

---

## Духи музыки

Презентация книги Пьера Булеза «Ориентиры»<sup>1</sup>  
в клубе «Билингва» 11.01.2005

■ **Кети Чухров:** *Хочу поблагодарить всех, кто после праздников здесь появился, и представить участников дискуссии. Я начну слева: художник Анатолий Осмоловский, философ Владислав Софронов, композитор Юрий Каспаров, профессор Консерватории Валерия Ценова, пианист и музыковед Михаил Дубов, композитор Владимир Мартынов, философ и публицист Олег Аронсон, поэт и художник Дмитрий Александрович Пригов, заведующий сектором аналитической антропологии ИФ РАН Валерий Александрович Подорога, чье присутствие для нас большая честь, переводчик Борис Скуратов, издатель Игорь Чубаров, а также Виталий Пацюков, заведующий сектором экспериментальных программ ГЦСИ.*

*Два слова о книге. Эта книга является сборником статей, основанным на большом томе Пьера Булеза «Points de Repère. Imaginer» («Ориентиры. Воображать»). Это очень объемная книга, и, к сожалению, вследствие недостаточного финансирования не удалось издать ее всю. В любом случае русский вариант с*

<sup>1</sup> Пьер Булез. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. Пер. с фр. Б.Скуратова, общ. ред. и предисл. К. Чухров. М.: «Логос-Альтега», «Ессе homo», 2004.

*избранными статьями из этой книги является достаточно информативным источником, представляющим поэтику Булеза, хотя нельзя сказать, что она легкодоступна широкому кругу читателей. Эта книга написана композитором, который исследует и анализирует собственную технологию, и, естественно, она рассчитана больше на музыкантов, но тем не менее здесь наличествуют очень важные понятия, которые актуальны для современной философии.*

*Упомяну вскользь о тех темах, которые возникают в связи с композицией подобного рода. Пьер Булез – это представитель авангардного течения современной музыки. Это человек, который на французской почве и основываясь на собственной поэтике продолжил достижения австро-немецкой додекафонической школы. Естественно, он выбрал свой путь и сделал упор на технологии сериализма, совершенно отмежевавшись от австро-немецкой традиции. У булезовского технологического, серийного письма есть критики, в том числе в самой додекафонической школе. Эту школу в России представлял Эдисон Денисов и многие его ученики, среди которых присутствующий здесь Юрий Каспаров. Если говорить о критике с другой стороны, мы должны упомянуть также здесь присутствующего Владимира Мартынова, который совершил концептуальный шаг в своем творчестве, попытавшись финализировать музыку как профессиональное занятие. Между этими двумя критическими позициями мы и будем рассматривать творчество Пьера Булеза. Я хотела бы для начала дать слово Юрию.*

■ **Юрий Каспаров:** Очень кратко остановлюсь на самом важном. Что для меня важно в музыке XX века? Появление Арнольда Шёнберга. Этот человек сделал очень простую вещь. Это был первый композитор, музыка которого шокировала весь мир. Она фонически очень сильно отличалась от всего того, что звучало до него. В основном он опирался на бетховенскую фактуру, бетховенские принципы формообразования. У него все было бетховенское, кроме одного: он переосмыслил понятие тоники. Вся музыка с древних времен строится по принципу соотношения устоя и неустоя. Все, даже не-музыканты, – люди от музыки очень далекие, – знают понятие тональности. Это устой в музыке. До Шён-

берга устоем в музыке был данный тон в данной тональности: до в до-мажорной или в до-минорной гамме, ре – в ре-мажоре или до-мажорный аккорд в до-мажоре, ре-мажорный аккорд в ре-мажоре. Тоника, иначе говоря, была материальна. Что сделал Шёнберг? Он объявил тоникой, устоем все существующие двенадцать тонов, которые располагал в той или иной последовательности. Как электрон может быть определенной массой в определенной точке, а может быть электромагнитным полем, «размазанным» вокруг ядра, так и тональность, по Шёнбергу, становится чем-то аналогичным электрону в состоянии поля. С этого момента музыка стала очень резко фонически отличаться от того, что было раньше. Она перестала быть сладкозвучной или «гармоничной» в привычном смысле этого слова, перестала быть консонантной. Итак, первое событие начала века – это Шёнберг. Второе – это польский авангард 50-х. Но он был связан уже с фактурой, поиском новых фактурных элементов, приемов и т.п.

Булез сделал следующее. Он шел непосредственно за нововенской школой – за Шёнбергом, Веберном, Бергом. Все эти люди были революционерами. Берг и Веберн – ученики Шёнберга, развившие его учение. Булез и плеяда, окружавшая Булеза – Штокхаузен и целый ряд других, – шли непосредственно за Шёнбергом. Так вот, критикуя Шёнберга, Булез распространил жесткую детерминацию на все остальные компоненты музыкального пространства. Если Шёнберг жестко детерминировал только звуковысотность, то Булез коснулся ритмической, тембральной и динамической сфер, то есть распространил серийность на все остальные компоненты. Все координаты музыкального пространства были им детерминированы очень точным образом. В музыке это получило название «сериализм». Не столь важно, как он это делал, важно то, что начиная с Булеза устоем стал некий, возможно, музыкальный, но не звуковысотный элемент. Если музыка даже при Шёнберге опиралась на два основных компонента музыкального пространства: звуковысотность и ритмическую координату, – то начиная с Булеза на передний план вышло нечто совершенно другое...

На мой взгляд, Булез увел музыку куда-то в сторону – не знаю, правильно это или нет, но факт остается фактом. К тому же мы

все учились на произведениях Булеза, и вроде не нам его критиковать. Но если до Булеза музыка развивалась очень логично, то после него появился целый ряд направлений, которые увели музыку в другую сторону.

■ **К. Ч.:** *Большое спасибо за эту концептуальную мини-лекцию. Просто хочу добавить, что у Булеза имела место попытка протиснуться с композиторской инициативой. Приемом такого прощания с композиторской инициативой стала алеаторная композиция, которая основывается на воле случая, когда разные сегменты композиции регистрируются по сериям: ритм отдельно от полифонии, длительности и т.п., – и из этой смеси получается уже некое алеаторное событие. Кстати, серийный метод известен и философам по работам Жюлья Делёза. Думается, то, как представлена серия у Булеза, гораздо ближе к понятию серии Делёза, чем серии у Шёнберга.*

*Что это за принцип? Это принцип алеаторной мультипликации, приводящей разные серии к столкновению и образующей пространство, которое Булез часто называет «вселенной». Основная претензия, высказанная и композиторами-последователями додекафонической школы, и только что Юрием Каспаровым, состоит в том, что здесь композиционный принцип оттеснен: он не используется по назначению. Композиция начинает напоминать скорее инженерную технологию, нежели субъективную волю творца. Кстати, это одна из тем книги Владимира Мартынова «Конец времени композиторов», где он исследует конец субъективизма в композиции уже с другой точки зрения, поэтому интересно было бы послушать его.*

■ **Владимир Мартынов:** Прежде всего одно маленькое замечание. Не могу согласиться с такой вещью, как упор на одного Шёнберга, потому что музыку XX века невозможно вообразить без другого крыла, которое представляет Стравинский. Кстати говоря, это действительно правое и левое. В принципе диссонантный мир открыл не Шёнберг – он был открыт гораздо раньше, но запротоколирован именно с двух таких самых крайних позиций. Эти позиции обязательно надо учитывать, как правое и левое полушария мозга. Теперь о Булезе. Говорилось, что в таких произве-

дениях, как «Структуры», он распрощался с принципом композиции. С моей точки зрения, беда Булеза, если можно так сказать, состоит в том, что он по-настоящему не распростился с принципами композиции. Наоборот, он поступил немного по-ренегатски. Дело в том, что посредством принципа алеа он хотел спасти принцип композиции, который практически не подлежал спасению. Есть композиторы гораздо более радикальные и действующие, как Кейдж или Штокхаузен, которые пошли гораздо дальше в деле дальнейшего узаконивания развала и в том, что касается невозможности написания композиторского произведения, или опуса. В этом смысле очень интересна полемика Булеза со Штокхаузеном. Он фактически так и не принял кейджевскую концепцию случайных процессов, или алеа, – попытку введения случайности в контролируемые рамки, – и это в общем-то неоправданный и непростительный компромисс. Понятно, что Булез тем самым хотел спасти принцип произведения как такового. Но мне кажется, ему это не удалось, потому что и лично его композиторский опыт тому доказательство. Если он и не замолчал как композитор, то со времен «Структур», «Молотка без мастера» и «Pli selon pli» ничего фундаментального не создал. Фактически он переключился на исполнительскую деятельность и стал одним из самых замечательных, если не самым лучшим исполнителем Берга и Веберна. Но его судьба очень показательна, даже если не вдаваться в какие-то теоретические тонкости, – трагическая судьба композитора, который попытался спасти композицию в то время, когда ее уже нельзя было спасти.

■ **К. Ч.:** *Поскольку здесь уже прозвучали эсхатологические воззрения, я хотела бы обозначить территорию, где композиция все же продолжается. Ведь есть же Ассоциация современной музыки, например.*

■ **Ю. К.:** Да, ее основал Эдисон Денисов. После того как он трагически попал в аварию в 1994 году, а в 1996-м скончался, Ассоциацию возглавляет наш коллега Виктор Екимовский.

■ **К. Ч.:** *В мире композиторском, как и в других областях, наличие цеховой проблема: профессионалы объединяются в цех, и у них, безусловно, есть творческие удачи. С другой стороны, имеется и*

*ощущение того, что какие-то приемы истощены, а какие-то, может быть, меньше. И вообще, есть проблема тупика для любого творческого человека, когда непонятно, что же делать в современной ситуации. Мне кажется, что с этим вопросом мы могли бы обратиться к Валерии Ценовой.*

■ **Валерия Ценова:** Будучи музыковедом, а не композитором, я имею или вынуждена иметь позицию объективно среднюю между композиторами и могу сказать, что почти по всем пунктам, которые здесь упоминались, я не согласна. Во всяком случае с самого начала требуются уточнения. Про Шёнберга Владимир Мартынов уже уточнил, сказав, что, конечно, не Шёнберг все создал, и это сейчас уже очевидно. Очень большое количество новых материалов было поднято примерно за последние лет десять. Стало известно, что до Шёнберга эти принципы были уже сформулированы, а в музыке они вообще существовали сами по себе, и только в силу ряда причин Шёнберг оказался основателем этого метода. На самом деле метод двенадцатитоновой композиции создан не им. Просто он оказался самым громким из композиторов, живших в то время. И, безусловно, по разным причинам имел большое влияние. Это первое уточнение. Вероятно, по этой причине Булез совершенно изничтожает его в своих статьях, опубликованных в данной книге и не в ней одной. Также и в других работах, посвященных Шёнбергу, он абсолютно его низвергает, отодвигая от себя и своих сочинений на какую-то отдаленную ступень. Теперь о самом Булезе. Во-первых, сериалистом Булеза называют не в очень углубленно профессиональной среде. Мы его сериалистом не называем. Да, он был в определенный момент сериалистом, и это имеет к нему отношение, но, во-первых, он это преодолел, и большое количество его сочинений к такой технике не относится. Называть его сериалистом и при этом говорить о технике алеа – не совсем точно. Мне кажется, это две разные техники. Так что сериалистом он был лишь в определенный период своего творчества.

Теперь по поводу того, что принцип алеа – это прощание с композицией. Алеаторность как техника композиции, основанная на принципе алеа, который Булез манифестировал в своей

статье, – тоже одна из техник. Он и другие техники использовал. И тем не менее, когда мы оцениваем Булеза сейчас, в начале XXI века, мы его оцениваем как крупнейшего композитора, существовавшего в истории музыки, – не как представителя техники алеа и авангардных течений. Это просто крупнейший композитор мировой музыкальной истории. То, что в какой-то момент Булез действительно перестал сочинять и тем самым поступил честно, – это верно. Но я абсолютно не согласна с Владимиром Мартыновым, который считает, что он не распростился с принципом композиции и в этом состоит его беда. Я считаю, что он этим спас композицию и остался композитором в истории музыки. Поэтому здесь у меня никаких эсхатологических ощущений нет – наоборот. Музыка у него замечательная. Если не сводить ее к одному сериализму или к одному алеа, а видеть в ней собственно музыку.

■ **К. Ч.:** Среди нас находится Михаил Дубов, который исполняет очень много современной музыки, в том числе и Булеза. Причем исполняет не только в России, но и за рубежом. Я хотела бы спросить, есть ли резкий контраст в концертных ситуациях в России и на Западе.

■ **Михаил Дубов:** У меня в каком-то смысле привилегированное положение, потому что мне приходилось играть музыку и Владимира Мартынова, и Юрия Каспарова, и Пьера Булеза, и очень многих других композиторов. С одной стороны, я вхожу в процесс изнутри. С другой – может быть, здесь сказывается какая-то всеядность. Но это слово я не хотел бы употреблять с негативным оттенком. Надеюсь, что мне удастся взглянуть на музыкальную историю, которая творится у нас на глазах, с позиции ее связности и, возможно, внутренней цельности. В этом, как я считаю, привилегия моей профессии. По поводу вашего вопроса относительно того, что происходит в музыкальных залах у нас и за рубежом, могу сказать, что если речь идет о программе современной музыки, то разница, конечно, весьма значительна в том, каким образом протекает концертная жизнь новой музыки, нам современной. И если сегодня оценивать, где лучше, где хуже, то, к сожалению, ситуация пока что не в пользу нашей отчизны.

■ **К. Ч.:** *Я спросила об этом, потому что помню серию концертов, которую организовывал Тарнопольский. Это были прекрасные концерты, открытые для широкой публики.*

■ **М. Д.:** Да, но нет культурной ситуации, когда это являлось бы частью культурной жизни в целом.

■ **К. Ч.:** *Совершенно верно. Во-первых, такие концерты никак не регистрируются в прессе. Масс-медийный отклик, которого удостоиваются художественные события типа «Арт-Москвы» или предстоящего Московского биеннале, несравнимо больше, чем внимание, уделяемое фестивалю современной музыки. В прошлом году, например, был большой концерт из произведений швейцарского композитора Микаэля Жарреля, на котором присутствовали только профессионалы и пенсионеры. Это социологический парадокс, когда на концертах фестиваля «Московская осень», то есть на концертах элитарной и интеллектуальной музыки, большая часть аудитории – пенсионеры и студенты, в то время как активная, обеспеченная часть нашего населения ходит в совершенно другие места и покупает совершенно другие модели времяпрепровождения. Академическая литература, поэзия, профессиональная музыка находятся в настоящей резервации. Чего нельзя сказать о визуальном искусстве. Все-таки визуальное искусство способно быстрее коммерциализироваться и выходить на другие уровни. Вопрос мой в следующем: что такое музыка для не-музыкантов?*

■ **Анатолий Осмоловский:** Обсуждаемую книгу честно пытался прочитать, хотя ее терминология находится за пределами современной философии. Выступаю здесь как человек, которому действительно нравится музыка Булеза. Если пытаться сравнивать музыкальную и художественную жизнь, можно согласиться, что художественная жизнь, наверное, более интенсивна и более востребована в средствах массовой информации. Но надо сказать, что востребованность – вещь небезопасная. Какова публика, которая способна воспринимать современное искусство или современную музыку? Можно ли себе представить современного художника в каком-нибудь ток-шоу на телевидении или даже его персональное там выступление? Это невозможно. Телевидение – место мгновенной репрезентации, не более того. Собственно, един-

ственная система ценностей, которая у нас в культуре сейчас существует, – это система ценностей гламурной культуры, то, что на Западе полутермином, полусленгом называют «музак», и он повсеместен. Надо сказать, что в Англии, по-моему в 1976 году, был введен запрет на демонстрацию «музака» в общественных пространствах. У нас же эта запредельная по своей тупости продукция звучит везде.

■ **К. Ч.:** *Я хотела бы обратиться к Олегу Аронсону, у которого совершенно другая позиция и который может ее обосновать. Почему тебе кажется, что масс-медийная культура не является ущербной в отношении так называемой «высокой культуры» и интеллектуальной музыки?*

■ **Олег Аронсон:** Когда Анатолий начал свою речь с того, что он регулярно слушает музыку Булеза и она ему нравится, у меня возник вопрос – а может ли вообще нравиться современная музыка? Я имею в виду музыку начиная с Шёнберга, и Булеза в том числе. Работает ли эта категория удовольствия от музыки для современной классической, экспериментальной музыки? Понятно, что Анатолий выстроил оппозицию: высокую классическую музыку он противопоставил массовой культуре, попсе. На мой взгляд, достаточно просто понять, что эта ситуация драматична, но не эсхатологична. И тут я абсолютно поддерживаю Владимира Мартынова. Мы присутствуем при конце времени композиторов или кризисе понятия произведения – этом кризисе формы, долгое время являвшейся одним из ключевых слов в отношении искусства. И когда отстаивается вот эта странная музыка, которая, конечно, имеет свое право на существование – странная в том смысле, что совершенно непонятна ее связь с аудиторией: кто потребитель этой музыки, кто ее слушатель? – то надо сказать, что такая черно-белая позиция мне кажется не совсем убедительной, и я объясню почему.

Прежде всего, надо задуматься над тем, что реализует современная массовая культура и массовая музыка такого, что не может дать современная экспериментальная музыка, работающая в классических традициях. Мне кажется, она реализует как раз те принципы, которые хотели бы в своих экспериментах реализовать

композиторы. По-своему она реализует и принцип аlea, и принцип серийности, повтора. Но понятно, что этот материал крайне приближен к потреблению, и если попытаться снять с массовой культуры этот к ней приросший слой, слой, который, казалось бы, связан с нею абсолютно, словом, если попытаться выделить, что в массовой культуре не принадлежит потреблению, тогда мы в этой музыке можем увидеть позитивное.

Прежде всего, это тот принцип, который реализует изменившееся понятие искусства. А сегодня оно изменилось по сравнению с тем временем, которое можно назвать временем композиторов. Время композиторов было рассчитано на определенную чувственность, имевшую свой план удовольствия, и эта чувственность была определенным образом интериоризирована в некоем понимании человека. Это стало машиной сентиментальной чувственности, которой можно назвать Бетховена. Или машиной интеллектуальной чувственности, которой можно назвать Шёнберга или того же Булеза. В данном случае я говорю лишь о том, что, получая удовольствие от Бетховена, Шёнберга или Булеза, мы являемся автоматами, и в этом смысле мы в большей мере потребляемы культурой и искусством, традицией как некоторой системой власти и насилия, нежели те, кто просто слушает попсу в автомобиле. И зона, где попса и массовая культура оказываются более радикальны в размышлении, нежели классическая музыка, – это та самая зона, которой современная музыка не достигает. Это зона общности, измененной чувственности, преобразованной под влиянием современных технологий. И здесь, мне кажется, не надо так радикально противопоставлять одно другому, а скорее надо научиться видеть в том, что раздражает, элементы спасения. Это принцип Хайдеггера, писавшего о технике: где угроза – там и спасение.

■ **В. М.:** Простите, я вмешаюсь, потому что согласен со всем, что было сказано, и хочу кое-что добавить от себя. Тут часто, в связи с концепцией конца времени композиторов, звучат слова, что это что-то эсхатологическое, трагическое, апокалиптическое. Так вот, ничего мрачного здесь нет. Конец времени композиторов – это очень радостное событие, потому что кончается определенная па-

радиigma творчества. Тут хорошо было сказано, что Булез остался композитором, не являясь композитором. Сейчас можно быть композитором только не являясь им. Это самая честная позиция. Но если мы возьмем музыкальные практики, то убедимся, что композиция – не единственный способ продуцирования музыки и что огромное количество музыкальных практик обходится без композиторов. Не исключено даже, что композиторская музыкальная практика – это не самая высокая музыкальная практика ни в интеллектуальном смысле, ни во всех других. И здесь, пользуясь понятием массовой музыкальной культуры, действительно нельзя разделять черное и белое, массовое и высокое. Приведу такой, возможно, недостаточно фундаментальный пример из XVI–XVII века. Это переход от контрапункта к гомофонии. Собственно говоря, тональная гомофонная музыка в то время – это музыка подзаборной шпаны. Музыка люмпенов. И именно эту музыку подхватил высоколобый кружок графа Барди, развив из нее оперу как высокоинтеллектуальный жанр. Может, и сейчас те алмазы, которые только потом заблестят, находятся на дискотеках и даже неизвестно где. Мы просто их не видим. А когда мы говорим, что академическая, композиторская музыка мертва, это должно восприниматься как радостное сообщение.

■ **К. Ч.:** *Нужно ли специальное, рафинированное образование, чтобы получить удовольствие от такой музыки? Чтобы интенсивно соприкоснуться со столь сложной структурой, какую мы встречаем в работах Булеза, в сочинениях Штокхаузена или Нонно, которые Владимир Мартынов определяет скорее как творческие ситуации, чем композиции? Ведь Олег говорит о том, как масса достигает общности через обций «несобственный» опыт удовольствия. А получение удовольствия от элитарной музыки требует много времени и денег: научиться слушать эту музыку стоит очень дорого. Можно ли тогда говорить об аудитории современной академической музыки или мы имеем дело лишь с профессиональной средой? Как Вы думаете, Валерия?*

■ **В. Ц.:** Я хочу ответить на вопросы, прозвучавшие в выступлении Олега Аронсона. Может ли эта музыка нравиться? Может. Работает ли эта категория? Работает. Понятия красоты и гармонии

никуда не делись. Они как были у древних греков – музыка, слаженность, идеальная гармоническая структура, – так и остались. И это доказать и показать специалисту ничего не стоит. В том числе и на примере музыки Булеза. Это идеальная гармоническая конструкция, идеальная соразмерность, о которой он пишет в этой книге и в других статьях, анализируя свои сочинения. Я считаю, что мы не должны приближаться к масс-культуре. Это постановка проблемы с ног на голову. Всегда существовало две разных музыки. Всегда существовала музыка ученая и музыка, предназначенная для народа. Кроме того, музыка до очень недавнего времени была наукой, частью математики. Являясь частью математики, она не ставила себе целью нравиться кому-то. У нее были совершенно другие задачи. Мне кажется, что разрыв, который произошел между этими двумя родами музыки в XX веке, по-настоящему огромен. Об этом писали многие исследователи. И тем не менее, к нам должны приближаться, а не мы должны приближаться к масс-культуре.

Теперь, надо ли учиться, чтобы слушать эту музыку. Надо вообще учиться. Я считаю, что любой человек, который как-то образован и способен думать, а не просто потребляет, безусловно сможет эту музыку понять. Он обязан учиться для того, чтобы возвысить свою душу.

■ **К. Ч.:** *Возможно, Вы правы. Просто вопрос в том, является ли процесс подобной учебы фактором политики или это дело эстетического выбора.*

■ **М. Д.:** Во-первых, хочу заверить всех сомневающихся в том, что музыка Булеза может нравиться. Она и нравится многим. И не только музыка Булеза. Не понимая, например, японского языка, мы не можем почувствовать всю прелесть стихотворения на языке оригинала. Но если начать выводить критерий оценки из того количества людей, которым что-то нравится, то это будет не совсем правильно. Не надо забывать о том, что сейчас очень сильное влияние оказывает способ существования музыки как продукции и способ ее потребления как результат работы рынка. Серьезная музыка всегда была уделом немногих. Так оно и останется, и горевать по этому поводу не стоит.

■ **К. Ч.:** *И тем не менее в современном искусстве есть некие механизмы, которые позволяют «играть» с массовой культурой. Вопрос в том, почему имеются элитарные виды искусства, которые все-таки попадают на территорию, граничащую с большой аудиторией, и что произошло с музыкой такого, что не позволяет ей хоть как-нибудь совпасть с общим напором потребления. Вы сказали о рынке. Могу заметить, что современное искусство, если говорить не о России, а о Западе, является зачастую элементом быта бургера. Но об академической современной музыке этого сказать нельзя.*

■ **М. Д.:** В любом брэnde есть то, что продается массово, а есть часть, рассчитанная на немногих...

■ **Ю. К.:** Буквально пара реплик. То, что происходит в мире музыки в бывшем СССР и на Западе, – это разные вещи. СССР несколько десятков лет был выключен из мирового развития музыки. У нас широкий слушатель просто ничего не знал. Как в 1932 году все оборвалось, как разогнали первую АСМ, так в СССР перестала поступать информация. И вот, когда пришел Горбачев, когда все стали слушать, стало понятно, что музыка за эти шестьдесят лет ушла далеко вперед. Как и язык. Если сейчас встретить человека из XIX века, не знаю, поймет он меня или нет. А музыкальный язык сложнее. На Западе ничего подобного не было. Появился Шёнберг, появилась додекафония, западный слушатель услышал – и скушал. Появляется, допустим, Булез. То же самое. Все идет логично. Информацию слушатель получает порционно: она приходит шаг за шагом. Когда к нам приехал Ксенакис, мы его пригласили в 1994 году, – знаменитый композитор, столп современной музыки, – Большой зал Консерватории был переполнен, и это понятно. Но как можно слушать и понимать Ксенакиса, если человек не слушал всего, что было раньше? Ни в Польше, ни в Чехословакии не было такого информационного вакуума. А к вопросу о том, что для этого нужно образование, позволю спросить: для того чтобы читать серьезную литературу, нужно быть образованным человеком? Наверное.

Что главное в восприятии музыки? Слуховой опыт. Что изменилось в начале XX века? Изменился музыкальный язык. Почему

наш обычный российский человек не может воспринимать музыку Булеза? Он приходит в концертный зал и из той массы, которая на него наваливается, пытается извлечь ухом мелодию и гармонию. Почему? Потому что до XX века музыка держалась на мелодии и гармонии. Кроме того, современная поп-культура, в которой есть как интересные, так и никчемные образцы, тоже опирается на мелодию и гармонию. Так вот, человек приходит в концертный зал и естественным образом пытается найти мелодию. Он ее не находит. Он тонет в этом море звуков. Значит, Булез плохой.

Теперь к вопросу о конце. У Баха было двадцать детей. Среди них было немало продвинутых музыкантов. Что они говорили про папу? Этот старый парик, говорили они, занимается какой-то ерундой. Его не понимали уже собственные дети. Это период, когда уходила полифония и в права вступала гомофония. Бах – современник Генделя, а Гендель считается родоначальником классической, то есть гомофонной, школы. Такое неприятие логично. Дальше появляется венская школа – музыку Баха забывают на целые сто лет, и если бы не Мендельсон, исполнивший «Страсти по Иоанну», возможно, его бы и не вспомнили. Упомяну позднего Моцарта, которому было сказано: «Слишком много нот, милый Моцарт». Не понимали и Прокофьева. Причем не работники ЦК, а обычные, нормальные слушатели. Сейчас Прокофьева любят все. А кто не любит Баха?..

■ **М. Д.:** Надо отдать должное смелости Владимира Ивановича, который берет на себя ответственность констатировать смерть композитора, а значит, и свою тоже. Все это происходит не случайно. Мне кажется, что здесь стоит обратить внимание не на саму смерть, а на ту ее точку, в которой может произойти реинкарнация, где что-то может возродиться.

■ **Владислав Софронов:** Поскольку здесь уже прозвучало страшное слово «политика», хочу сказать немного о другом. Дело в том, что для меня музыка представляет фундаментальный опыт познания, познания человеком себя и окружающего мира. Когда я понял, что музыка представляет для меня именно такой интерес, я начал искать ту музыку, которая мне об этом что-то скажет. В рам-

ках своей персональной эволюции я понял, что академический авангард XX века дает наиболее последовательный, радикальный опыт продолжения этого познания. Я говорю только о социологическом аспекте музыки и сильно скругляю. Ты здесь, Олег, говорил о невозможности получения удовольствия от такой музыки, потому что тобой введена слишком жесткая оппозиция между интеллектуальным и чувственным. Даже в математической, сугубо интеллектуальной музыке есть чувственный аспект.

Так вот, на этом интенсивном пути постоянно углубляющегося познания самого себя и окружающего мира расположен еще один тип человеческого знания – марксизм. Дело не столько в моей политической ангажированности, сколько в том, что надо признать один простой факт. Все остальные философии, кроме марксизма, рефлексивно отказались от познания истины с большой буквы. Все остальные говорят: никакой истины не существует, забудьте это слово. Человек, который это слово произносит, не контролирует свой дискурс. На самом деле истина, конечно, существует, и познанием истины человечество и занимается. Но в том же смысле, в каком даже через отказ от композиции или от композитора музыка до сих пор продолжает важный, многотысячелетний опыт человечества, можно говорить и о марксизме с его страстью к познанию, с движением вперед к историческому будущему. И недаром на пересечении этих двух линий находится такой выдающийся мыслитель, как Теодор Адорно.

Еще два момента, которые я должен отметить, – это элитаризм и массовость, социальный аспект и аспект эстетический. В эпоху исторического подъема, как, например, в первые годы Советской власти, академическая музыка в самых своих сложных формах выходит навстречу широкому слушателю. Миллионы людей пришли тогда в Консерваторию и слушали музыку от Баха и Бетховена до Шостаковича и Прокофьева. В период же распада, который мы сейчас переживаем, музыка является не больше чем товаром. И в этом смысле в современном буржуазном обществе, в котором заново оказалась Россия, музыка, современный авангард – это социальный признак. Авангард должны слушать люди определенного социального круга, примерно такого же, какому

принадлежат те, кто носит бриллианты, меха и ездит на «Мерседесах». И если этого еще не случилось, то уверяю вас, пройдет несколько лет, и буржуазия будет слушать эту музыку, платя за нее большие деньги, потому что поймет, что это статусная вещь.

■ **А. О.:** Когда мы говорим о любви к музыке и сравниваем простых людей, которые слушают «музак», и людей, которые слушают академическую музыку, мы не вполне отдаем себе отчет в том, что собственно простые люди музыку не любят. Люди забывают, что они слушали два, три, четыре года тому назад. Один из важных моментов в классической и авангардной музыке заключается в том, что люди, ее слушающие, обладают памятью. Люди, потребляющие массовую музыку, памятью не обладают. Дело выглядит так, что Олег Аронсон переносит собственные чаяния на эту нерелексивную массу и начинает за нее говорить, пытаясь от ее имени сказать, что она любит, а что нет. На самом деле эта масса ничего, к сожалению, не любит.

■ **В. М.:** Поскольку здесь уже затронуты социальные вопросы, я хотел бы коротко уточнить одну вещь. Мне кажется совершенно неправомерным деление на то, что происходит на Западе, и то, что происходит здесь. Происходит примерно одно и то же с разной степенью антисанитарности или санитарности. Тут было сказано, что авангардная музыка – достояние богатых людей. Это совершенно не так. На Западе современная авангардная музыка находится в таком же гетто. Там есть система фестивалей. Но состоятельная публика на эти фестивали никогда не ходит, и престижной эта музыка никогда не была. Кстати, когда мы говорим, что Шёнберг в конце концов был признан, следует учесть, что никогда по-настоящему он признан не был. Все 30-е годы это была подпольная, маргинальная музыка, доступная части высокообразованных, интеллектуальных людей. В частности, разные аргентинские писатели ее любили. Но престижной, повторяю, эта музыка никогда не была. Обратите внимание, кто престижен сейчас. Сейчас престижен Пендеревский. Не будем вдаваться в характеристику этой фигуры, но это третьестепенный композитор 60-х годов. Когда творили все эти титаны – Штокхаузен, Берио, – кем был Пендеревский? Сейчас Пендеревский – композитор номер

один, который выступает в белом фраке за чудовищные гонорары. В то время как Штокхаузена европейцы считают местным сумасшедшим. А Булез вообще не пишет. Так что не надо говорить о таком уж престижном положении современной музыки на Западе.

■ **О. А.:** Видимо, я не случайно спровоцировал дискуссию по поводу того, что нельзя любить современную музыку. Влад Софронов правильно сказал, что здесь есть определенное различие между интеллектуальным и чувственным, которое, как ему кажется, я провожу. Но это не так. Это вы все проводите различие и совершаете подмену. Сначала вы научаетесь понимать, а потом любите себя за то, что понимаете, и получаете удовольствие от любви к себе, слушающим эту музыку. А это совершенно другая ситуация.

Теперь о массах, которые не любят музыку. Да, согласен, они не любят музыку. Они ее просто слушают, просто вместе поют. И это тоже часть музыки, часть того праздника, который был когда-то, когда люди, не знавшие, любят они музыку или нет, просто собирались и пели музыку вместе. Надо сказать, что, в отличие от интеллектуалов, за эту массу никто не говорит. У нее нет своего человека, который мог бы за нее сказать. На некотором теоретическом уровне я пытаюсь реанимировать голос этой анонимной и молчаливой массы, то есть приблизить теорию именно к массовой культуре, чтобы массовая культура могла нам что-то сказать. В том числе и о современной музыке.

■ **К. Ч.:** *Хочу немного обострить спор, упомянув об одной из концерций Владимира Мартынова. Это, кстати, реплика Владу Софронову, который говорил о самопознании исторического субъекта через музыку. Владимир Мартынов в своей книге как раз находит выход из этой исторической позиции. Этот выход – в отмене субъекта и, соответственно, в невозможности корреляции с исторической перспективой, что ведет к возникновению по-новому понятых архаических этно-пространств. Они были декларированы уже в музыке Стравинского. Данные музыкальные пространства в этнических сообществах не являются профессиональной музыкой, но на Западе, поскольку Запад когда-то открыл, или ко-*

лонизировал, многие части мира, они вошли в современную западную культуру в виде минимализма. Есть целый жанр минималистской музыки, которую часто называют поп-авангардом. Этот жанр гораздо более популярен, чем Штокхаузен. Может быть, широкой аудитории сложно получить удовольствие от Штокхаузена, но она с удовольствием идет на балет на музыку Гласса. Так вот, Владимир Мартынов считает, что минимализм – это не просто один из новых приемов, это абсолютно новое антиисторическое космологическое и ритуальное понимание мира. Поэтому я, наверное, задам вопрос присутствующему здесь Дмитрию Пригову, который часто участвует в проектах вместе с Мартыновым. Дмитрий Александрович, Вы рассматриваете этот опыт как авангардный или ритуально-теологический?

■ **Дмитрий Александрович Пригов:** Тут было столько всего наговорено, что очень трудно не впасть в дежавю. Прежде всего, хотелось бы вернуться к книге Булеза, все-таки в какой-то мере мы обсуждаем ее. Я тоже не большой мастак в музыкальной формалистике. Но в книге большая часть – все-таки культурологическая, которая легко поддается осмыслению. Не знаю, что вычитывают из нее музыканты, но мне лично было интересно. Там несколько моментов меня не то что удивили, но привлекли к себе мое внимание. Первое: странно, что Булез основывает свой опыт 50-х годов нашего времени, все время апеллируя к Малларме. Ведь это сугубо символистическая, романтическая фигура. Поэтому у меня сразу закралось определенное сомнение...

■ **К. Ч.:** Многие современные французские философы часто апеллировали к Малларме...

■ **Д. А. П.:** Ну, это чудовищная дискордия. Удивляет ярость, с которой Булез постулирует свою алеаторику как некое спасение, потому что в этих текстах она сталкивается с утверждениями ровно противоположными. И второе, что меня заинтересовало – в качестве социокультурного факта жизни любой сферы деятельности, – это его непрерывные инвективы в адрес Шёнберга. Такое ощущение, что за этим стоит не столько опыт музыкально-эстетический, сколько борьба каких-то внутренних группировок за власть в музыке. То, что не Шёнберг – первый изобретатель того, что

ему приписывается, ничего не значит. В истории культуры важен тот, чьим именем названо нечто. В этом смысле гораздо важнее не текст, а «как у...». Вообще, художник с большой буквы может считаться состоявшимся не тогда, когда все знают наизусть его тексты, обладают его картинами и слушают его музыку, а когда говорят: «Как у...». Вот это момент, когда человек отделяется от текста и становится Большим Знаком Дискурса, а это гораздо важнее. И Шёнберг такой позиции достиг.

Теперь о музыке, которая должна или не должна двигаться в сторону публики. Не надо забывать, что современная классическая музыка возникла в определенном социально-историческом контексте, когда она была принадлежностью властной структуры, достаточно узкой, с совершенно другим распределением свободного времени и другим воспитанием. Власть концентрировалась в узком кругу, где занятие музыкой было престижным. А для всего остального мира, который мог не понимать эту музыку, это было адаптивной структурой вхождения во власть. В наше время власть распределена совсем другим способом, и адаптивная структура работает через рынок, через масс-медиа. Как бы ни старалась классическая музыка бороться с поп-музыкой, иллюзия думать, что поп пойдет в другую сторону. Ничто в социально-экономических процессах в наше время не свидетельствует об этом движении. Это проблема не эстетическая, а социокультурная.

А конец времени композиторов – метафорическое словоупотребление, которое не совсем правильно интерпретируется. Вроде смерти автора. Все предполагают, что надо либо убивать автора, либо кончать самоубийством. На самом деле, это смерть некоего традиционного типа автора – текстоцентричного. Многие типы деятельности будут преспокойно длиться многие века. Просто они поменяют положение в социально-культурной иерархии.

■ **К. Ч.:** Может быть, у Валерия Александровича есть какие-то соображения?

■ **Валерий Подорога:** Я тоже могу признаться, что с музыкой знаком достаточно слабо. Но думаю, что знаком еще с чем-то, что важно. С литературой, к примеру. Слышу, что здесь возникла ка-

кая-то тоска, которая все время увеличивается. Я имею в виду этот специальный разговор. И главное – я встречаю его среди музыковедов, когда искусствовед замыкается в своем профессиональном языке и мы теряем контакт. Между тем, вопрос очень важный: как мы можем говорить о музыке даже не по-философски, а на общем языке? Возможно ли говорить о музыке на общем языке?

Вот я заметил, что есть такая тенденция, да и в философии есть много языков. Если бы я говорил на англосаксонском наречии, трудно было бы меня понять. И если искусствовед начинает говорить на каком-то своем наречии и полагает, что знание им музыки и есть это наречие, то я считаю, что такая музыка просто никому не нужна. Если вы говорите, что Шёнберг должен нравиться, я спрошу: а зачем? Зачем он должен нравиться? Просто это часть какого-то глобального эксперимента, который выводит категорию «нравиться» и вкуса из игры. Музыка, не масс-медийная, конечно, для меня – самое закрытое из искусств. Я говорю о музыке, которая делается профессиональными людьми: я доверяю им и уважаю их, но тем не менее вижу здесь гипер-гетто. Какое-то странное гетто, в котором могут даже очень много платить, но, с другой стороны, представителей этого гетто никто не слушает, и эту музыку никто не слушает.

Я познакомился с нововенской школой в 1973 году в Праге, где купил пластинки. Потом мне прислали «Лунного Пьеро» – я все это слушал. Это очень интересное произведение, но в общем-то уже не музыка. Если вы говорите, что это музыка, то тогда не-музыка – другое. Я имею в виду, что точку музыки мы как-то обозначим. Однако я не назвал бы это музыкой. Философии тоже делается таким образом, через отказ от предшествующего. Но у меня только накапливаются вопросы. Я помню Александра Викторовича Михайлова, когда он читал партитуры, просто жил этой музыкой – он ее профессионально чувствовал и понимал. И я вполне могу такому человеку доверять.

Ну а если музыка не может иметь с культурой общего языка? Кети, например, говорит о пересечениях с Делёзом. Но мне кажется, что никакого общего языка, на котором мы могли бы общаться и что-то понимать, не выстраивается. Возьмите даже се-

годняшнюю нашу беседу: пространство этого общего языка, на котором мы могли бы общаться, вдруг ввергнуто в ситуацию вкуса и подготовленного вкуса. Фактически это XIX век, который нас преследует. Опять подготовленный вкус, опять мне нужно долго учиться, опять нужно войти в язык, уже для меня подготовленный, чтобы я начал что-то воспринимать. Музыка, иными словами, находится в гетто. Поэтому она там просто умирает. Ее не слышно оттуда. Может быть, здесь нет ничего такого уж страшного – просто это пути, которыми проходит человеческий слух.

■ **М. Д.:** С Вашей стороны прозвучало обвинение в наш адрес. Если Вы изучали грамоту, язык, письмо, как и все, а какие-то музыкальные вещи не изучали, так, пожалуйста, Вам и карты в руки. Вы, наверное, просто не хотите этого. А подготовленность, конечно, нужна.

■ **В. М.:** Я принадлежу к цеху музыкантов. Но тут я должен от них полностью отмежеваться. Потому что музыканты совершенно не понимают, что им сейчас говорят. Консерваторское образование – я сам кончил Консерваторию и знаю, что в Консерватории есть пианисты, скрипачи, духовики, – это иерархия умственных способностей. Так вот, мы все, музыканты, в художественной жизни стоим на самой последней стадии развития, в отличие от художников, литераторов и т.п. Музыкантам, в силу их профессиональных обстоятельств, приходится очень много времени тратить на игру на инструменте, и возникают затруднения, когда надо понимать что-то другое. Это относится почти ко всем музыкантам, и я себя из их числа не исключаю. Просто сегодня возникла очень интересная ситуация, когда пришла группа продвинутых музыкантов, они хотят сказать нечто группе продвинутых не-музыкантов, и из этого ничего не получается. Я не хочу анализировать, кто в этом виноват, а кто нет. Просто хочу констатировать эту ситуацию. Надо говорить не просто о конце времени композиторов, но о конце этой парадигмы музыки. Она в принципе неправильна.

■ **К. Ч.:** *Мой вопрос Дмитрию Александровичу все-таки остался без ответа, а именно: является ли возможность антиисторичности минималистического ритуала территорией для авангард-*

ного проекта, авангардной музыки или это какая-то другая, скажем теологическая, территория? Ведь когда возникает проект отказа от технологии и перехода к ритуальным практикам, то неминуемо происходит фузия жанров, интеграция разных возможностей выражения. Можно ли сказать, что Вы видите выход в некоем роде интеграции, то есть в финализации отдельных жанров?

■ **Д. А. П.:** К смешанному жанру я обратился совершенно случайно. Меня волновало, как, не имея музыкального слуха, музыкального образования, не умея играть ни на одном инструменте, выйти на сцену, чтобы тебя все восприняли как музыканта. Это проблема испытания артефакта. В человеческой культуре это нормальная экспликация радения, экстатического ритуального состояния. В этом отношении у меня нет глобальной задачи предположить, что некое сакральное пространство может быть репродуцировано в том же самом аутентичном качестве.

■ **Виталий Пацюков:** Сегодняшнее пространство обладает многослойной структурой. С одной стороны, эта многослойность позволяет различным формам художественного поведения и высказывания бытовать в своих нишах, а с другой – заставляет передвигаться от одного слоя к другому, создавая интегральные ситуации. И это состояние определяется тем, что названо световым пространством. Именно световое пространство присутствует в новой форме народной культуры, переживающей поп-состояния. Одновременно это и световое состояние пространства памяти, при котором можно окунуться в далекие, фундаментальные культуры, когда не было личностного взгляда на мир, а существовал взгляд коллективный. Это то, что происходит у Мартынова, да и вообще в современной культуре. Вот этот барьер для скачка от корпускулы к волне, к световому состоянию и рождает новую парадигму. Возникнут ли какие-то новые ценности? Конечно, новые ценности зарождаются, но это происходит в трагической ситуации, поскольку речь идет о теории, определяющей себя как теорию катастроф. Мы опять возвращаемся к первосостоянию, к ничто – туда, где нет имени.

■ **В. Ц.:** Я не могу сказать с уверенностью, возможно ли говорить о музыке на общем языке. Но вот сегодня неоднократно

упоминали имя Александра Викторовича Михайлова. Он был профессором Московской Консерватории и там преподавал. И на одном из его последних выступлений, на котором я присутствовала, он читал лекцию о Веберне. Это было замечательное понимание музыки Веберна не-музыкантом, хотя музыкальное образование у него было. Это я к тому, что общий язык можно найти. Таких примеров очень мало, но они имеются. Видимо, действительно здесь есть проблема. Тем не менее, эти редкие примеры являются доказательством того, что диалог возможен. Хотя, если я скажу, что преподаю в Консерватории гармонию, вы, наверное, удивитесь: что такое преподавать гармонию? Вы меня не поймете. Поэтому общий язык – тоже понятие относительное.

Я хотела высказаться по поводу замечательной книги Булеза. Был такой поставлен вопрос. Что все-таки вычитывают музыканты в этой книге? Издание само по себе уникальное, но, отвечая на поставленный вопрос, я хотела сказать, что не сделано одно – не сделан шаг к музыкантам. А Булез – в первую очередь музыкант.

■ **К. Ч.:** Это верно. Мы признаем свою недоработку.

■ **В. Ц.:** Поэтому получились вещи, которые нуждаются в дальнейшей адаптации и в первую очередь по части музыкальных терминов...

■ **К. Ч.:** Кстати, переводчик Борис Скуратов является переводчиком около пятидесяти книг: это работы Фуко, Башляра, Бланшо, Делёза. Мы обратились к Борису, потому что хотели представить Булеза не только как музыканта, но и как культурно-философскую позицию, которая соотносится с целым большим звеном философии 70-х.

■ **Дмитрий Гувов:** Мне кажется, такие встречи как эксперименты очень интересны, потому что происходит соприкосновение разных миров. И в данном случае я могу только целиком присоединиться к каждому слову, сказанному Валерием Подорогой. Здесь прозвучал упрек: надо учиться. А это, в свою очередь, отослало к фразе, произнесенной Владиславом Софроновым, о том, что безусловно это привилегия богатых. Когда он говорил про бриллианты и меха, это же была метафора. Есть гораздо большая приви-

легия – свободного времени и образования, – которой миллионы людей лишены, и в силу множества причин. Дело даже не в том, что нет возможности этим владеть, а в том, что существуют и другие миры. Дискурс музыкантов действительно часто звучит как китайская грамота. Мы, представители изобразительного искусства, тоже говорим на своем языке, и периодически возникает вопрос, надо ли искать общий язык. И когда этот вопрос возникает, появляются такие эксцессы, которые продемонстрировал Олег Аронсон, призывая двигаться к попсе. Эта тема в нашей художественной среде непрерывно обсуждается. Как «влезть» в мейнстрим – в журналы, на телевидение, – сохранив заднюю мысль, что ты – интеллеktуал.

- М. Д.: Я хотел бы внести долю пафоса в наш разговор, потому что отмечалось, что книга Булеза вышла не из нашей музыкальной среды, а из среды литераторов и философов, так же как и предшествовавшая ей книга Адорно.

Это знаменательный факт, который станет началом движения навстречу друг другу. Хотя, наверное, такие материалы уже давно должны были выйти из музыкальной среды...

