

~~Владимир~~  
~~Мартынов~~  
~~Конец~~  
~~времени~~  
~~Композиторов~~

Владимир Мартынов

**Конец времени композиторов**

«ВЕБКНИГА»

УДК 7.067  
ББК 71.0:87.66

**Мартынов В. И.**

Конец времени композиторов / В. И. Мартынов —  
«ВЕБКНИГА»,

ISBN 978-5-89-817503-0

В новом издании «Конец времени композиторов» автор пускается в весьма рискованную авантюру – спустя 16 лет он возвращается к своему ставшему уже классическим труду, чтобы перечесть его с карандашом, оставляя тонкие, сардонические, полные самоиронии, но чаще – безжалостные к себе и времени комментарии на полях. Этот диалог с собой через много лет – не «работа над ошибками», а сверка координат с целью ещё раз удостовериться в точности поставленного диагноза. В конце XX века (сейчас это ощущается даже острее) кончился прежний мир, обнулились старые категории. Изменилось отношение к индивидуальности как таковой. Это сказалось и на восприятии музыки: композиторы продолжают существовать, но фигура сочинителя сегодня больше никого не волнует. Как к этому относиться? Мартынов предлагает читателю принять, а главное, понять современность – даже если она не оставляет нам никакого места.

УДК 7.067  
ББК 71.0:87.66

ISBN 978-5-89-817503-0

© Мартынов В. И.  
© ВЕБКНИГА

# Содержание

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| Введение,                         | 7  |
| Общая часть                       | 10 |
| О двух типах музыки               | 10 |
| Музыка, космос и история          | 19 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 27 |

# Владимир Мартынов

## Конец времени композиторов

*Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.*

© Мартынов В. И., 2019

© Васин А. А., оформление, 2019

© Издательский дом «Классика-XXI», 2019



*Памяти моего Гуру Николая Николаевича Сидельникова*

Эта книга была написана давным-давно – в самом конце XX века, но на протяжении какого-то времени я никак не мог найти издателя. И только в 2002 году, благодаря помощи Наталии Дмитриевны Солженицыной, книга была напечатана в издательстве «Русский путь», после чего многие композиторы, завидя меня, стали переходить на другую сторону улицы. С тех пор прошло 16 лет, а 16 лет – это возраст совершеннолетия, возраст, когда в советское время человеку выдавали паспорт. И для человека, и для книги паспорт многое значит. Без паспорта и человек и книга – что крапива под забором. Благодаря же паспорту человек становится полноценным гражданином государства, а книга получает законное гражданство в читательском пространстве. Паспорт моей книге выдал князь Андрей Волконский, который в «Партитуре жизни» написал: «Я опровергаю жулика Мартынова. Я ему дал кличку Терминатор, который уничтожает все. Он злоеший разрушитель. В моем экземпляре книжки “Конец времени композиторов” сплошные восклицательные и вопросительные знаки». Этот исчерканный князем экземпляр моей книжки после его смерти достался мне, и я бережно храню это раритетное сокровище. Вообще я не очень понимаю, почему князь так взъелся на меня, ведь в своей книжке он много пишет о кризисе авангарда и называет возникновение тональной музыки катастрофой. Да и вообще мы могли бы сойтись с ним на почве нашей общей любви к Гийому де Машо. Но мы практически не были с ним знакомы. Он покинул Советский Союз в 1973 году, когда я только-только начал появляться на композиторской сцене.

Зато мне удалось пообщаться с Сильвестровым и Пяртом, беседы с которыми и натолкнули меня на мысль о конце композиторской музыки. Как-то раз, возвращаясь после нашего концерта из Питера в Москву, мы всю ночь простояли с Сильвестровым в коридоре вагона «Красной стрелы». Именно во время той знаменательной беседы Сильвестров произнес ключевые слова: «Сочинение музыки в наше время – это гальванизация трупа». А во время нашей беседы с Пяртом, случайно зашедшим ко мне на Огарева, он взял маленький африканский барабанчик, стоявший у меня на рояле, и, ударив по нему, вдруг сказал: «О, какой звук! Какая полнота! Зачем после этого нужно сочинять еще что-то?» Как бы мне хотелось вернуть эту атмосферу легкости и свободы тогдашнего нашего общения и хотя бы отчасти нейтрализовать высоколобую серьезность, обуявшую меня в процессе написания этой книги. Впрочем, все это бесполезно, ибо теперь и Сильвестров, и Пярт тоже недолюбливают меня, наверное чувствуя во мне классового врага. Мой друг Валера Афанасьев на каком-то фуршете вдруг разговорился с Пяртом и между прочим сказал ему: «А вы знаете, ведь Мартынов очень любит вас». «Не могу ответить ему взаимностью», – был ответ Пярта. Но что поделаешь? В отличие от меня, и Сильвестров, и Пярт являются настоящими композиторами и хотят продолжать быть ими,

так что я вряд ли могу рассчитывать на их взаимность. А ведь, казалось бы, счастье было так близко...

Однако дело не в этом, а в том, что с момента выхода этой книги многое изменилось, и хотя я только уверился в правоте всего мною тогда написанного, мне показалось правильным дополнить первоначальный текст комментариями и краткими предувещованиями к каждой главе. Хотя это вряд ли подсластит горькую пилюлю для моих бывших коллег.

## Введение,

в котором Гегель и Хайдеггер выносят искусству окончательный приговор, автор посещает Британский музей и выясняется, что конец времени композиторов – это еще не конец музыки

Заглавие этой книги у многих, наверное, может вызвать скептическую улыбку, ибо писать о конце времени композиторов в наши дни, по всей видимости, и достаточно неактуально, и безнадежно поздно. На фоне многочисленных и давно уже примелькавшихся заявлений о смерти Бога, смерти человека, смерти автора, конце письменности, конце истории и подобных им констатаций летального исхода, относящихся к различным областям человеческой деятельности, мысль о смерти композитора или об исчерпанности композиторского творчества выглядит вяло, тривиально и тавтологично. В самом деле, что нового может дать рассуждение о невозможности композиторского творчества в наше время, если уже в XIX веке устами Гегеля был вынесен приговор искусству вообще? Но, может быть, именно сейчас как раз и настало время писать обо всем этом, ибо именно сейчас, когда банкротство принципа композиции стало очевидным фактом, нам предоставляется реальная возможность понять, является ли это банкротство некоей случайной исторической частностью или же событие это носит более фундаментальный характер, представляя собой одно из звеньев осуществления гегелевского приговора. Наверное, не случайно на важность осознания последствий гегелевского приговора и на актуальность его в контексте нашего времени указывал Хайдеггер в своем исследовании «Исток художественного творения», где, непосредственно отталкиваясь от слов Гегеля, он развивал мысль о конце искусства следующим образом:

«Говоря, правда, о бессмертных творениях искусства, и об искусстве говорят как о вечной ценности. Так говорят на языке, который во всем существенном не очень беспокоится о точности, опасаясь того, что заботиться о точности значит думать. А есть ли теперь страх больший, нежели страх перед мыслью? Так есть ли смысл, и есть ли внутреннее содержание во всех этих речах о бессмертных творениях искусства и о вечной ценности искусства? Или же это только недодумываемые до конца обороты речи, тогда как все большое искусство вместе со всею своею сущностью отпрянуло и уклонилось в сторону от людей?

В самом всеобъемлющем, какое только есть на Западе, размышлении о сущности искусства, продуманном на основании метафизики, в “Лекциях по эстетике” Гегеля говорится так:

“Для нас искусство уже перестало быть наивысшим способом, в каком истина обретает свое существование”. “Конечно, можно надеяться, что искусство всегда будет подниматься и совершенствоваться, но форма его уже перестала быть наивысшей потребностью духа”. “Во всех этих отношениях искусство со стороны величайшего своего предназначения остается для нас чем-то пройденным”<sup>1</sup>.

Нельзя уклониться от приговора, выносимого Гегелем в этих суждениях, указанием на то, что с тех пор, как зимою 1828–1829 гг. он в последний раз читал свои лекции по эстетике в Берлинском университете, мы могли наблюдать возникновение многих новых художественных творений и художественных направлений. Такой возможности Гегель никогда не отрицал. Но вопрос остается: по-прежнему ли искусство продолжает быть существенным, необходимым способом совершения истины, решающим для нашего исторического здесь-бытия, или же искусство перестало быть таким способом? Если оно перестало им быть, то встает вопрос почему. О гегелевском приговоре еще не вынесено решения; ведь за ним стоит все западное мышление, начиная с греков, а это мышление соответствует некоторой уже совершившейся

---

<sup>1</sup> Ну почему, ну почему все ругают меня за словосочетание «конец времени композиторов» и никто не обращает внимания на Гегеля, который объявил приговор всему искусству?

истине сущего. Решение о гегелевском приговоре будет вынесено, если только оно будет вынесено, на основе истины сущего, и это будет решение об истине сущего. До тех пор гегелевский приговор остается в силе. Но поэтому необходимо спросить, окончательна ли истина этого приговора и что, если так»<sup>2</sup>.

Настоящее исследование не претендует на окончательное решение по поводу гегелевского приговора, его задачей является лишь предоставление некоторого конкретного материала, способного в какой-то степени приблизить время этого решения<sup>3</sup>. Однако здесь все же неизбежно возникает и иной поворот проблемы. Ведь конец времени композиторов совершенно не обязательно должен означать конец времени музыки вообще, ибо феномен композитора и композиторства, очевидно, не покрывает всего того, что подразумевается под музыкой. В таком случае конец времени композиторов можно рассматривать как начало высвобождения возможностей, имманентно присущих музыке, но подавляемых композиторством во время господства композиторов над музыкой. Размышления, осуществляемые в этом направлении, могут заронить сомнение в законности самого гегелевского приговора, соответствующего «некоторой уже совершившейся истине сущего», хотя за ним и «стоит все западное мышление, начиная с греков». Ведь то, что «для нас искусство уже перестало быть наивысшим способом, в каком истина обретает свое существование», может являться всего лишь симптомом исчерпания возможностей того способа совершения истины, который породил все западное мышление, начиная с греков, и дал законную силу гегелевскому приговору. Способ совершения истины не может быть больше самой истины – вот почему исчерпание возможностей определенного способа совершения истины можно рассматривать как начало проявления тех сторон истины, которые были скрыты некогда господствующим, но теперь уже исчерпанным способом совершения истины. С точки зрения этих новых сторон раскрывающейся истины гегелевский приговор может пониматься всего лишь как дань уважения определенной парадигме мышления, принимаемой нами на каком-то этапе за истину в последней инстанции.

Предчувствие возможности более широкого взгляда на проблему гегелевского приговора стало неотступно преследовать автора этих строк в Британском музее, когда каждый переход из египетских и ассирийских залов в залы греческой Античности и даже каждый переход из залов греческой архаики в залы греческой классики стал неожиданно переживаться как процесс утраты какого-то важного аспекта бытия<sup>4</sup>. Более того, вся античная Греция, оказавшись сопоставленной лицом к лицу с Египтом, Ассирией и Вавилоном в замкнутом пространстве одного музея, начала восприниматься как некий декаданс человеческого духа. Это переживание, которое вполне может показаться кому-то шокирующим и даже кощунственным, на самом деле должно служить всего лишь предлогом к размышлению о том, что же именно началось с греков и насколько это «что-то, начавшееся с греков», носит всеобщий и обязательный характер, способный наполнить законной силой гегелевский приговор искусству. Однако сказанное не следует понимать в том смысле, что дело идет о некоем новом приговоре, который должен быть вынесен гегелевскому приговору. Речь идет о попытке нащупать то, что находится за пределами западного мышления, а также за пределами того, что мы понимаем как искусство и как историю. Таким образом, идеи конца истории и конца искусства не должны восприниматься в мрачных «апокалиптических» тонах, ибо и история, и искусство, быть может, представляют собой всего лишь формы уже исчерпавшего себя способа совершения истины. Думается, что приблизиться именно к такому пониманию искусства и истории может помочь исследование возможностей и границ композиторского творчества, ибо в феномене композиторства взаи-

<sup>2</sup> Мартин Хайдеггер: Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 109–110.

<sup>3</sup> Почему меня упорно делают крайним? Ведь я только по мере своих сил пытался продолжить ход гегелевской мысли.

<sup>4</sup> Именно во время длительных посещений Британского музея у меня возникла идея написания этой книги. Но тогда я совсем не думал о музыке – просто я не знал, как сформулировать свои переживания мощи архаики и немощи классики. Так что композиторы тут пришли просто к слову.



модействие истории как таковой и искусства как такового проявляется с наибольшей наглядностью и наибольшим драматизмом. Вот почему решение проблемы «конца времени композиторов» можно рассматривать в конечном итоге как прелюдию или как предикт к тому, что Хайдеггер называет «решением об истине сущего».

## Общая часть

### О двух типах музыки

Глава, в которой автор при живом участии Мирчи Элиаде и Клода Леви-Стросса мыслит бинарными оппозициями и замечает признаки диктатуры композиции в современном музыкознании

Прежде чем говорить о проблеме конца времени композиторов, необходимо избавиться от весьма распространенного ныне заблуждения, заставляющего видеть в композиторском творчестве и в композиторской продукции единственно мыслимое максимально полное и исчерпывающее осуществление возможностей музыки. Для этого достаточно вспомнить, что ни музыка великих культур прошлого, ни музыка традиционных культур настоящего не знают фигуры композитора. Нет также места композитору ни в фольклоре, ни в богослужебно-певческих системах – будь то григорианика, греческое осмогласие или же русская система распевов. До минимума сведена роль композитора и в таких современных музыкальных практиках, как рок и джаз. Таким образом, становится совершенно очевидно, что музыка может свободно продуцироваться и без содействия композитора и что наряду с непосредственно окружающей нас композиторской музыкой существует огромный массив музыки некомпозиторской. Эта некомпозиторская музыка ни в коем случае не может рассматриваться как какая-то примитивная, недоразвитая или «предысторическая» форма композиторской музыки, ибо некомпозиторская музыка и музыка композиторская соотносятся друг с другом не как фазы некоего единого исторического процесса становления, но как параллельно существующие, несводимые друг к другу области или типы музыки<sup>5</sup>. Наличие двух типов музыки обусловлено наличием двух типов состояний сознания, или, говоря по-другому, двух типов стратегий ориентации человека в мире. В свою очередь, наличие этих типов стратегий позволяет говорить о двух типах человека, а именно: о человеке традиционных культур и о человеке исторически ориентированном. Эти типы человека существуют бок о бок в современном мире, и поскольку именно они вызывают к жизни существование различных типов музыки, то рассмотрение особенностей композиторской музыки и музыки некомпозиторской должно начинаться хотя бы с краткого рассмотрения различных типов человека.

Говоря о различиях между исторически ориентированным человеком и человеком традиционных культур, прежде всего следует иметь в виду различные отношения человека к истории. Согласно М. Элиаде<sup>6</sup>, «исторический» человек есть такой человек, «который осознает себя творцом истории и хочет им быть», в то время как «человек традиционных цивилизаций не признавал за историческим событием собственной его ценности <...> не рассматривал его как специфическую категорию своего собственного способа существования»<sup>7</sup>. Раскрывая сущность «традиционной (или «архаической») онтологии», М. Элиаде пишет: «...предмет или действие становятся реальными лишь в той мере, в какой они имитируют или повторяют архетип. Таким образом, реальность достигается исключительно путем повторения или участия, все, что не имеет образцовой модели, “лишено смысла”, иначе говоря, ему недостает реаль-

---

<sup>5</sup> Для того чтобы понять, что такое музыка, нужно прежде всего забыть о том, что ты музыкант. Нужно постараться увидеть музыку со стороны. Нужно прекратить быть музыковедом и стать антропологом.

<sup>6</sup> Непродуктивно говорить о человеке как о единой универсальной данности. Для того чтобы понять, что такое человек, нужно прекратить говорить о «человеке вообще» и принять как данность существование различных человеческих типов. Этому научил меня Мирча Элиаде.

<sup>7</sup> Элиаде М. Космос и История: Избранные работы. М., 1987. С. 128.

ности. Отсюда стремление людей стать архетипическими и парадигматическими. Это стремление может показаться парадоксальным в том смысле, что человек традиционных культур признавал себя реальным лишь в той мере, в какой он переставал быть самим собой (с точки зрения современного наблюдателя), довольствуясь имитацией и повторением действий кого-то другого. Иными словами, он признавал себя реальным, “действительно самим собой” лишь тогда, когда переставал им быть. А потому можно было бы сказать, что эта “первобытная” онтология имеет платоническую структуру, а Платон в таком случае мог бы считаться философом по преимуществу “первобытной ментальности” (“первобытного мышления”), то есть мыслителем, сумевшим наделить философской ценностью способы существования и поведения архаического человека»<sup>8</sup>.

В отличие от человека традиционных цивилизаций, человек «исторически ориентированный» почитает реальным и ценностным именно то, что создает неповторимость предмета или действия, что отличает этот предмет от других предметов и это действие от других действий. Для такого человека быть самим собой означает быть не таким, как все, то есть не вписываться в общие предписания. Подобно некоторым примитивным хищникам, воспринимающим только то, что движется, человек «исторический» почитает истинно существующим только то, что изменяется, что несет черты отличия и неповторимости, в то время как любое повторение какого-либо образца или архетипа воспринимается им как тавтология, лишенная всякой ценности. Последовательность изменений, отличий и неповторимостей образует историю, и для человека «исторического» бытие есть не что иное, как история, вне которой нет просто ничего. Для такого человека все существует лишь постольку, поскольку существует в истории. Все получает смысл только благодаря тому, что имеет определенное место в истории, а потому все есть лишь история: история космоса, история Земли, история государства, история жизни, история костюма или прически. Конкретная человеческая жизнь есть лишь неповторимый момент в общем мировом ходе истории, и глубинный смысл этого момента заключается именно в его непохожести на все другие моменты, ибо в противном случае он просто выпадает из истории, а выпав из истории, утратит реальность.

Таким образом, если для исторически ориентированного человека история есть залог и источник реальности, то для человека традиционных цивилизаций история есть отпадение от реальности, переживаемое как грех. М. Элиаде, много писавший об «ужасе истории», о «преодолении истории» и о «защите от истории», в частности, замечает, что традиционный человек защищался от истории, «то периодически упраздняя ее путем повторения космогонии и периодического возрождения времени, то приписывая историческим событиям метаисторическое значение, которое было не только утешительным, но еще (и прежде всего) последовательным, то есть способным включиться в четко разработанную систему, в рамках которой существование и Космоса, и человека имело свой смысл. Следует добавить, что эта традиционная концепция защиты от истории, этот способ выносить исторические события продолжал доминировать в мире вплоть до эпохи, очень близкой к нашим дням, и что он и сегодня еще продолжает утешать аграрные (= традиционные) европейские общества, упрямо удерживающиеся в безысторической позиции и поэтому являющиеся мишенью яростных атак всех революционных идеологий»<sup>9</sup>. Можно сказать, что, защищаясь от истории, традиционный человек мифологизирует ее, превращая историческую личность в образцового героя, а историческое событие – в мифологическую категорию, в то время как творящий историю исторический, или современный, человек разлагает миф историей, в результате чего образцовый герой низводится до исторической личности, а мифологическая категория – до исторического события.

<sup>8</sup> Элиаде М. Космос и История: Избранные работы. М., 1987. С. 55–56.

<sup>9</sup> Элиаде М. Космос и История: Избранные работы. М., 1987. С. 129.

И мифологизация истории человеком традиционных культур, и разложение мифа посредством истории человеком исторически ориентированным есть не что иное, как различные формы проявления неудовлетворенности, испытываемой человеком при соприкосновении его с естественным жизненным потоком. И традиционный человек, и человек исторически ориентированный остро ощущают дефицит порядка, наблюдаемый в естественном ходе вещей. Оба осознают необходимость восполнения этого дефицита и видят свое высшее призвание в сообщении порядка естественному мировому процессу, или, говоря проще, оба считают своей обязанностью наведение порядка в мире. Традиционный человек привносит порядок в мир путем воспроизведения некоей архетипической модели, в результате чего естественные, неупорядоченные события приобщаются к изначальному архетипическому порядку. Это приобщение естественного хода событий к изначальному архетипическому порядку осуществляется путем совершения ритуала, и поэтому ритуал можно рассматривать как основополагающую стратегию, используемую традиционным человеком для наведения порядка в мире, страдающем от дефицита порядка. Человек исторически ориентированный привносит порядок в мир путем совершения некоего небывалого, «из ряда вон выходящего» события, изменяющего дальнейший ход событий и подчиняющего этот ход новому порядку. Совершение этого «из ряда вон выходящего» события есть не что иное, как революция, и поэтому революцию можно рассматривать как основополагающую стратегию, используемую историческим человеком для наведения порядка в мире. Таким образом, ритуал и революция есть различные стратегии приведения мира в порядок, а также различные способы существования человека в мире. Традиционный человек осуществляет себя в мире путем ритуала, человек исторический утверждает себя путем революции.

Конечно же, далеко не каждое действие традиционного человека должно являться ритуалом, однако каждое его действие постоянно и неизбежно стремится к ритуалу как своему идеальному пределу, а поэтому любое действие такого человека в большей или меньшей степени будет обязательно ритуально. Точно так же далеко не каждое действие исторического человека должно являться революцией в полном смысле этого слова, однако каждое его действие в своем идеальном пределе стремится стать революцией, а потому любое действие такого человека в большей или меньшей степени будет обязательно революционно. Прилагая все сказанное к музыке, можно констатировать, что традиционный человек рассматривает процесс музицирования как ритуал или как некий акт, приближающийся к ритуалу и носящий ритуальный характер, в то время как человек исторически ориентированный рассматривает процесс музицирования как революцию или по крайней мере как акт, ориентированный на революцию и носящий революционный характер. С точки зрения стратегии ритуала смысл процесса заключается в воспроизведении или повторении некоей архетипической модели. С точки зрения стратегии революции смысл процесса музицирования заключается в создании принципиально новой структуры, или, говоря короче, в новации. Таким образом, принцип повторения и принцип новации есть не что иное, как ближайшие проявления стратегии ритуала и стратегии революции.

Повторение, понимаемое как ритуал, осуществляется путем совершения заранее установленных и предписанных действий с использованием также заранее установленных и предписанных средств. Совокупность предписанных действий и средств образует канон. Именно канон обеспечивает неукоснительность действия принципа повторения, и поэтому канон можно рассматривать как метод, при помощи которого осуществляется стратегия ритуала. Новация, понимаемая как частное проявление революции, осуществляется путем совершения ранее не имевших места действий с использованием ранее не имевших места средств. Совокупность ранее не имевших места действий и нововведенных средств можно определить как произвол. Термин «произвол» заимствован нами из русских певческих рукописей второй половины XVI – начала XVII в., где он обозначал мелодические структуры, выходящие за рамки

канонических правил и построенные на основе новых «произвольных» законов мелодического формообразования. Именно произвол обеспечивает возникновение новации, и поэтому произвол можно рассматривать как метод, при помощи которого осуществляется стратегия революции. Таким образом, мы можем говорить об обязательной каноничности процесса музицирования, имеющего своей целью ритуальное повторение, и об обязательной произвольности процесса музицирования, имеющего своей целью революционную новацию.

Канон и произвол, понимаемые как различные методы организации мелодического материала, порождают различные типы взаимоотношений человека с осуществляемым им процессом музицирования, вернее, каждый из этих методов отводит определенное место человеку в процессе музицирования. Музицирование, понимаемое как ритуальное повторение, обеспечиваемое методом канона, может быть представлено в виде некоего потока, образуемого множественностью мелодических вариантов, восходящих к архетипической модели, и внеположного личности музыканта. Акт музицирования в данном случае будет подобен вхождению или погружению в поток, в результате чего человек делается причастным к высшему архетипическому порядку. Музицирование, понимаемое как революционная новация, обеспечиваемая методом произвола, представляет собой произведение или вещь, создаваемую человеком на основе его желаний и представлений. Акт музицирования в этом случае будет подобен именно процессу создания вещи, в результате чего музыкант – создатель вещи – воплощает свои творческие замыслы. При вступлении в поток личные особенности вступающего не имеют решающего значения, ибо кто бы ни вступал в поток, поток всегда остается одним и тем же, а потому вступление в поток требует от человека только одного, а именно навыка максимального погружения в поток и слияния с ним. Напротив того, при создании вещи личные особенности ее создателя начинают играть первостепенную роль, ибо смысл вещи заключается именно в ее уникальности и неповторимости, а неповторимость вещи в конечном итоге обеспечивается только неповторимостью создающей ее личности. Из сказанного можно заключить, что существует два типа творчества: творчество внеличное и творчество личное, или творчество, тяготеющее к анонимности, и творчество, тяготеющее к авторству. Канон, воплощающий стратегию ритуальности, порождает анонимное творчество, произвол же, воплощающий стратегию революционности, порождает творчество авторское. Ниже мы подробно остановимся на уточнении и разъяснении этих понятий, сейчас же нам важно наметить в самых общих чертах лишь их наличие, а также подчеркнуть, что в контексте музыки слово «автор» абсолютно равнозначно слову «композитор». Так что когда выше говорилось о «музыке некомпозиторской» и «музыке композиторской», то подразумевались два противоположных типа музыки: музыка, порожденная каноническим творчеством анонима, и музыка, порожденная произвольным творчеством композитора.

Если определение того вида деятельности, в результате которого композитор создает музыкальное произведение, не вызывает никаких затруднений, ибо общепринятым определением этой деятельности является понятие «композиция», или «техника композиции», то с определением техники, при помощи которой реализуется каноническое анонимное творчество, возникают некоторые проблемы. Наиболее удачным решением этих проблем на данный момент, очевидно, является введенный К. Леви-Строссом термин «бриколаж»<sup>10</sup>. Здесь не место заниматься исследованием истории возникновения этого термина, тем более не место заниматься выяснением его значений в бильярде, конном спорте или в области курьезного рукоделия – интересующихся можно отослать к «Структурной антропологии». Здесь для нас важно то, что термином «бриколаж» Леви-Стросс стал обозначать метод первобытного мифо-

<sup>10</sup> Клод Леви-Стросс стал путеводной звездой в процессе моего понимания связи антропологии с музыкой. Его термин «бриколаж» открыл мне глаза на многое. Но самое главное, благодаря ему я понял, что у принципа композиции есть реальная альтернатива, и этой альтернативой является бриколаж.

логического мышления, суть которого состоит в том, «чтобы выражать себя с помощью репертуара <...> причудливого по составу, обширного, но все же ограниченного <...> какова бы ни была взятая на себя задача, ибо ничего другого нет под руками»<sup>11</sup>. Если мы попробуем применить эту цитату в области музыки, то неизбежно придем к выводу, что бриколаж есть техника манипуляции интонационными или мелодико-ритмическими формулами-блоками. Формулы эти могут быть крайне разнообразны по мелодическому рисунку, но при всем отличии друг от друга сами по себе они должны представлять стабильные структуры, не допускающие внутреннего динамизма. Количество этих формул может быть крайне велико, но обязательно изначально ограничено. В результате получается замкнутая система, внутри которой возможны лишь комбинационные перестановки формул. Музыкант, мыслящий категориями бриколажа, может выражать себя только различными комбинациями формул. В связи с тем, что вся совокупность формул изначально задана и что к наличной совокупности не может быть добавлено ни одной новой формулы, музыкант, поставленный перед необходимостью решения новой задачи, отражающей особенности новой ситуации, всегда будет иметь дело с одним и тем же набором формул в качестве исходного материала, ибо ничего другого под руками у него нет и быть не может.

Разъясняя разницу между современным ученым и бриколером – человеком, мыслящим категориями бриколажа, Леви-Стросс пишет: «Итак, можно сказать, что и ученый, и бриколер как бы поджидают сообщения. Но для бриколера речь идет о сообщениях, в каком-то смысле переданных ранее; он их собирает подобно коммерческим кодам, которые, конденсируя прежний опыт профессии, позволяют быть готовым ко все новым ситуациям (однако при условии, что они принадлежат к тому же классу, что и прежние). Ученый же, будь то инженер или физик, всегда рассчитывает на *иное сообщение*; оно, возможно, будет вырвано у собеседника силой, невзирая на его недомолвки, по тем вопросам, ответы на которые прежде не давались»<sup>12</sup>. Под «сообщениями» Леви-Стросс подразумевает те результаты, которые и бриколер, и ученый рассчитывают получить в процессе своей деятельности. Собственно говоря, и бриколер, и ученый стремятся к одному и тому же результату – к наведению порядка в естественном ходе вещей, однако результат этот достигается разными способами, что и позволяет говорить о различных «сообщениях». Бриколер стремится возвести каждую естественно сложившуюся ситуацию к архетипической модели, а для этого он должен уметь отыскивать следы этой модели в каждой новой ситуации. Вот почему «сообщением» для бриколера будет являться обнаружение причастности естественной ситуации к архетипической модели. Ученый стремится упорядочить или усовершенствовать каждую естественно сложившуюся ситуацию за счет произвольного нововведения, а для этого в каждой ситуации он должен суметь увидеть тенденцию, приводящую к новационному решению. Вот почему «сообщением» для ученого будет являться то неизведанное новое, что таится в каждой естественной ситуации, помимо ее естественной новизны. Характерно замечание Леви-Стросса о том, что «сообщение», поджидаемое ученым, может быть «вырвано у собеседника силой», ибо стратегия революции, реализующаяся в произволе и новации, со всей необходимостью влечет за собой насилие: интеллектуальное, психологическое, физическое или эстетическое, одним из примеров которого может служить эпатаж. Переноса все сказанное на музыку, можно констатировать, что акт музицирования, осуществляемый бриколером, представляет собой реализацию заранее заданной и известной интонационной модели, причем модель эта должна обязательно узнаваться и просматриваться за всеми вновь и вновь появляющимися мелодическими вариациями. Напротив того, акт музицирования, осуществляемый композитором, представляет собой демонстрацию того нового, что может быть «выжато» из заранее заданных, всем известных средств, причем эти всем извест-

<sup>11</sup> Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 126.

<sup>12</sup> Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 129.

ные средства не имеют более ценности сами по себе, но интересны только тем, что являются неким «сырьем» для осуществления новации.

Только что приведенное рассмотрение различия между бриколером и композитором может быть уточнено, и Леви-Стросс вносит это уточнение на примере ученого и бриклера, вводя понятия «структура» и «событие»: «Мы провели различие между ученым и бриколером по тем обратным функциям относительно средств и целей, которые они предназначают событию и структуре, один – создавая события (изменяя мир) посредством структур, другой – создавая структуры посредством событий (формула неточна при таком резком разграничении, но наш анализ должен допускать нюансировку)»<sup>13</sup>. Введение проблемы взаимоотношений «события» и «структуры», частным проявлением которой является проблема «глубокой антипатии между историей и системами классификаций», дает возможность более полно и точно оценить разницу между музыкой, формируемой техникой бриколажа, и музыкой, формируемой техникой композиции.

Любой акт музицирования представляет собой одновременно и структуру, и событие, однако смысл его будет изменяться самым кардинальным образом в зависимости от того, какие функции будут приписываться структуре и событию в музыкальном процессе<sup>14</sup>. Музицирование, понимаемое как ритуальное вступление в поток, представляет собой событие, целью которого является воспроизведение структуры архетипической модели. Здесь событие выполняет функцию средства, в то время как структура является целью. Музицирование, понимаемое как создание вещи, представляет собой структурное моделирование некоего события, причем сама демонстрация или презентация этой структуры обретает статус события или даже исторического события. В данном случае функцию средства выполняет структура, в то время как событие является целью. Таким образом, различие между бриколажем и композицией можно провести по тем обратным функциям относительно средств и целей, которые предназначаются событию и структуре. В бриколаже функцию средства выполняет событие, структуре же приписывается функция цели. Напротив того, в композиции структура выполняет функцию средства, в то время как функция цели приписывается событию. Сказанное можно свести к следующей формуле: в бриколаже событие воссоздает структуру, в композиции структура моделирует событие. С помощью этой формулы можно выявить наиболее существенные аспекты природы композиции и бриколажа.

Понимание композиции как структуры, моделирующей событие, неизбежно приводит к тому, что сущность музыки сводится в конечном итоге к выражению. Музыкальная структура выражает «нечто», и этим «нечто» признается внутренний мир человека со всеми его перипетиями и событиями, в результате чего музыка начинает пониматься как «язык чувств». Понимание бриколажа как события, воссоздающего структуру, неизбежно приводит к тому, что сущность музыки сводится в конечном итоге к организации и структурированию ситуации. Музыкальный процесс или музыкальное событие структурирует «нечто», и этим «нечто» признается космический порядок или высшая сакральная реальность, в результате чего музыка начинает пониматься как некая упорядочивающая дисциплина или даже как наука, входящая в квадривиум и соседствующая с астрономией, арифметикой и геометрией. Здесь следует заметить, что композиторская музыка тяготеет скорее к тривиуму и гораздо ближе грамматике, риторике и диалектике, чем дисциплинам, образующим квадривиум.

Отсюда можно заключить, что если музыкальная композиция выражает событие через структуру, то музыкальный бриколаж является событием презентации структуры, и поэтому, в отличие от композиции, бриколаж всегда есть то, что он есть, а не то, что выражает или что

<sup>13</sup> Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 131.

<sup>14</sup> Мне жаль, что рассмотрение проблемы структуры и события я не довел до конца. Сейчас противостояние структуры и события мне хотелось бы понять как противостояние формы и содержания и как противостояние пребывания в реальности и выражения реальности.

выражается. Сказанное можно пояснить на нескольких примерах. «Поэма экстаза» Скрябина выражает состояние экстаза, в результате чего это состояние может художественно переживаться в процессе исполнения данного произведения, в то время как удары бубна в процессе шаманского камлания действительно приводят шамана в экстаз, в результате чего состояние экстаза не выражается и не переживается художественно, но реально осуществляется. Первый и третий акты вагнеровского «Парсифаля» выражают высокие молитвенные состояния, которые художественно переживаются в результате сценического изображения литургии Грааля, в то время как уставная последовательность григорианских песнопений организует и структурирует реальный молитвенный процесс. Здесь опять речь идет о реальном осуществлении в случае бриколажа и о художественном переживании в случае композиции. Наконец, мазурка Шопена выражает те состояния, которые может переживать танцующий, или наблюдающий танец, или вспоминающий о танце, в то время как фольклорный танцевальный наигрыш является реальным осуществлением танца, ибо наигрыш этот ритмически организует и структурирует то событие, которое и превращается в танец благодаря звучанию наигрыша. Здесь уместно вспомнить, что любой танец восходит в конечном итоге к ритуальным сакральным танцам, назначение которых заключалось в сообщении высшего космического порядка естественному ходу вещей.

Когда мы говорим о «выражении» или о «внутреннем мире человека», то в конечном итоге приходим к понятию индивидуальности, или, точнее, к понятию индивидуального «я». Именно это индивидуальное «я» является и сердцевиной принципа композиции, и его целью, ибо событие композиции есть акт самовыражения индивидуального «я». Это событие фиксируется при помощи определенной музыкальной структуры, которая обязательно должна заключать в себе нечто ранее неизвестное, или «новацию», приводящую к уникальности и неповторимости музыкальной структуры, соответствующей неповторимым качествам самовыражающегося индивидуального «я». В случае бриколажа целью является не событие самовыражающегося индивидуального «я», но воссоздание структуры космоса в индивидуальности, или, говоря по-другому, приведение индивидуального «я» в соответствие с космическим порядком. Здесь следует говорить скорее даже не о подражании и уподоблении индивидуума космической структуре, но об отражении макрокосмоса в микрокосмосе. Ведь то, что объединяет макрокосмос и микрокосмос, есть прежде всего их подчиненность единым музыкальным гармоническим соотношениям. Эта мысль с наибольшей яркостью проявилась в пифагорейском учении о трех видах музыки: *musica mundana*, *musica humana* и *musica instrumentalis*, где под «мировой музыкой» разумеется устройство космоса, под «человеческой музыкой» разумеется устройство человека, а «инструментальной музыке» отводится роль некоего коррелята или посредника между космосом и человеком в естественном течении жизненной практики. Согласно этому учению, устройство космоса и устройство человека изначально подобны друг другу, однако индивидуальное своеволие человека нарушает это подобие, восстановить которое и призван акт музицирования. Музыка помогает человеку достигнуть гармонического единства с космосом, ибо музыка есть высший гармонический порядок строения и вечного космоса, и человека, склонного к утрате своего музыкально-гармонического устройства из-за постоянного желания удовлетворять своеволие индивидуального «я». Таким образом, в бриколаже роль цели-структуры выполняет космический порядок, а в качестве средства-события выступает индивидуум, отражающий этот порядок доступными ему музыкальными средствами.

Приведенное только что положение позволяет уточнить применявшееся нами ранее понятие «человек традиционных культур», которое не очень корректно противопоставлялось понятию «исторически ориентированный человек». При более пристальном рассмотрении «человек традиционных культур» предстает человеком, для которого сущее раскрывается как космос, причем космос, понимаемый как единый, целый и живой организм. Именно это и отличает «человека традиционных культур» от «человека исторически ориентированного», для



которого сущее раскрывается как история, которая превращает живой космос в бездушный универсум, представляющий собой всего лишь некое вместилище для развертывания исторического процесса. Здесь еще раз уместно напомнить о подмеченной Леви-Строссом «глубокой антипатии между историей и системами классификаций», ибо леви-строссовские системы классификаций есть не что иное, как проявление космического порядка. Ведь пяти- и семиступенные лады, взятые сами по себе, представляют собой именно системы классификации космических первоэлементов, жизненных стихий или планет, однако те же семиступенные лады теряют все свои классификационные и системные свойства, оказавшись в контексте температуры и квинтового тонального круга, олицетворяющего собой бездонный универсум, отменяющий саму идею живого органичного космоса. Таким образом, более точная формулировка противопоставления «человека традиционных культур» «человеку исторически ориентированному» будет выглядеть как противопоставление «человека, гармонирующего с космосом», «человеку, творящему историю». Если же мы будем говорить о том, что «человек, гармонирующий с космосом», есть человек традиционных культур прошлого и настоящего, то следует сказать и о том, что «человек, творящий историю», есть человек западноевропейской цивилизации Нового времени по преимуществу. Однако сейчас мы не будем касаться этого вопроса, но подчеркнем лишь важность противопоставления космоса и истории как диаметрально противоположных ориентиров сознания, приводящих к возникновению различных типов музыки: музыки человека, отражающего в себе космический порядок и сливающегося с космосом, и музыки человека, творящего историю путем выражения своего «я».

Хотя космос и история представляют собой фундаментальные побудительные мотивы, порождающие бриколаж и композицию, мы можем позволить себе на какое-то время абстрагироваться от них и вернуться к рассмотрению бриколажа и композиции как к различным функциональным соотношениям события и структуры. До сих пор мы говорили о событии и структуре, имея в виду их синхронное существование, теперь же нам следует проследить их взаимоотношения в диахронном срезе. Принцип композиции в диахронии постоянно сохраняет функциональное отношение события и структуры как цели и средства, ибо событием композиции является самовыражающееся «я», а так как в мире нет ничего иного, что могло бы сознательно самовыражаться путем создания новых структур, кроме индивидуального «я», то событие и структура в композиции попросту не могут выступать ни в каких иных функциональных соотношениях. Напротив того, принцип бриколажа в диахронном срезе может менять функциональное отношение цели и средства. Это происходит потому, что событие, являющееся средством воспроизведения структуры архетипической модели, само может превратиться в архетипическую модель для последующего события. Цепь превращений воспроизводящего в воспроизводимое, отражающего в отражаемое и события в структуру составляет специфику принципа бриколажа в диахронном срезе. Это же утверждает и Леви-Стросс в следующих словах: «...в непрекращающемся реконструировании с помощью тех же самых материалов именно прежние цели играют роль средств: означаемое превращается в означающее, и наоборот»<sup>15</sup>. Здесь особо следует подчеркнуть, что череда бесконечных превращений означаемого в означающее, растворяющих в конечном итоге изначальное означаемое, является неотъемлемой чертой постмодернистского бриколажа, ибо такие понятия, как «интертекстуальность» и «эхокамера», в сочетании с идеей «смерти автора» и «смерти субъекта» есть не что иное, как проявление принципа бриколажа. Таким образом, можно утверждать, что принцип бриколажа характерен не только для мышления древних цивилизаций и так называемых «примитивных» культур настоящего, но что его присутствие без труда может быть выявлено и в современной, постиндустриальной, постмодернистской ситуации<sup>16</sup>. С особой очевидностью

<sup>15</sup> Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 130.

<sup>16</sup> Конечно же, есть целый ряд сходств между первобытным мышлением и мышлением постмодернистским, но все они

сходство между «первобытным мышлением» и мышлением постмодернистским начинает проявляться в их неприятии истории. Испытывающий «ужас истории» носитель «первобытного мышления» нейтрализует действие истории доступными ему ритуальными средствами, постмодернист деконструирует историю при помощи специального анализа, но сколь бы разными ни казались эти процедуры, суть их одна – «она состоит не в отрицании исторического становления, а в признании его в качестве формы без содержания: действительно, имеется до и после, но их единственное значение заключается в том, чтобы отражаться друг в друге»<sup>17</sup>. Это-то отражение и является одним из основополагающих свойств бриколажа, и в то же время это свойство представляет собой фундаментальную оппозицию выражению как основополагающему свойству композиции.

Вообще же следует заметить, что в современной науке о музыке весьма слабо осознается тот факт, что принципу композиции имеется какая-то равноценная оппозиция или альтернатива. Так или иначе, все виды некомпозиторской музыки – будь то фольклор, рага, мугам или григорианский хорал – все это рассматривается сквозь призму принципа композиции, и все это описывается в терминах принципа композиции, в результате чего происходит навязывание законов композиции тому, что этим законам изначально не подчиняется, а такое навязывание не может привести ни к чему другому, кроме как к ложной картине, не имеющей ничего общего с истинным положением вещей. Уже само словосочетание «некомпозиторские системы музыки» страдает очевидной аморфностью и свидетельствует об абсолютной монополии принципа композиции в современном музыкознании. Этот монополизм композиции превращает исследователя музыки в дальтоника, не способного увидеть рисунок, образуемый цветными пятнами, на тесте для определения дальтонизма. Именно для того, чтобы преодолеть создавшееся положение, и предлагается ввести в исследование музыки леви-строссовское понятие бриколажа. Это понятие, во-первых, дает определение тому, что ранее не имело четкого определения, а во-вторых, обособляет эту ранее не подлежавшую определению область музыки от той области музыки, которая охватывается принципом композиции.

Что же касается содержания понятий бриколажа и композиции, то из всего сказанного выше по этому поводу для нас наиболее важным будет соотношение функций события и структуры. Рассмотрение музыкального материала с позиций этих соотношений и станет методической установкой дальнейших исследований, ибо только в этом случае оба понятия – бриколаж и композиция – смогут обеспечить полноценное стереоскопическое зрение, дающее возможность увидеть бытие музыки в максимально полном объеме.

---

являются скорее внешними сходствами. Здесь следовало бы поговорить о внешнем сходстве бриколажа и пастиша и о перерождении бриколажа в пастиш.

<sup>17</sup> Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 299.

## Музыка, космос и история

Глава, в которой звукоряду придается сходство с космическим порядком и впервые вводятся в повествование понятия *musica mundana*, *musica humana* и *musica instrumentalis*, а также объявляется эпоха нового бриколажа

В предыдущем разделе было показано, что бриколаж и композиция представляют собой различные, несводимые друг к другу принципы организации музыкального материала, обязанные своим существованием различным стратегиям человеческого сознания. В свою очередь, различие этих стратегий обуславливается тем, что сущее может открываться человеку двояким способом: как космос и как история. Сущее, раскрывающееся как космос, порождает культуры, оперирующие принципом бриколажа; сущее, раскрывающееся как история, порождает культуры, оперирующие принципом композиции. Теперь нам следует рассмотреть то, каким именно образом эти различно ориентированные культуры и порождаемые ими виды музыки располагаются в конкретном историческом времени, в какой последовательности они выступают и образуют ли они вообще какую-либо взаимосвязанную, единую последовательность.

Нас не должно смущать то, что в ходе нашего исторического исследования мы будем пытаться поместить в историческую схему такие культуры, которые всячески сопротивляются историческому осмыслению. Предупреждая возможность такого смущения, Леви-Стросс писал: «...и скучно, и бесполезно нагромождать аргументы, чтобы доказывать, что всякое общество находится в истории и что оно изменяется: это очевидно». Однако «человеческие общества реагируют весьма различным образом на это общее состояние: некоторые волею-неволей его принимают и, благодаря осознанию, что принимают, преувеличивают его значение (для себя и для других обществ) в огромной степени; другие (называемые нами по этой причине первобытными) желают его игнорировать и пытаются со сноровкой, недооцениваемой нами, сделать, насколько это возможно, постоянными состояния, считаемые ими “первичными” относительно своего развития»<sup>18</sup>. Это рассуждение приводит к следующему заключению: «...неуклюжее различие между “народами, не имеющими истории”, и прочими можно с выгодой заменить различием между тем, что мы называли для удобства “холодными” обществами и “горячими” обществами. Одни из них стремятся, благодаря институтам, к которым они привязаны, аннулировать, квазиавтоматически, то действие, что могли бы оказать на их равновесие и непрерывность исторические факторы; другие решительно интериоризируют историческое становление, чтобы сделать из него двигатель своего развития»<sup>19</sup>. Таким образом, нашей задачей станет выявление той последовательности, которую в конкретном историческом времени образует смена «холодных» и «горячих» обществ вместе с порождаемыми ими видами музыки.

Однако при выявлении и рассмотрении этой последовательности нас может подстеречь соблазн историзма, в результате которого история будет пониматься как некий единый поступательный процесс становления, базирующийся на схеме Древний мир – Средневековье – Новое время. При таком подходе «холодные» общества будут неизбежно рассматриваться как некие примитивные, предварительные стадии «горячих» обществ, а принцип бриколажа будет рассматриваться как предварительная стадия принципа композиции. Именно в этот соблазн историзма впадает зачастую современное музыкознание, о чем свидетельствуют исторические концепции, выдвигаемые теоретиками музыки в последние десятилетия. Один из характерных примеров такого подхода можно обнаружить в фундаментальной статье Ю. Холопова «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления», где среди прочего автор демон-

---

<sup>18</sup> Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 298.

<sup>19</sup> Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994.

стрирует процедуру филогенетической инверсии<sup>20</sup>. «Возвращаясь по ступеням ценностного филогенеза искусства, мы постепенно переходим к более низким (с точки зрения генетической лестницы, а не в отношении ценностного качества явлений) стадиям искусства и его критериев. В нужном нам аспекте ступени эти представляются расположенными в порядке следующей нисходящей линии:

- музыка как свободное (неприкладное и самостоятельное) искусство;
- музыка как прикладное и несамостоятельное искусство;
- музыка (?) как неискусство (или: звуковая информация как сфера самостоятельной жизнедеятельности, но уже не музыка)»<sup>21</sup>.

В этой цитате сразу же бросается в глаза ее обусловленность пресловутой схемой Древний мир – Средневековье – Новое время. К тому же сам критерий свободного и несвободного искусства представляется крайне зыбким и расплывчатым, ибо вопрос этот во многом связан с концертным бытованием музыки и с проблемой концертной ситуации вообще. Все обстоит довольно просто, если речь идет о Третьей симфонии Бетховена или о Шестой сонате Прокофьева. Но как быть, если речь заходит о раге, исполняемой на концерте Рави Шанкаром, или о весенней гукальной закличке, исполняемой в Малом зале консерватории крестьянками из Брянской области? Не обрывает ли концертная ситуация связи раги и весенней заклички с ритуалами, частью которых они являются, и не превращаются ли освобожденные от ритуальной обусловленности рага и весенняя закличка в вещи, ничем не отличающиеся по принципу действия от Третьей симфонии Бетховена или от Шестой сонаты Прокофьева? Во всяком случае, в глазах концертного завсегдатая или владельца концертного абонементов и симфония, и соната, и рага, и закличка уравниваются тем, что все они являются лишь элементами концертного репертуара.

Еще большая неразбериха настает, когда Ю. Холопов начинает говорить о музыке как о прикладном искусстве: «Музыка как прикладное и несамостоятельное искусство – это, например, народная музыка, музыка танцевальных (массовых и придворных) празднеств, новогодних елок, музыка шествий (маршей), музыка богослужебного назначения, музыка-развлечение, музыка – украшение быта, музыка в подъезде, на стадионе, в городском парке, на танцплощадке, свадьбе, похоронах, на званом вечере, на открытии здания, во время спуска на воду нового корабля, на торжественном собрании, в ресторане, кабачке, шинке, погребке Ауэрбаха и при других подобных обстоятельствах»<sup>22</sup>. Здесь перемешиваются противоположные виды музыки. Во-первых, что имеется в виду под «народной музыкой»? Городской фольклор, мало чем отличающийся от композиторской музыки, или фольклор архаический? Что подразумевается под «музыкой богослужебного назначения»? Знаменный распев или концерты Бортнянского? Во-вторых, довольно часто музыка, используемая как несамостоятельная и прикладная, изначально отнюдь не является таковой. Траурный марш Шопена, исполняемый на всех похоронах, или «свадебный» марш Мендельсона, звучащий по несколько десятков раз на день в ЗАГСе, создавались именно как неприкладные самостоятельные произведения. В фильме «8½» в качестве «парковой» музыки звучат «Полет валькирий» и увертюра к «Севильскому цирюльнику». С другой стороны, музыка, создаваемая как прикладная и несамостоятельная, порою ни по качеству, ни по структуре неотличима от музыки «самостоятельной». Таковы лендлеры Шуберта или марши Суса.

Такое же отсутствие ясности сохраняется и тогда, когда речь заходит о музыке «как неискусстве». (Сюда Ю. Холопов относит «отправления оргиастических обрядов под варвар-

<sup>20</sup> Многолетнее ученичество у Холопова во многом сформировало меня как музыканта. Особенно сильное влияние на меня оказали его индивидуальные занятия по анализу музыкальных форм и общий курс «История теоретических систем». Но со временем я начал относиться к нему все более и более критически.

<sup>21</sup> Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 91.

<sup>22</sup> Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 92.

скую сонорную гетерофонию ритмизованных или неритмизованных ударов барабана и других шумовых эффектов, дикие праздничные зазывания как выражение экстатического веселья, ритмичное хоровое скандирование при “производственных” плясках-играх...»<sup>23</sup>.) На первый взгляд здесь ничто не вызывает возражений, однако через некоторое время закрадывается следущая мысль: а не напоминает ли это описание о звуковой атмосфере «Моментов» Штокхаузена или о каком-либо другом подобном произведении авангарда 1950–1960-х годов? Но ведь авангардистские вещи того времени представляют собой именно рафинированные произведения искусства, создаваемые изощренными интеллектуалами, порою совершенно не понимаемыми широкой публикой в силу своей эзотеричности. Каким образом продукция искусственных мэтров может хотя бы внешне напоминать «варварскую сонорную гетерофонию» дикарей? Холоповская схема в принципе не может дать ответа на этот вопрос, ибо понятия о музыке как о самостоятельном или прикладном искусстве не имеют действенных механизмов, способных цеплять реальность. Самостоятельность или прикладной статус музыки в конечном итоге зависят от намерений, возможностей и вкусов тех, кто принимает участие в процессе музицирования. Однако эти зыбкие и, по сути дела, бессодержательные понятия способны создать иллюзию единого поступательного исторического процесса, единой истории музыки, ибо идея музыкального филогенеза, оперирующая терминами «свободное искусство», «прикладное искусство» и «неискусство», именно и представляет музыку как растение, чьи корни, стебель и листья есть не что иное, как развертывание единой музыкальной истории.

Картина резко изменится, если от погони за призраками мы перейдем к реальным понятиям структуры и события и их функциональным отношениям. Выше уже говорилось о том, что между музыкальными явлениями, у которых событие и структура находятся в обратных функциональных отношениях цели и средства, изначально не может быть никаких генетических связей, а стало быть, и ни о каком музыкальном филогенезе не может идти речи. Это значит, что история музыки есть не история какого-то одного растения, объединяющего в себе все стадии исторического развития, как годовые кольца, но история разных растений, произрастающих в разное время на разных территориях. Можно даже пойти дальше и начать утверждать, что речь не всегда заходит о растениях, но также и о напоминающих растения кристаллах, растущих в питательном концентрате, или о животных типа кораллов, чьи колонии напоминают заросли причудливых растений. Используя понятия прикладного и самостоятельного искусства, мы как раз впадаем в риск путаницы растений с кристаллами и кристаллов с животными, а также даже в риск выстраивания растений, кристаллов и животных в единую генетическую цепочку на основании их внешнего сходства. Таким образом, наша задача будет заключаться в том, чтобы, не впадая в соблазн историзма, рассмотреть взаимоотношения «холодных» и «горячих» обществ вместе с порождаемыми ими принципами бриколажа и композиции. Поскольку же фундаментальное различие «холодных» и «горячих» обществ заключается в их отношениях к космосу и истории, то и начинать нам следует с рассмотрения концепций космоса и истории в их отношении к принципам построения музыки.

Данные этнографии и антропологии указывают на то, что изначально музыка самым тесным образом была связана с осмыслением космоса и его строения. Музыкальный порядок ощущался человеком как некое орудие или некий инструмент для познания космического порядка, и даже более того – как средство поддержания этого порядка и преодоления хаоса. Начало познания всякого порядка заключается в нахождении некоей изначальной «отправной точки» порядка. Такими отправными точками в познании космического порядка служили понятия тотема и табу, в познании же музыкального порядка служило понятие устоя<sup>24</sup>. Тотем и табу

<sup>23</sup> Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.

<sup>24</sup> Почему до сих пор никто не похвалил или не поругал меня за подмеченную мною аналогию отношений тотема, табу и устоя?

вносили порядок в окружающий человека мир путем выделения в этом мире неких привилегированных зон, неких привилегированных групп предметов и явлений, служащих человеку смысловым ориентиром. Устой вносил порядок в мир звуков путем выделения из всего доступного человеку звукового диапазона некоего привилегированного высотного уровня, служащего смысловым стержнем, вокруг которого могли складываться ориентированные на этот стержень мелодические образования. Обретение «отправной точки порядка» давало возможность увидеть порядок в том, в чем ранее порядок не осознавался. Привилегированные зоны или группы явлений, выделяемые из прочего мира табуированием или тотемическим почитанием, становились основой систем классификаций, демонстрирующих мировой порядок. Привилегированный звуковысотный уровень, понимаемый как устой, становился основой образования членораздельного звукового пространства, образуемого различными звукорядами.

Практически во всех великих культурах древности – в Египте, Вавилоне, Индии и Китае – звукоряды понимались как коды классификационных рядов. До сих пор находящиеся в употреблении семиступенные и пятиступенные лады есть не что иное, как звуковысотная классификация семи астрологических планет и пяти первоэлементов. Однако в древности за каждым звуком звукоряда стоял целый ряд предметов и явлений, объединенных связью с этим звуком. В этот ряд помимо планет и первоэлементов могли входить минералы, растения, животные, времена суток, времена года, стороны света, цвета, части человеческого тела, внутренние органы и многое, многое другое. Таким образом, можно утверждать, что звукоряд выступал как первичный фактор упорядочивания мира, как классификационный код, на основе которого выстраивались обширные классификационные таблицы. Именно поэтому практически во всех традиционных культурах древности и современности понятия звукоряда, лада и мелодической модели связаны с понятиями порядка и закона. Так, древнегреческое понятие «ном», обозначающее мелодическую модель, переводится как «закон» или «обычай». Русское слово «лад» помимо определенным образом организованного звукоряда обозначает «слаженность», «устроенность», «упорядоченность». Латинский лад – «модус» – может быть переведен как «мера», «предписание», «правило». «Арак» – слово, обозначающее шаманскую музыку у кхмеров, – переводится как «управление», «содержание в порядке». И подобные примеры могут быть умножены.

Наиболее разработанные концепции связи космоса с музыкой, очевидно, можно найти у китайцев и греков<sup>25</sup>. Говоря о китайцах, мы прежде всего будем иметь в виду памятник III в. до н. э. «Люйши чуньцю», содержащий самый широкий спектр высказываний по космологическому, антропологическому и социологическому аспектам музыки, и поэтому разговор о связи музыки с космосом лучше всего начать именно с этого памятника. Возникновение музыкального звука авторы «Люйши чуньцю» возводят непосредственно к самому непроявленному дао: «Истоки музыкального звука чрезвычайно далеки-глубоки. Он рождается с той высотой-интенсивностью, которая уходит в неявленное великое единое дао. Великое единое дао задает двоицу прообразов – лян и, двоица прообразов создает соотношение инь-ян. Изменяясь, это соотношение за счет поляризации инь и ян усиливается, образуя индивидуальный звуковой образ»<sup>26</sup>. В этом тексте для нас наибольший интерес будет представлять то, что одна из первых фаз проявления дао непосредственно связана с поляризацией звуковых частот инь и ян. В традиционной китайской фонологии высокие звуковые частоты считаются «чистыми», или мужскими, – ян, а низкие – женскими, или «мутными», – инь. Однако прежде поляризации инь и ян должна возникнуть некая среда, обеспечивающая распространение звуковых волн разной частоты. Такая среда в традиции «Люйши чуньцю» обозначается термином ци.

<sup>25</sup> К сожалению, здесь мало места уделено шаманизму, лежащему в основе как древнекитайских, так и древнегреческих представлений о музыке.

<sup>26</sup> Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал. М., 1990. С. 41.

«Музыка – это тонкая ци – воздушная материя, отмечающая ритм возрастания и убывания неба и земли, поэтому только мудрец способен придать ей качество гармоничности. Такова основа музыки»<sup>27</sup>.

Мы не будем здесь касаться содержания крайне емкой категории ци. Следует лишь отметить, что ци – это некий универсальный субстрат видимого и невидимого миров и одновременно материально-идеальный агент дао, его непосредственное проявление<sup>28</sup>. Процесс проявления дао, порождающий сначала ци, а затем инь-ян, следующим образом описан в «Хуайнань-цзы»: «Дао изначально находилось в пустом-туманном. Пустое-туманное породило пространство-время. Пространство-время породило ци. Ци разделилось в себе: тяготевшее к тяжести-мутности, сгустившись, образовало землю. Это произошло потому, что слияние прозрачно-разреженного происходит чрезвычайно легко, а консолидация тяжелого-мутного весьма затруднена. Поэтому небо формируется раньше, а земля утверждается потом. Поляризованная как небо и земля, но удерживаемая взаимным притяжением тонкая ци – это уже иньянная ци. Специфические модификации тонкой иньянной ци – прообразы четырех сезонов. Изменения плотности тонкой ци в результате смены четырех сезонов приводят к образованию всего существующего – ванью»<sup>29</sup>. Сопоставляя это описание с вышеприведенным текстом из «Люйши чуньцю», можно прийти к выводу, что космос в китайской традиции представляет собой некий грандиозный резонатор, постоянно находящийся в состоянии гармонической музыкальной вибрации, или, говоря по-другому, космос есть грандиознейший и сложнейший музыкальный инструмент, издающий прекрасное звучание, обеспечиваемое правильной циркуляцией иньянной ци. Однако эта музыкальная гармония космоса должна быть еще как-то выявлена человеком, и для выявления ее существует система шести люй, согласно «Люйши чуньцю» созданная или исправленная архаическим героем Куем.

Люй представляли собой полые трубки-камертоны, служившие эталоном при создании музыкальных инструментов. «Стандартлюй – это определенные звуковысотные отношения, музыкальная шкала с “правильной” структурой, с “правильными” промежутками между звуками-нотами <...> Если согласовывать музыку, упорядочивать музыку, без люй нечем согласовывать. Таким образом, люй – это основа музыки»<sup>30</sup>. Более подробно структура системы люй описывается в связи с Лин Лунем, разделившим двенадцать люй на шесть пар, в результате чего каждому «мужскому» тону стал соответствовать «женский» тон. Женские и мужские тоны, или тоны инь и ян, взаимодополняют друг друга в отношении их изначальной нераздельности. Согласие и гармоничность, возникающие между ними, есть не что иное, как проявление ци, модусами которой являются инь и ян. Что же касается дао, то его функцию в системе люй выполняет особый тон, называемый гуном Желтого Колокола – Хуанчжун чжи гун, или просто гун. «Гун – это центр, расположен посередине, свободно перемещается по четырем сторонам света, зачиная мелодию, стимулирует рождение и является основой четырех других звуков <...> таким образом, для четырех звуков гун является образцом-утком. Что касается корня пяти звуков, то он рождается из яюй Хуанчжу-на <...> Когда Хуанчжун является гуном – основой двенадцатиступенного звукоряда, то тайцоу, гусянь, линьчжун, наньлюй – все с помощью правильного звучания согласуются, нет ни малейшего несовпадения... Остальные люй, кроме Хуанчжуна, хотя в своем месяце сами являются гунами-основами, но в гармонирующих с ними люй есть пробелы и несоответствия, и они не обретают своей правильной основы. Таким образом, Хуанчжун в высшей степени почитаем, и ничто не может составить ему пару»<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал. М., 1990. С. 47.

<sup>28</sup> Практически здесь речь идет о рационализации шаманистской картины мира.

<sup>29</sup> Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал. М., 1990. С. 49.

<sup>30</sup> Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал. М., 1990. С. 51.

<sup>31</sup> Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал. М., 1990. С. 52.

Судя по данному тексту, гун есть акустический аналог дао, одним из важнейших определений которого является его абсолютная единственность, невозможность существования для него пары. Остальные звуковысотные отношения находятся по определенным акустическим и математическим правилам построения. Согласно традиции самый ранний текст, зафиксировавший математическое выражение системы звуковысотных отношений, – это «Люйши чуньцю». В этой системе Хуанчжун служит опорой, или тоникой, двух звукорядов – двенадцатиступенного – по числу лун, или месяцев, и пятиступенного – по числу сезонов. Каждому месяцу, или каждой луне годового цикла, приписано определенное звучание, определенный тон двенадцатиступенного звукоряда. Звук-ориентиром, с которого начинается строй, является первый из шести «мужских» люй, Хуанчжун. Его абсолютная высота не обозначена, а способ, с помощью которого находятся остальные звуки-ступени, формулируется как «порядок взаимных порождений». И хотя каждый из двенадцати тонов становится гуном в своем месяце, эти временные функции гуна относительноны и не могут перекрыть безотносительности тона Хуанчжун презентующего дао. Именно эта система звуковысотных отношений послужила основой для создания сохранившихся до наших дней наборов колоколов. Эти удивительнейшие наборы, включающие до нескольких десятков колоколов разной величины, со сложными, до конца непонятными современным исследователям акустическими свойствами, являлись неотъемлемой частью убранства дворов правителей царств, а позднее и просто знатных и богатых людей. Согласно тексту «Люйши чуньцю» прототипом, образцом для создания подобных наборов послужили колокола, отлитые Лин Лунем и Юн Цзяном по повелению Хуанди и предназначенные для «исполнения торжественной ритуальной музыки».

Игра на подобных наборах колоколов, рассматриваемая как акт музицирования, являющийся одновременно и событием, и структурой, представляет собой ритуальное событие, воссоздающее структуру гармонически сбалансированного космоса, то есть событие и структура здесь находятся в функциональном отношении средства и цели, а такое функциональное отношение, как уже говорилось выше, есть показатель бриколажа. Однако для того чтобы акт музицирования мог всегда представлять собой структуру, являющую себя в событии игры, недостаточно только лишь ритуально регламентированного набора звуковысотных отношений колоколов, необходимы ритуально регламентированные правила игры на колоколах, необходимо знание правильного последования тонов, а его может обеспечить только наличие неких мелодических моделей, или мелодических архетипов, имеющих ритуально-мифическое обоснование. Именно о таких мелодических моделях, возводимых в ранг архетипа, сообщает «Люйши чуньцю», повествуя о деяниях Ди Ку: «Ди предок Ку повелел Сянь Хэю создать пение, и тот придумал девять песен типа шао, шесть – типа ле и шесть – типа ян <...> Фениксы тогда стали летать по небу в такт исполняемым мелодиям. Ди Ку был очень доволен, а его музыка впоследствии стала служить образцом доблести-дэ предков-правителей»<sup>32</sup>. Воспроизведение звуковой структуры этих «образцовых» мелодических моделей, в такт которым в свое время стали летать сами фениксы, и является целью каждого последующего частного события-исполнения, в результате которого и исполнитель, и слушатель проникаются космической гармонией, подтвержденной фактом ритмического полета фениксов.

В этой связи следует особо подчеркнуть то значение, которое тексты «Люйши чуньцю» придают точному моменту времени первого исполнения архетипической мелодической модели, или «правильной» ритуальной мелодии. Так, в уже упоминавшемся нами эпизоде, связанном с Хуанди, создающим с помощью Лин Луны и Юн Цзяня эталонные колокола, говорится, в частности, о том, что впервые мелодическая модель была исполнена на этих колоколах «в день и-мао второй весенней луны, когда солнце находится в области созвездия Куи»<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал. М., 1990. С. 58.

<sup>33</sup> Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал. М., 1990. С. 60.



Именно тогда эталонной мелодии было присвоено имя Сяньчи – Восход солнца. Автор книги «Космос, музыка, ритуал» Г. Ткаченко пишет по этому поводу: «Сяньчи обозначает начало перехода от состояния “хаос” к состоянию “космос”, начало утверждения порядка на всех уровнях бытия, распространяющегося, подобно музыкальному звуку, от источника – от центра к периферии. Историзованная версия мифа относит этот момент к “историческому”, точно определенному пространству-времени, где Хуньдунь, трансформированный в Ху-анди, остается по-прежнему локально – в центре космоса, функционально – источником гармонии-порядка (хэ). Момент начала эволюции социума, то есть начала цивилизации (вэнь), структурирующей, параметризующей человеческие отношения и вносящей в них определенный порядок, иерархию, обозначается аналогом первозвука – мелодией-танцем Сяньчи. Эта связанная с космической конфигурацией энергии в день и-мао последовательность музыкальных звуков несет печать гармонического единства с космосом и тем самым оказывается прообразом всякого “правильного” музыкально-пластически организованного движения, то есть ритуала. Со своей стороны, вещи-подданные, приобретающие способность к “правильному” движению-действию или “правильному” состоянию-положению исключительно благодаря гармонизирующему воздействию центра – гуна-правителя, в данном случае – аналога гуна-ориентира гармонического звукоряда, – становятся участниками полностью ритуализированного космического действия-жизни. “Правильность” музыки или социальной гармонии, исходящей из этого центра, должна внушать подданным неподдельное чувство-ощущение радостного наслаждения благом, проистекающее из безраздельной отдачи гармонизирующему или, что то же, цивилизирующему, “окультуривающему” началу. Подданные тогда как бы разделяют с гуном-правителем общее “знание предков” – о благом начале жизни. В таком случае говорится, что они вслед за правителем “возвращаются к правильному пониманию функции и предназначения вещей” (“Люйши”, 13.5), каждого элемента бытия. Несомненно, это своего рода прозрение, экстаз, и лучше всего способствует его достижению “правильная” музыка-ритуал»<sup>34</sup>.

В этой обширной цитате нужно подчеркнуть несколько моментов. Во-первых, это то, что музыка потенциально хранит в себе и может актуально даровать безграничный восторг изначального озарения, посещающего человека при переживании им состояния причастности к вечной гармонической вибрации космоса. Во-вторых, это то, что даровать этот восторг может только «правильная» музыка. «Правильность» же музыки заключается в ее соответствии изначальным архетипическим мелодиям-моделям. Все, что отклоняется от этих мелодических моделей, есть музыка «неправильная», или музыка, разрушающая гармоническое единение с космосом. И наконец, самое главное – это то, что «возвращение к правильному пониманию функции и предназначения вещей» есть возведение каждого последующего события к изначальному событию явления гармонической структуры космоса, или постоянное пребывание в этом событии, приводящее к нейтрализации истории. Таким образом, ритуальная музыка, описываемая в «Люйши чунью», представляет собой одновременно и акт приобщения к гармонической вибрации космоса, и процедуру преодоления истории. «Эта процедура известна, – повторим замечание Леви-Стросса, – она состоит не в отрицании исторического становления, а в признании его в качестве формы без содержания: действительно, имеется до и после, но их единственное значение заключается в том, чтобы отражаться друг в друге»<sup>35</sup>. Можно сказать, что принцип бриколажа превращает цепь исторических событий в систему зеркал, отражающих одно изначальное непреходящее событие явления структуры.

Однако ритуальное преодоление истории не всегда может успешно противостоять разрушительным силам истории, которые могут иногда выходить из-под контроля, нарушая гармоническое состояние космоса, что влечет за собой ухудшение состояния и музыкальных дел.

<sup>34</sup> Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал. М., 1990. С. 60.

<sup>35</sup> Леви-Стросс К. Указ. соч. С. 299.

«Люйши чуныцю» так описывает музыку, утратившую ритуальное начало: «Музыка смутных времен... Когда барабаны и литавры гремят, как гром, когда гонги и цимбалы звенят, как вспышки молнии, когда лютни и свирели, пение и танцы подобны воплям – ци в сердце слушающего приходит в смятение, в ушах и глазах – сумятица, все тело-естество – в потрясении <...> Это – утрата чувства-цин музыки-ритуала»<sup>36</sup>. Забегая вперед, можно спросить: не напоминает ли это описание музыку Бетховена, хватающего судьбу за глотку и высекающего искры из сердца? Однако это почитаемое в Европе Нового времени «хватание судьбы за глотку» с точки зрения китайской традиции есть лишь проявление разлада и дисбаланса, предопределенного поведением человека, нарушающего ритуальный порядок и своими волевыми и произвольными импульсами не попадающего в резонанс с гармонической вибрацией космоса. Такие периоды разлада и смуты искажают смысл музыки, в результате чего музыка постоянно требует очищения и исправления. «Люйши чуныцю» упоминает целый ряд мудрецов, восстанавливающих искаженную музыку-ритуал. Смысл их деятельности заключался в периодически возобновляющемся процессе выверения и исправления важнейших музыкальных текстов, теряющих связь с архетипическими моделями, а через эту утрату отпадающих от космической гармонии. В то же время мудрецы были способны не только восстанавливать искаженную разладом природу музыки, но могли с помощью исправленной музыки возвращать космосу утраченный порядок, как это было в случае с Ши Да: «В глубокой древности миром правил Чжусян-ши. То было время ураганных ветров и огромных концентраций янной ци, которыми все развеивалось, так что плод и семя не вызревали. Поэтому Ши Да создал пятиструнные гусли-сэ, чтобы вызвать с их помощью иньную ци и дать жизни укрепиться»<sup>37</sup>.

Музыка, способная восстанавливать нарушенное равновесие инь-ян ци, начинает пониматься как «орудие»<sup>38</sup>. «Совершенная-законченная музыка-ритуал имеет применение – с ее помощью умеряют-размеряют личные пристрастия и устремления. Когда эти пристрастия и устремления подчинены единому-общему ритму, перестают быть частными, – музыку можно пускать в дело как практическое орудие. Использование музыки как орудия должно быть искусством, которое заключается в том, чтобы стремиться к равновесию-балансу, баланс же происходит из общезначимости-гунности. Гунность же – свойство дао»<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Ткаченко Г. А. Указ. соч. С. 67.

<sup>37</sup> Ткаченко Г. А. Указ. соч. С. 56.

<sup>38</sup> Прообразом музыки как орудия порядка является бубен.

<sup>39</sup> Ткаченко Г. А. Указ. соч. С. 65.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.