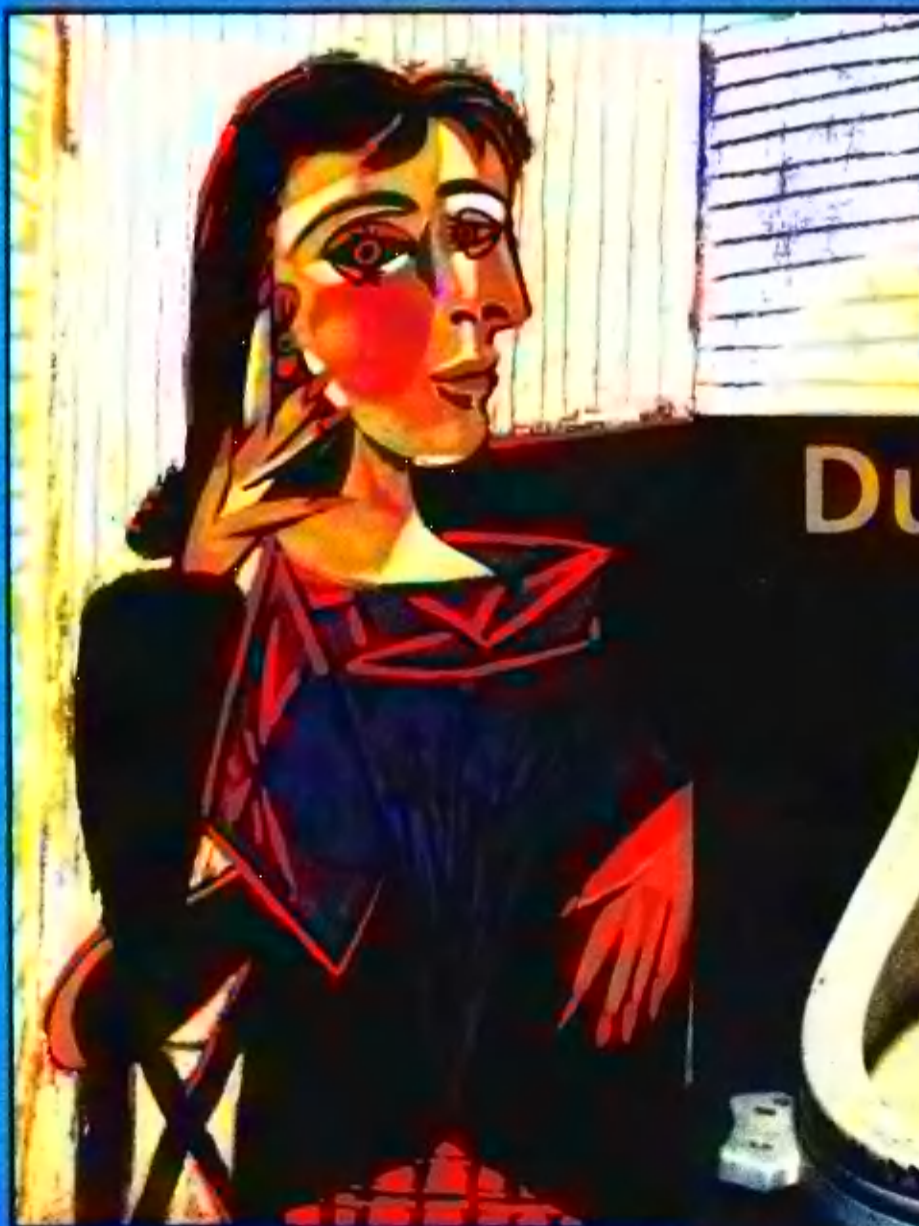


Summa culturologiae



Лексикон нонклассики

Художественно-эстетическая
культура XX века



PICASSO

Duchamp



Summa culturologiae

Лексикон нонклассики

**Художественно-эстетическая
культура XX века**

Под общей редакцией В.В. Бычкова



**Москва
РОССТЭН
2003**

ББК 71
Л 43

Главный редактор и автор проекта «Summa culturologiae»
С.Я.Левит

Редакционный совет серии:

Л.В.Скворцов (председатель), С.С.Аверинцев, В.В.Бычков, А.Я.Гуревич, В.Д.Дажина,
О.Ф.Кудрявцев, Л.Т.Мильская, Ю.С.Пивоваров, А.К.Сорокин, П.В.Соснов

Автор проекта «Лексикон нонклассики», ведущий автор,
руководитель авторского коллектива: В.В.Бычков
Редколлегия Лексикона: О.В.Бычков, Л.С.Бычкова, Н.Б.Маньковская
Рецензент:
Гл. н.с. Института философии РАН, д.ф.н. профессор Л.И.Новикова

Художник: П.П.Ефремов

В Лексиконе использованы материалы исследовательского проекта,
поддержанного РГНФ (96-04-06052)

Л 43 **Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века.** / Под
ред. В.В.Бычкова.— М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОС-
СПЭН), 2003. — 607 с. (Серия «Summa culturologiae»).

Энциклопедическое научно-информационное концептуальное исследование, посвященное крупнейшему в истории культуры переходному периоду — художественно-эстетической культуре XX века — от классической Культуры к принципиально *иному* эстетическому сознанию и артпроцессам техногенно-компьютерной цивилизации XXI в. Открытый гипертекст коррелирующих друг с другом и иными интертекстуальными феноменами статей, выявляющий специфику, главные тенденции, направления, систему понятий и терминов, утвердившихся для их обозначения, а также главные персоналии художественно-эстетической культуры XX в в контексте основных парадигм европейской классической традиции, как ее логически-алогичное завершение. При этом основное внимание уделено именно *новаторским, неклассическим, постклассическим* феноменам и личностям, характеризующим более чем столетний процесс движения в культурном пространстве: *авангард — модернизм — постмодернизм*, в сферах эстетического сознания и визуальных искусств, главным образом, но также в литературе и музыке от символизма и импрессионизма до арт-проектов конца XX в. Статьи Лексикона учитывают новейшие достижения в сфере гуманитарного знания, написаны доступным самым широким читательским кругам языком, снабжены богатой библиографией. Книга содержит указатель имен и Summary.

© С.Я.Левит, составление серии, 2003
© В.В.Бычков, автор проекта, составление тома, 2003
© Авторы статей, 2003
© «Российская политическая энциклопедия», 2003

ISBN 5-8243-0420-3

Лит.: Nitsch H. Orgien Mysterien Theater. Darmstadt, 1969; The Art of Performance: A Critical Antology. N.Y., 1984; From Action Painting to Actionism: Vienna, 1960-1965. Kassel, 1988; In the Spirit of Fluxus. Minneapolis, 1993; Gray J. Action Art: A Bibliography of Artists' Performance from Futurism to Fluxus and Beyond. Westport/ Conn., 1993; Thom P. For an Audience: A Philosophy of the Performing Arts. Philadelphia, 1994.

Л.Б., В.Б.

Алеаторика

(от лат. alea — игра в кости, случайность, жребий)

Метод музыкальной композиции с незакрепленным звуковым текстом; как самостоятельный способ сочинения музыки оформился в XX в. А. означает полный или частичный отказ композитора от жесткого контроля над музыкальным текстом либо даже устранение самой категории композитора-автора в традиционном смысле. Новаторство А. заключается в соотношении стабильно установленных компонентов музыкального текста с сознательно вводимой случайностью, произвольной мобильностью музыкальной материи. Понятие А. может относиться и к общей компоновке частей сочинения (к форме), и к строению его гкани. По Э.Денисову, взаимодействие между стабильностью и мобильностью ткани и формы дает 4 основных типа сочетания, три из которых — 2-й, 3-й и 4-й — являются алеаторическими: 1. Стабильна ткань — стабильна форма (обычная традиционная композиция, opus perfectum et absolutum; как, например, 6 симф. Чайковского); 2. Стабильна ткань — мобильна форма; по В.Лютославскому, «А. формы» (П.Булез, 3-я соната для ф-п, 1957); 3. Мобильна ткань — стабильна форма; или, по Лютославскому, «А. фактуры» (Лютославский, Струнный квартет, 1964, Main Movement); 4. Мобильна ткань — мобильна форма; или «А. Кейджа» (при коллективной импровизации нескольких исполнителей). Это узловые точки метода А., вокруг которых располагаются много разных конкретных видов и случаев структур, различные степени погружения в А.; кроме того, естественны и ме-

таболы («модуляции») — переход от одного вида или типа к другому, также к стабильному тексту либо от него.

А. получила распространение с 1950-х гг., явившись (вместе с сонорикой), в частности, реакцией на крайнее закрепощение музыкальной структуры в многопараметровом сериализме (см.: Додекафония). Между тем, принцип свободы структуры в том или ином отношении имеет древние корни. По существу, звуковым потоком, а не однозначно структурированным опусом, является народная музыка. Отсюда нестабильность, «неопусность» народной музыки, вариационность, вариантность и импровизационность в ней. Незаданность, импровизируемость формы характерны для традиционной музыки Индии, народов Дальнего Востока, Африки. Поэтому представители А. активно и осознанно опираются на сущностные принципы восточной и народной музыки. Элементы А. существовали и в европейской классической музыке. Например, у венских классиков, устранивших принцип генералбаса и сделавших музыкальный текст полностью стабильным (симфонии и квартеты Й.Гайдна), резким контрастом стала «каденция» в форме инструментального концерта — виртуозное соло, партию которого композитор не сочинял, а предоставлял на усмотрение исполнителя (элемент А. формы). Известны шуточные «алеаторические» методы составления несложных пьес (менуэтов) посредством комбинирования кусочков музыки на игральном кубике (Würfelspiel) во времена Гайдна и Моцарта (трактат И.Ф.Кирнбергера «В любое время готовый композитор полонезов и менуэтов». Берлин, 1757).

В XX в. принцип «индивидуального проекта» в форме стал наводить на мысль о допустимости текстовых вариантов произведения (т. е. А.). В 1907г. американский композитор Ч.Айвз сочинил фортепианный квинтет «Halfwe'en (= «Канун Дня всех святых»), текст которого при исполнении в концерте должен играть по-разному четыре раза подряд. Д.Кейдж сочинил в 1951г. «Музыку перемен» для ф-но, текст которой он составил «манипулированием случайностями» (слова композитора), используя для этого китайскую «Книгу перемен». Класси-

ческий пример А. — «Фортепьянная пьеса XI» К. Штокхаузена, 1957. На листе бумаги ок. 0,5 кв.м в случайном порядке расположены 19 музыкальных фрагментов. Пианист начинает с любого из них и играет их в произвольной последовательности, следуя случайно упавшему взгляду; в конце предшествующего отрывка написано, в каком темпе и в какой громкости играть следующий. Когда пианисту покажется, что он сыграл так уже все фрагменты, их надлежит сыграть вторично опять в столь же случайном порядке, но в более яркой звучности. После второго круга пьеса заканчивается. Для большего эффекта алеаторическое произведение рекомендуется в одном концерте еще и повторить — слушателю предстанет другая композиция из того же материала. Метод А. широко используется современными композиторами (Булезом, Штокхаузеном, Лютославским, А. Волконским, Денисовым, Шнитке и др.).

Предпосылкой А. в XX в. явились новые законы гармонии и вытекающие из них тенденции к поискам новых форм, соответствующих новому состоянию музыкального материала и характерных для авангарда. Алеаторическая фактура была совершенно немислима до эмансипации диссонанса, разработки атональной музыки (см.: Додекафония). Сторонник «ограниченной и контролируемой» А. Лютославский усматривает в ней несомненную ценность: «А. открыла передо мной новые и неожиданные перспективы. Прежде всего — огромное богатство ритмики, недостижимое с помощью других техник». Денисов, обосновывая «введение элементов случайного в музыку», утверждает, что оно «дает нам большую свободу в оперировании музыкальной материей и позволяет нам получать новые звуковые эффекты <...>, но идеи мобильности могут дать хорошие результаты лишь в том случае <...>, если скрытые в мобильности деструктивные тенденции не разрушают конструктивность, необходимую для существования любой формы искусства».

С А. пересекаются некоторые другие методы и формы музыки. Прежде всего это: 1. импровизация — исполнение произведения, сочиняемого в процессе игры; 2. графическая

музыка, которую импровизирует исполнитель по зрительным образам поставленного перед ним рисунка (например, И. Браун, Folio», 1952), перевода их в звуковые образы, либо по музыкально-алеаторической графике, созданной композитором из кусков нотного текста на листе бумаги (С. Буссотти, «Страсти по Саду», 1966); 3. хэппенинг — импровизируемое (в этом смысле алеаторическое) действие (Акция) с участием музыки с произвольным (квази-)сюжетом (например, хэппенинг А. Волконского «Реплика» ансамбля «Мадригал» в сезоне 1970/71 г.); 4. открытые формы музыки — то есть такие, текст которых стабильно не фиксирован, а всякий раз получается в процессе исполнения. Это — виды композиции, принципиально не замкнутые и допускающие бесконечное продолжение (например, с каждым новым исполнением), англ. Work in progress. Для П. Булеза одним из стимулов, обративших его к открытой форме, было творчество Дж. Джойса («Улисс») и С. Малларме («Le Livre»). Пример открытой композиции — «Достижимые формы II» («Available Forms II», по смыслу — «Потенциальные формы») Ирла Брауна для 98 инструментов и двух дирижеров (1962). Браун сам указывает на связь своей открытой формы с «мобилями» в визуальных искусствах (см.: Кинетическое искусство), в частности у А. Колдера («Calder Piece» для 4 ударников и мобилия Колдера, 1965). Наконец, алеаторическими принципами пронизана «Gesamtkunstaktion» (см.: Gesamtkunstwerk). 5. Мультимедиа, спецификой которых является синхронизация инсталляций нескольких искусств (например: концерт + выставка живописи и скульптуры + вечер поэзии в любых сочетаниях видов искусств и т. п.). Таким образом суть А. состоит в примирении традиционно сложившегося художественного порядка и освежающего фермента непредсказуемости, случайности — тенденция, характерная для художественной культуры XX в. в целом и неклассической эстетики.

Лит.: Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971; Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976; Лютославский В. Статьи, бе-

седы, воспоминания. М., 1995; Boulez P. Alea// Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. I., Mainz, 1958; Boulez P. Zu meiner III Sonate// Ibid, III. 1960; Schäffer B. Nowa muzyka (1958). Kraków, 1969; Schäffer B. Maly informator muzyki XX wieku (1958). Kraków, 1975; Stockhausen K. Musik und Grafik (1960) // Texte, Bd.1, Köln, 1963; Böhmer K. Theorie der offenen Form in der Musik. Darmstadt, 1967.

Ю.Холопов

Аналитическое искусство (см.: Филонов П.)

Ангажированность эстетическая (aesthetic engagement)

Термин, интерпретируемый Арнольдом Берлеантом (современным американским эстетиком. — Ред.), как альтернатива понятию эстетической незаинтересованности, центральному в традиционной эстетике. Чтобы оценить роль ангажированности, необходимо вначале понять значение и важность понятия незаинтересованности.

Появление этого понятия означало важный шаг в истории эстетической теории. Первоначально введенное в XVIII в. в Англии Шефтсбери и другими для фиксации беспристрастности морального суждения, позднее оно было расширено для обозначения той способности, которая обнаруживает прекрасное в объекте как таковом, безотносительно к дальнейшим целям. Позднее Кант использовал многое из этих дискуссий об искусстве для создания теории, которая с тех пор доминирует в эстетике и в которой центральное место занимает понятие незаинтересованности. Он описал *искусство* как объект, который доставляет удовольствие в акте суждения о нем, а не благодаря чистому чувству или его соответствию некоторому понятию, подобному наличию цели. Согласно Канту, эстетическое восприятие отличается от обычного опыта тем, что не связано с практическими целями. Эстетическая оценка включает суждение об объекте с точки зрения удовольствия или неудовольствия, которое является полностью незаинтересованным, то есть не связано с практическими

целями или следствиями. Незаинтересованность стала отличительной характеристикой, отделяющей искусство от всех других сфер. Она служила для выявления своеобразия эстетического опыта, а также способствовала становлению эстетики как философской дисциплины.

Это был важный шаг в истории *эстетики*, ибо он освободил искусство и его теорию от обслуживания религиозных, моральных или политических интересов. Однако такая независимость, доведенная в XIX в. до мифического уровня доктриной «искусства для искусства», привела к разрыву связей искусства с внешним миром и замыканию эстетических ценностей в особых учреждениях, таких, как музеи, театр, концертный зал и библиотека. Эстетика сформировалась как дисциплина, но утратила свое более широкое воздействие на культуру. Эта эстетическая замкнутость существовала в основном только теоретически, поскольку искусство все шире обращалось к новым темам, материалам, образцам. При этом сохранялась трудность объяснения связей искусства с внешним миром. Проблемы репрезентативности, абстракции, мимесиса, выразительности, символа указывают на необходимость признания более широкого значения искусства и его ценности.

А. э. пытается вернуть это расширительное значение искусства и эстетики без утраты их отличительных черт. Она делает это, размывая границы частей, из которых складывается эстетическая ситуация, или поле, воссоединяя, в частности, субъект и объект в единой эмпирической ситуации. Ангажированность фактически становится значимой категорией эстетики. Она означает опыт активного вхождения реципиента в искусство, соприкосновения с ним, преобразование субъекта и объекта в единое целое. В отличие от созерцательного идеала традиционной эстетики, А. э. привлекает внимание к активному вкладу субъекта; эта активность выражается не только в пристальном внимании и интенсивном переживании, но включает субъект в деятельность иногда путем физического движения в отношении эстетического объекта — внутрь, через или вокруг него, иногда посредством образного восприятия,

но всегда участием в создании значений и интерпретаций, неотделимых от чувственного восприятия. Когда субъект и объект вступают в трансформирующее их взаимодействие в ситуации напряженного восприятия эмпирических значений и активного участия, возникает подлинно эстетическая ситуация. А. э. не просто ключ или определяющее качество; скорее, это активизирующий момент в сложном эмпирическом поле.

А. э. может быть распознана многими способами. Она возникает в творческом слиянии художника и объекта, где каждый воздействует на другого и управляет им: художник в создании произведений искусства, объект как в том сильном впечатлении, которое он производит на художника, так и в стимулировании направления творчества. Ангажированность является центральным моментом в вовлеченности зрителя в произведение искусства. Она возникает, когда читатель входит в мир романа, кинозритель погружается в мир времени-пространства движения, создаваемый кинематографом, слушатель музыки следит за звуками, зритель проникает в пространство произведения живописи. Ангажированность признает перформативную природу каждой эстетической ситуации, активность, необходимую для воздействия искусства. Другими словами, ангажированность указывает на динамический характер эстетического поля или ситуации. В каждом явлении искусства и в каждой эстетической ситуации имеют место специфические процессы ангажированности, и одна из задач как теории, так и критики состоит в установлении и объяснении того, как они действуют.

Понятие А. э. не упрощает область искусства и проблем эстетики. Оно дает возможность теории и критике уяснить экспансию искусства в новые средства информации, новые технологии и формы. Преодолевая барьер между красотой и пользой, оно расширяет сферу эстетической теории и опыта до охвата практических объектов и целей, а также расширяет область эстетических ценностей, включая в нее окружающую среду и человеческие отношения. Однако, хотя ангажированность учитывает экспансию искусства в новых направлениях,

она не отказывается и от традиционного канона. Скорее, она делает возможным обновление традиционного искусства, раскрывая сложность его функционирования и богатство того опыта, через который оно должно быть понято.

Лит.: Berleant A. Art and Engagement. Philadelphia, 1991; Berleant A. The Aesthetics of Environment. Philadelphia, 1992; Carlson A. Aesthetics and Engagement. // The British Journal of Aesthetics, № 33/3 (July 1993). — P. 220-227.

А. Берлеант

В современной научной литературе употребляется и понятие «ангажированное искусство» в смысле, отличном от введенного А. Берлеантом. Имеется в виду сознательная ангажированность искусства другими сферами культурно-цивилизационного поля, например, политикой, идеологией, наукой, религией, рекламной индустрией и т.п. для своих целей. Так, искусство «социалистического реализма» — это искусство, предельно ангажированное советским тоталитарным режимом для пропаганды своей идеологии. Таким же образом все немецкое искусство Третьего рейха было поставлено на службу (ангажировано) национал-социалистической идеологии. Многие направления современного «продвинутого» искусства ангажированы *арт-номенклатурой, арт-рынком* и т. д. Однако этот род ангажированности искусства не является эстетическим.

Л.Б.

Антиномия

(греч. — *antinomia* — противоречие закона самому себе)

Философское понятие, означающее сочетание (или единство) противоположных, взаимоисключающих с точки зрения формальной логики утверждений. В древности фигурировало в юриспруденции (для обозначения случаев, когда закон вступает в противоречие с самим собой — «Кодекс» Юстиниана 534 г.), в философии (апории Зенона, антиномизм «Ареопагитик», от него А. Николая Кузанского), в религии и

Булез (Boulez) Пьер
(р.1925)

Французский композитор, дирижер, пианист, теоретик музыки, один из лидеров и идеологов Авангарда-II (1945-1968). Как композитор Б. — ученик О. Мессиана и Р. Лейбовица. Возглавлял созданный им в Париже Институт музыкально-акустических исследований. Важнейшие сочинения Б.: три сонаты для фортепиано (1946, 1948, 1957-1963), «Солнце вод» (текст Р. Шара, 1948-1950), «Полифония X» [=скрещений] (1951), «Структуры» для двух фортепиано (1952-1961), кантата «Молоток без мастера» (текст Р. Шара, 1954), «Импровизация на темы Малларме» (текст С. Малларме, 1957), «Поэзия вместо власти» для трех оркестров и магнитофонной ленты (текст А. Мишо, 1958), «Фигуры, Дубли, Призмы» для оркестра (1963-1966), «Взрывной/Неподвижный» (живая электроника, 1972) и др.; книги «Мыслить музыку сегодня» (1963), «Записки подмастерья» (1966), «Ориентации» (1981), ряд статей (среди них «Шёнберг мертв» — 1952, «Взорвать оперные театры!» — 1967).

Уже в ранние годы (середина 40-х гг.) Б. осознал кризисную ситуацию *искусства*, радикальные пути эволюции музыки. Традицией для Б. (как и для К. Штокхаузена) явилась наиболее передовая музыка первой половины XX в., в первую очередь новаторство А. Веберна и И. Стравинского. Знаменито изречение Б., своего рода кредо Авангарда-II: «Веберн остается началом Новой музыки. Все композиторы, которые не поняли и не прочувствовали неизбежной необходимости Веберна, совершенно излишни» («Записки подмастерья»). Б. отождествлял творчество с созданием нового. Академизм для Б. — «худшее из зол» (в частности, и поэтому пусть «взлетят на воздух» традиционные — по Б., рутинные — «Oreghäuser»). *Консерватизм* убаюкивает музыкальное сознание и парализует энергию творческого поиска. Инертность и академичность Б. критикует и у А. Шёнберга; «стерильный академизм» Б. нашел даже у композиторов Дармштадтского кружка авангардистов (ок. 1953-1954). В ответ на вопрос, как оценивать композитора талантливого, но не обращающегося к радикально-

му новаторству, Б. сказал: «Кому нужен такой талант!» (1967).

Естественно, сам Б. и явился таким радикальным новатором, одним из открывателей новых путей в искусстве звука (еще в 1946 г.). Причем в отличие, например, от Веберна, который и в рамках Новой музыки мыслит категориями традиционной «бетховенской», собственно классической композиции, Б. решительно с ней порывает. Поэтому все искусство Б. принципиально неклассично по своим установкам. На мощную тенденцию времени, усвоенную Б., накладываются еще и личные психологические свойства натуры, что дало повод назвать его «Робеспьер Булез» (Шмидт Ф. Пьер Булез, 1994). В Люто-славский цитирует характерное запальчивое высказывание Б.: «Музыку прошлого нужно полностью уничтожить, чтобы дать простор развитию музыки нашего времени» («Статьи, беседы, воспоминания», 1995). В контексте духовной жизни Франции взгляды Б. перекликаются с установками *экзистенциализма* («восстание» Ж.-П. Сартра против властей небесных и земных), а его выпады против износившихся «вечных ценностей» и этилированности буржуазного художественного мира, его мятежный дух сродни тем движениям, которые привели к «революции» бунтующих студентов 1968 г.

Несмотря на основательное изучение Веберна и Шёнберга, Бартока и Стравинского (в «великую пятерку» XX в. Б. вводит еще и А. Берга), Б., несомненно, принадлежит французской национальной традиции. В музыке Б. всегда ощущается южнофранцузский темперамент, чисто галльская чувственность. Он вышел прежде всего из К. Дебюсси (см.: *Импрессионизм*), перед которым преклонялся. Рядом с ним он называл С. Малларме (см.: *Символизм*), отмечая, что его собственное мышление больше «определяется рефлексией» по поводу литературы, чем музыки. Как художник Б. сочетает в своей эстетике рационализм (возможно, картезианского оттенка; Б. получил и математическое образование; он считал музыку не только искусством, но и наукой) и склонность к ослепительной яркости красок, не стесняемой свободой выражения, чувственной полноте экспрессии, остроте звуковой мысли. Нако-

нец, на музыке Б. лежит, конечно, и отпечаток личности и характера самого композитора — пылкость его темперамента, радикализм и бескомпромиссность умонастроений.

С другой стороны, на Б. произвела большое впечатление музыка неевропейских народов. Он считал, что введение элементов неевропейской музыки обогащает современную европейскую: «Мы более не замкнуты ограниченным кругом Запада <...> Теперь уже нельзя думать, что творческая интеллигенция является привилегией западной цивилизации». В музыке Китая, Японии, Индонезии Б. находит «крайнюю утонченность», их художественные концепции вовсе не примитивны, они не менее логичны, чем европейские. Особенно ценной находит Б. ритмику Востока. На музыку Индии он указывает в обоснование *алеаторики* — техники композиции, допускающей элементы случайности, импровизационности, противоречащей традиционной классической концепции *opus perfectum et absolutum*.

Общезстетические, философские и социальные мотивы мировоззрения Б. своеобразно проецируются на его ощущение музыки, развитие композиционных методов. Сама авангардность Новой музыки, элитарность ее технологии представлялись в 40-е гг. антииталианской направленностью, прорывом к интеллектуальной и духовной свободе, движением против казенности, академизма, против опошления искусства и его идеалов. Подобно Веберну, Б. в своем творчестве всегда находится в сфере исключительно высокого искусства. В своих высказываниях он подвергает уничтожающей критике консерватизм, охранительные тенденции неоклассицизма (не пощадив здесь и одного из своих кумиров — Стравинского, а также Шёнберга за неоклассические элементы в его додекафонном методе). Исключает Б. для себя и фольклоризм, несмотря на признание ценности ориентальных тембров и ритмов, или фольклорных влияний у Бартока (особенно в области ритма). Абсолютно нетерпим Б. к любым попыткам использовать бытовую музыку, тем более банальную, пошлую. Он резко критикует за подобные эпизоды любимого им Берга, находя у него кое-где «соседство базарного экзотизма с танго».

Б. оставался в центре музыкального развития и на втором, регрессивном этапе Авангарда-II (с конца 60-х гг.), отмеченном «разгерметизацией», «омассовлением» нового искусства, что оставалось для него совершенно неприемлемым. Подобно еще некоторым композиторам (Штокхаузену, Денисову), Б. ни в чем не отступил назад, к «нео-», «ретро-» и «поп-»-тенденциям. Так называемая полистилистика для него — просто эклектика, когда нет единства стиля. О «минимализме» Б. отзывался в том смысле, что это когда «мало музыки». Введя в игру «шанс восточной музыки» — алеаторику — Б. сопроводил ее определенными ограничениями, притом сделал ее все же обязательно контролируемой (статья «Алеа»); тем самым алеаторика, согласно Б., надежно защищена от вырождения в профанирующий произвол и музыкальный мусор. Допустить у исполнителя произвольное решение во время игры — «культ интеллектуальной дьявольщины», полагал Б. Новейшие интерактивные мультимедийные жанры вроде *хэппенинга*, *перформанса*, *инсталляции* с позиций эстетики Б. выглядят как развлечения с некоторым участием музыкального начала. Общие эстетические принципы Б. составляют скорее контекст его главных, чисто музыкальных открытий, нелегко постигаемых и в аспекте теории композиции. Первое место занимает здесь концепция генеративной серии, разработанная Б. во многих его произведениях. Существо идеи Б. заключено в следующем: Серийная композиция — радикальное нововведение XX в. — исходит из системы основного звукоряда (в корне отличной от традиционной, существовавшей во все предыдущие века), а именно из 12-полутонового ряда (см.: *Додекафония*, *Атональная музыка*). Шёнберг, считающийся родоначальником нового метода композиции, полагался на традиционную тематико-контрапунктическую трактовку серии и на классические формы, где необходимо опираться на действие тональных функций, по природе отсутствующих в 12-тоновом материале. Но органическая, естественная форма — только та, которая вытекает из свойств материала. Таким образом, музыкальная композиция на всех ее уровнях должна обуславливаться тенденциями серийности, а не заимствоваться из

другой системы композиции, сколь бы совершенной она ни была (в прошлом). Отсюда и вывод о «производящей», или «генерирующей» функции серии (ряда). Притом, в соответствии с принципами сериализма, в генерирующую серию как в своего рода генетический код-набор произведения закладывает-ся индивидуальный комплекс и других параметров (помимо высоты звука это ритм, громкость и тембр). Булезова генерирующая серия оказывается вполне аналогичной принципу «формулы» у другого крупнейшего лидера Авангарда-II, К. Штокхаузена («формульная композиция», начиная с «Мантры», в особенности в грандиозной оперной гопталогии «Свет»). Б. сериализует ритм, разрабатывая целую науку преобразования избранных ритмических ячеек. Он считает возможным оперировать микроинтервалами, материалом «конкретной музыки» (то есть препарированными немзыкальными звуками «из жизни»), электронной музыки (опять-таки подобно Штокхаузену). И так далее. «Что такое серия? — спрашивает Б. — Это зародыш установления иерархии». «Из инициальной серии посредством функционального порождения выводится это множество возможностей»: иерархия зиждется на определенных психолого-акустических свойствах, отражающихся на конечной массе творческих возможностей, связанных с данным характером через отношения взаимного сродства; причем понятие рода распространяемо на высоты, длительности, громкость и тембр («Мыслить музыку сегодня», 1963).

Эстетический смысл принципа генерирующей серии, сериальной техники Б. заключается в выработке адекватного языка для музыкального мира новой красоты, рождающейся при достижении полного единства и слияния интонации нашего нынешнего мира и адекватных ей полноты и естественности формального выражения.

Б. далек от намерения быть музыкантом для художественной элиты. Музыка его могла казаться на первых порах доступной немногим. Но круг слушателей, понимающих его мысли, непрерывно расширяется, и на грани веков ясно, что запечатленный им новый мир музыки уже вписан в картину истории искусства как один из «классических».

Соч.: *Wie arbeitet die Avantgarde // Melos. XXVIII, 1961; Musikdenken heute I // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V, 1963; Relevés d'apprenti. P., 1966; Sprengt die Opernhäuser in die Luft! // Der Spiegel. XXI, 1967.*

Лит.: *Кон Ю. Пьер Булез как теоретик // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып.4. М., 1983; Куницкая Р. Пьер Булез: теоретические концепции тотальной серийности и ограниченной алеаторики // Современные зарубежные музыкально-теоретические системы // Ин-т. им. Гнесиных. Сб. трудов № 105. М., 1989; Петрусева Н. А. Проблемы композиции в музыкально-теоретических трудах Пьера Булеза. Дис. М., 1996; Butor M. Mallarmé selon Boulez // Essais sur les modernes. P., 1960; Schmidt F. Pierre Boulez // Hat man Töne? Portraits bedeutender Musiker unserer Zeit. München, 1994.*

Ю. Холопов

Буньюзль (Bunuel) Луис
(1900 — 1983)

Испанский кинорежиссер. В студенческие годы Б. сближается с Ф. Гарсия Лоркой и Р.Альберти, а когда в 1925 г. переезжает в Париж, то входит в круг сюрреалистов (П.Элюар, А.Бретон, С.Дали и др.). В эти годы он работает ассистентом знаменитого режиссера и теоретика кино Ж.Эпштейна, а в 1928 г. делает (вместе с С.Дали) свою первую самостоятельную работу, короткометражный фильм в традициях сюрреализма «Андалузский пес». Этот фильм принес авторам славу и по сей день считается одним из самых значительных фильмов в истории мирового кино. Б. и Дали удалось создать произведение, в котором, как, может быть, ни в каком другом, отразился дух всего сюрреалистического направления с его стремлением к шоку и эпатажу, к непосредственной ассоциативной связи образов (в духе бретоновского «автоматического письма»), с его интересом к сновидениям и сфере бессознательного. Кадр разрезания бритвой женского глаза из этого фильма по праву считается одним из самых жестоких кадров в истории кино. «Жестокость» и «эротизм», на которые была сделана ставка в «Андалузском псе», стали важ-

нейшими элементами бунюэлевского воздействия на зрителя (и это отчасти сближает его с такими режиссерами, как *Эйзенштейн* и *Хичкок*). Однако Б. фактически использует кинематограф как инструмент вызволения на свет постоянно цензурируемых общественных влечений, комплексов и неврозов (см.: *Фрейд, Фрейдизм и искусство*). Особенно это заметно в фильме «Золотой век» (1930), продолжающем многие тенденции, намеченные в «Андалузском псе».

Раннее творчество Б. утвердило кинематограф как одно из лучших средств для передачи сюрреалистической образности. При этом Б. оказался одним из немногих, кто в своем понимании сюрреализма сделал основной акцент не на приставке «сюр», всегда являвшейся доминантной, а именно на «реализме», когда непосредственное (для него — кинематографическое) обращение к действительности позволяет зафиксировать «бессмысленное» («жестокость», «эротизм», «ужас» и т. п.) как элемент самой этой действительности. Потому абсолютно неслучайным выглядит его обращение к документальному, почти этнографическому материалу в фильме об обездоленных испанских крестьянах («Лас Урдес. Земля без хлеба», 1932), а также участие в съемках фильма Й.Ивенса о гражданской войне в Испании («Испанская земля», 1937).

После победы франкистов Б. оказывается в долгой эмиграции. Сначала он работает в Голливуде консультантом и переводчиком, а затем уезжает в Мексику, где вновь возвращается к кинорежиссуре. «Забытые» (1950) своим жестким натурализмом заставляют весь кинематографический мир вспомнить о Б. двадцатилетней давности. «Он» (1953) и «Попытка преступления Арчибалда де ля Круса» (1955) напоминают о Б. как мастере сарказма. Наконец, фильм «Назарянин» (1958) становится одним из сильнейших художественных атеистических высказываний. В 1961 г. Б. возвращается в Испанию, где снимает «Виридиану», фильм, в котором воплотились все вышеперечисленные его дарования. Однако наиболее интересен этот фильм тем, что в нем Б. нашел способ совмещения реалистического изображения (и реалистического повествования) с всегда его волновавшей темой сновидения, которая для него больше, чем просто

тема, но апелляция к сновидческой природе самого кинематографа (кинематограф как «общественное» сновидение). В этом проявляется нередуцируемый «сюрреализм» Б., который, возможно, есть неотъемлемая часть кинематографа как такового.

Б. практически никогда не изменял выбранной манере, всякий раз балансируя между «реальностью» (становящейся абсурдной под пристальным взглядом его камеры) и «сновидением» (миром желаний, не могущих реализоваться). Так, ценности европейской цивилизации, этика и религия, трактуются им как своеобразные «социальные сновидения», вступающие в постоянное противоречие с «желаниями», находящими свое проявление в каждом индивидуальном сне. Деградация реальности, в результате которой она, при сохранении всех видимых атрибутов реальности, становится одним («общим») бессубъектным сновидением, с наибольшей энергией выражена Б. в фильмах «Скромное обаяние буржуазии» (1972) и «Этот смутный объект желания» (1977). Причем эта «деградация реальности», на что указал *Ж. Делёз*, не является формой распада, приводящего к некому изначальному архаическому миру (что можно усмотреть в «Золотом веке»), и также не может быть описана психоаналитически как форма регрессии (на что провоцируют фильмы мексиканского периода). Б. вводит «деградацию» как неотъемлемый элемент восприятия. Так, в фильмах Б. время словно перестает длиться, оно остановлено в ожидании очередного бессмысленного повторения, которое в кинематографе обладает более сильным воздействием, чем «традиционная» сила смысла.

Задачи, которые решал Б. в своих фильмах, с очевидностью выходят за рамки кинематографа. Не случайно такие разные авторы, как *Ж. Батай*, Г.Миллер, А.Тарковский, отмечали его огромное влияние на собственное творчество.

Соч.: *Mon dernier soupir*. P., 1982. — Рус. перевод. Мой последний вздох. М., 1989.

Лит.: *Buache F. Luis Bunuel*. Lausanne, 1980; *Deleuze G. Cinéma 1. L'Image-mouvement*. P., 1983. Ch.8; Луис Бунюэль. Сб. статей. М., 1979.

О.Аронсон

выставочной стоимостью, а его потребительская стоимость растворяется в меновой. Поэтому эстетизация «постсовременной» жизни идет не столько от искусства, сколько от самих средств массовой коммуникации, ибо сама их природа является «эстетико-риторической». Они не только распространяют информацию, но и способствуют установлению общего языка и согласия, общего чувства и вкуса, которые являются эстетическими. В. ссылается при этом на Канта, когда тот говорит об общественном характере интереса к прекрасному, о том, что эстетическое удовольствие может возникать не только из отношения к эстетическому предмету, но и из того обстоятельства, что оно испытывается вместе с другими, свидетельствуя о принадлежности воспринимающего к обществу и человечеству. Именно этот кантовский смысл эстетического находит полное воплощение в обществе «поздней современности», массовой культуры и масс-медиа.

Средства массовой информации делают банальным любое сообщение, а применительно к искусству и художественному произведению — лишают его *ауры* исключительности, подлинности и глубины, превращая в нечто поверхностное, хрупкое и непрочное, все больше сближая его с *кичем* и обычными вещами повседневности (см.: *Повседневность*). Тем не менее он считает, что в условиях «поздней современности» следует отказаться от прежнего взгляда на произведение через призму идеала вечного и нетленного памятника, наделенного совершенным соответствием внутреннего и внешнего, неисчерпаемой глубиной смысла и т. д.

Массовое общество рождает подобающий ему «массовый эстетический опыт». Орнаментальный характер, поверхностность, непрочность, эклектизм составляют сущность не только искусства и эстетики общества «поздней современности», но и всей его культуры. Таков результат эволюции культуры и такова судьба искусства. В эпоху всеобщей коммуникации оно перестает быть «воскресным днем жизни», творением гения, идеальным воплощением единства сущности и существования; его становится все труднее отличить от повседневности и кича. Во

всем этом В. не видит серьезных оснований для беспокойства и излишней драматизации происходящего. Он воспринимает кич не как то, что не отвечает строгим формальным критериям, что лишено подлинности из-за отсутствия оригинального стиля, но как то, что в эпоху господства орнамента и *дизайна* претендует на ценность не менее вечного памятника, чем традиционная бронза, что стремится к совершенству классической формы искусства.

Осн. соч.: *La fin de la modernité*. P., 1987; *La société transparente*. P., 1990.

Д. Силичев

Веберн (Webern) Антон
(1883-1945)

Австрийский композитор, теоретик музыки, дирижер, педагог; ученик А. Шёнберга; один из крупнейших представителей венской школы. Лекции В. о генезисе *додекафонии* (1932-33) опубликованы в виде книги «Путь к новой музыке».

По своим общезстетическим установкам В. — парадоксальная фигура. Он принадлежит к наиболее крайним новаторам музыки первой половины XX в., его мышление отразило самый радикальный поворот в музыкальном сознании его времени. Работая в молодые годы дирижером в театре оперетты, В. питал стойкую идейную антипатию к низкой музыке («Как я все это ненавижу <...> я задыхаюсь <...>. Кажется, что я сам преступник по отношению к самому себе», — писал он в 1921 г. А. Бергу). В своей музыке В. всегда предельно далек от этой «массовой культуры». Тихий и благочестивый человек в жизни, «мастер пианиссимо», по прозвищу публики, субъективно наитрадиционнейший последователь «среднеевропейской традиции», по его выражению — музыки Бетховена (на его фортепианных сонатах он обучал композиции молодых музыкантов), Брамса, Баха, в своем творчестве В. нашел такие идеи, которые оплодотворили порыв новаторов второй половины XX в. Именно на него первого указали как на своего предшественника П. Булез и К. Штокхаузен; его музыку детально исследовал один из главных представителей советского андеграунда

Э. Денисов. Принципы новейшей сериальной музыки открывает К. Штокхаузен в своем анализе Концерта ор. 24 В. (1955). Непреходящего значения вклад В. в развитие мирового музыкального мышления — многопараметровость композиции — исторически стал тем трамплином, с которого новаторы послевоенного поколения ринулись в ошеломляюще новые области искусства звуков.

Эстетика В. сложилась не без влияния экспрессионизма. Для него типично огромное сжатие экспрессии во времени (своего рода «белый карлик»). Отсюда — внутреннее напряжение его мысли и знаменитая «афористичность» форм. Среди произведений В. можно отыскать и типично экспрессионистические, например «драма крика» в пьесе для оркестра ор. 6 №2 (однако это произведение крошечных размеров). Шёнберг сказал, что искусство есть «воплъ» тех, кто борется с судьбой. Но музыка В. никогда не «вопит»! Если собрать ходовые признаки музыкального экспрессионизма, то получится, что В. по сути скорее противоположен экспрессионизму: не «истерия и эротика», не «отвращение ко всякой гармонии», а прозрачная откристаллизованность содержания (любимая веберновская «Faßlichkeit» — «постижимость» как принцип) и неизменная возвышенность мысли, гармоничность, душевная ясность как коренное мироощущение, не «утрата веры в духовные идеалы прошлого», а, наоборот, непоколебимая вера в них и т. д.

В большей мере заслуживала бы внимания явная параллель эстетики В. с идеями символизма. Вслушиваясь в звучание музыкальной материи, В. — с восторгом! — открывает за чувственно воспринимаемыми законами музыки нечто сверхчувственное, до-мировое, угадывает за звуковыми образами-символами некие знаки-отражения трансцендентных идеальных сущностей, отблески изначальной божественной красоты, истечение «оттуда». В любимых В. цветах, растениях его «волнует глубокий, непостижимый, неисчерпаемый смысл», вложенный Творцом во все создания природы. Чувствуя единство законов творимой им музыки и этих всеобщих законов мироздания, В. радостно нащупывает в них близость к Абсолюту, что дает ему прочную опору в сотрясаемой катаклизмами окружающей

жизни. Важно, однако, что звуковая специфика музыки определенным образом ограничивает значимость символистских принципов в самом творчестве композитора. Природа музыкального, звукового образа реализуется в отношении принципиально инородного, непонятного рода. В музыке как таковой почти не находится места для дуализма «реальное—символическое» (поучительно сравнение с музыкальной псевдофилософией позднего Скрябина). Эта оппозиция уступает место другим, чисто звуковым свойствам.

Но в умонастроении В. и его эстетическом субъективном восприятии подобные идеи сохраняют свою значимость, сливаясь с христианско-религиозными взглядами композитора. В рождественском письме к другу Бергу (1911) В. говорит: «У меня есть то, что меня ориентирует, ничего не объясняя: я верю в Бога!» Христианская религия для В. — не просто свод взглядов. Она также и определенный способ чувствования, что постоянно проявляется в характере музыкального материала, хотя к собственно религиозным сюжетам он обращается не часто (песни «Святая дева» и «Спаситель» из ор. 17, *Glucken tuam* ор. 16 № 5).

Пожалуй, у В. есть нечто экстраординарное, и состоит оно в избираемой им некоей «точке», глядя из которой он созерцает мировое единство, проступающее в законах музыкального звука, в таинственных аналогиях и соответствиях. У него как бы два аспекта — синхронный и диахронный одновременно. Синхронно он проникает взором во внутреннюю сущность вещей (древние бы называли это *theogeo* — смотреть во внутрь, отсюда «теория»), — в то, что является через звук, свет, цвет, горы, любые Божьи творения. Это гармония (мира), тишина, красота: «Наблюдать реальную природу для меня высшая метафизика, теософия». Высоко ценимый им В. Кандинский аналогично в беспредметной — «музыкальной» — живописи усматривал проявление мировых «космических» законов «духовного». Диахронно В. видит свою эпоху в сочленении ее со всеми предшествующими как постепенно открывающуюся большую историко-тектоническую плиту, причем она для него не движение и не развитие, а лишь постепенно обнаруживающееся неподвижное бытие («ставшее»). Точка зрения В. где-

то «там», вверху, над земными делами. Остро ощущающая волнующие перемены своего времени, В. в то же время дышит воздухом и античности, и Средневековья, и Нового времени. Закон серии, в его представлении, функционально аналогичен древнегреческому «ному»; кроме того, оказывается, что название этой мелодии-модели, ладовой формулы, означает чаемый им «закон». В тексте кантаты ор. 26 излагается платонов образ: «особенно чистый огонь внутри нас» (чисто веберновское), который «изливается через глаза» (Тимей, 45 в).

Одна из центральных идей эстетики В., собирающая, как в фокусе, линии его мыслей о всеобщности законов мира, естественной органике развития и эволюции, гармоничности взаимодействия различного и противоположного, осмысливается им через концепцию живой природы в натурфилософии Гёте (в его «Метаморфозе растений»). Гётевский образ превращения растительных форм становится для В. парадигмой форм чисто музыкальных: «Корень, в сущности, не что иное как стебель; стебель не что иное, как лист; лист опять-таки, не что иное как цветок: вариации одной и той же мысли» («Путь к Новой Музыке»).

Отсюда В. переходит к заветной тайне додекафонной музыки — к принципу серии (= ряда; нем. die Reihe), уподобляемой им гётевскому «прарастению». «Этот же закон приложим ко всему живому вообще. Разве не в этом сокровенный смысл нашего закона серии?»

Осн. соч.: «Лекции о музыке. Письма». М., 1975.

Лит.: Кудряшов Ю. В. Некоторые черты художественного мировоззрения А. Веберна. // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. М., 1973; Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. М., 1984; Rostand Cl. Anton Webem. L'homme et son oeuvre. P., 1969.

Ю. Холопов

Вертов Дзига
(Денис Кауфман) (1896 — 1954)

Советский кинорежиссер и теоретик кино. С 1918 г. снимает документальные фильмы о гражданской войне и информационно-агитационную хронику («Кино-Правда»). В нача-

ле 20-х гг. В., находящийся под влиянием идей футуристов (см.: Футуризм), пишет статьи и манифесты, в которых обозначает свою теоретическую позицию в кинематографе. Фильм «Кино-Глаз» (1924) стал одним из первых наиболее ярких воплощений этой позиции. Вертовские идеи «киноглаза», монтажа, «жизни врасплох» нашли в нем свое отражение. Развитие они получили в фильмах «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» (оба — 1926). Самой значительной работой этого периода стал фильм «Человек с киноаппаратом» (1929), в котором была осуществлена радикальная попытка поиска «нового языка» — языка кино. Этот вертовский эксперимент и по сей день не потерял актуальности. Многие новаторские идеи в области формы были осуществлены и в следующих его фильмах — «Симфония Донбасса» (1930), «Три песни о Ленине» (1934), «Колыбельная» (1937). Однако, несмотря на искреннюю преданность В. коммунистической идеологии, ему дают снимать все меньше, а с 1944 г. и до смерти он делает ничем не примечательные сюжеты для киножурнала «Новости дня».

Для В. «большая правда» коммунизма начиналась с «малой правды» кинофакта. И, как следствие, «привычный» коммунизм лозунгов и агитплакатов получал у него дополнительное — рефлексивное — измерение. Это уже было не только название некоторой исторической цели, но внеисторическое место, где возможно жить и мыслить не по установленным (чуждым, буржуазным) правилам, а по иным, которые сформулировать на человеческом языке крайне трудно, поскольку он заражен буржуазной идеологией. Именно кинематограф дает уникальную возможность нового языка, опирающегося на кинофакты, эти своеобразные атомы будущего коммунизма. Такое понимание В. кинематографа позволяет ему мыслить «коммунизм» и «нового человека» вне «буржуазных» категорий, поскольку язык кино не человеческий, а машинный, — язык кинофактов. Он не зависит от психологии и несовершенств человеческого организма. У этого языка нет еще собственной грамматики, собственной азбуки, но есть элементы, из которых ее можно строить. В. утверждает: человеческий глаз разучился видеть правду, он видит только идеологию.

«Кино-глаз» (механический глаз) был призван показать киноправду, разрушающую тот образ реальности, который был сформирован классическим (для В. — «буржуазным») искусством. «Киноглаз» видит то, что человеческий глаз не видит, — либо в силу своей биологической слабости, либо из-за слабости психологической. Он не только предъявляет невидимое в мире, но также позволяет лучше рассмотреть видимое. Язык кинофактов становится основой монтажных идей В.

Теория кинематографического языка формировалась в 20-е гг. вокруг теории монтажа (см.: *Кино*). Монтажные опыты Гриффита и Кулешова уже стали азбукой кинорежиссуры, полемика шла вовсе не вокруг эффективности применения того или иного монтажного приема. Основным был вопрос: что является элементом монтажа? Для Кулешова это кадр, некоторое изображение. Для *Эйзенштейна* — аттракцион, нечто аффективное в самом изображении, от чего зритель не может быть эмоционально свободен. Для В. это — «движение», момент, когда вещь меняется, прежде чем успевает обрести значение. Если монтажные эксперименты Кулешова и Эйзенштейна были так или иначе направлены на манипуляцию зрительским восприятием, то для В. внимание к зрителю, выработка языка кино на основе принципов зрительского восприятия представлялись абсолютно чуждыми, поскольку это вновь возвращало к феномену искусства, манипулирующего фактами. В. постоянно декларирует, что «искусство» должно быть вытеснено на периферию нашего сознания, что оно должно быть отделено от факта. Но это значит, что должны быть подвергнуты переосмыслению многие (если не все) устоявшиеся логические связи. Мир должен быть радикально переинтерпретирован исходя из правды кинофакта.

Вертовское «право на эксперимент», о котором он не раз говорил в связи с выходом его программного фильма «Человек с киноаппаратом», — это прежде всего право на отказ от всего того, что навязано кинематографу литературой, право на непонимание, на разрушение сложившейся традиции восприятия. Не смысл эпизода, не конструкция целого интересуют его в этом фильме, но «монтаж движе-

ний», «динамическая геометрия». Все кинофакты для В. равноправны, ни у какой кино вещи нет привилегии. Единственный принцип монтажа — движение, которое раньше оставалось без внимания и лишь соединяло осмысленные статические состояния. Момент изменчивости для В. — микрореволюция в кадре, преодоление человеческих установок на уровне психофизиологии восприятия, способ приблизиться к восприятию, не захваченному идеологией. Эксперимент «Человека с киноаппаратом» оказался настолько радикальным, что и сегодня его изобразительный хаос поражает. Но В. настаивал: зритель с его эмоциями и предпочтениями не может диктовать правила монтажа, этот фильм не для зрителя, а «фильм, помогающий делать фильмы». Это эксперимент с хаосом, возникающим вследствие всеобщего равноправия правд кинофактов. Хаос — это не просто беспорядочность, бессмысленность или анархия. Он указывает на то, что само восприятие требует изменения. Вертовский хаос возникает по правилам, которые для него задал В., которые не случайны, но продуманны, хотя и выражены зачастую в форме провокационных манифестов. И у этого хаоса есть своя внутренняя логика, выразителем которой становится «ритм». Для В. ритм универсален. Он является основой любой чувственности, это такой «перцептивный элемент, который является основой любой будущей перцепции» (*Ж. Делёз* о В.). Ритм руководит монтажом, а не создается в монтажной. Таким образом, вертовский «ритм» носит не субъективный, а объективный характер. Такой «ритм» нельзя воспринимать, ему можно только соответствовать.

Ключевыми понятиями для В. были: механика, правда, коммунизм, движение, ритм. Этот набор случаен только на первый взгляд. Этика, мировоззрение, теория, киноэксперимент неразрывно связаны друг с другом в творчестве В. Он отрицает искусство за неправду. Он отрицает иерархию правд. Его интересует коммунизм как особая ситуация («ритм», достигнутый восприятием), где реализовано равноправие, сосуществование, совместность различных правд, где не надо доказывать что-либо логически, но достаточно лишь показать. Показать не выделив, не навязав, а одновременно указав на мно-

ном, заинтересованном участии заказчика, выступающего продолжением дизайнера, а не противоборствующей силой. Смысл открытого проектирования заключается в установлении на всех этапах работы непрерывной обратной связи, диалога дизайнера и проектируемого материально-художественного контекста, включающего заинтересованного в реализации заказчика, занятого не традиционным поиском доказательств невозможности осуществления проекта, а находящего возможности его осуществления. (см. также: *Баухауз*)

Лит.: Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1970; *Глазычев В.* О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. М., 1970; *Нельсон Дж.* Проблемы дизайна. М., 1971; *Розенблюм Е.* Художник в дизайне. М., 1971; *Джонс К.* Инженерное и художественное конструирование. М., 1976; *Новикова Л.* Эстетика и техника: альтернатива или интеграция? М., 1976; *Аронов В.* Художник и предметное творчество: Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века. М., 1987; *Banham R.* Theory and Design in the First Machine Age. L., 1960; *Naylor G.* The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals, and Influence on Design Theory. L., 1971; *Forty A.* Objects of Desire: Design and Society, 1750-1980. L., 1986; *Pevsner N.* Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius. L., N.Y., 1991; *Design and Aesthetics.* Eds. J. Palmer and M. Dodson. L., N.Y., 1995.

Дискурс

(позднелат. *discursus* — рассуждение, аргумент, довод)

Значимый термин в постмодернистской (см.: *Постмодернизм*) вербальной парадигме, в принципе означающий, что данный словесный текст принадлежит постклассическому мыслительному пространству. Само обозначение некоего текста как Д. указывает на необходимость его прочтения в каком-то неклассическом ключе и соответствующем контексте. По форме он может быть или дискурсивным текстом (то

есть чисто рассудочным, формально-логическим, подобным традиционным философским), но включенным в более сложные семантические связи, чем обычный философский текст, или сознательно выходящим за рамки формальной логики и организованным по каким-то конвенциональным правилам соответствующей мыслительной *игры*. Сознательно или внесознательно обозначение постмодернистских текстов, как Д. восходит к первоначальным смыслам латинского слова *discursus*, означавшего в античности в противоположность его новоевропейскому употреблению бестолковую беготню туда-сюда, суету, бахтанье, мелькание, круговерть. В постмодернистском Д. оба противоположных смысла латинского термина нашли свое снятие в некоем новом смысле, актуализирующем историческую семантическую антиномию на новом уровне, для которого антистетическая полисемия становится нормой мышления и вербального выражения.

В.Б.

Диссонанс и консонанс

Коренные сущностные категории музыки как *искусства*, причем они не нейтрально равноправны (как правое-левое), а функционально зависимы: центральной категорией является К. (от лат. *consonantia* — «со-звучие», согласное звучание; по смыслу — проекция «гармонии» на сферу звучаний), а Д. (если буквально, то *dissonantia* — «раз-звучие», нарушение согласного звучания) есть его противоположность. Сами по себе Д. и К. не являются оценочными категориями, их нельзя отождествлять с благозвучием и какофонией. С философской точки зрения Д. и К. суть категории, в своем последнем основании обнаруживающие предконечные факторы бытия. Феномен К. и Д. пронизывает все четыре сферы музыкального бытия. Музыкально-психологически К. выражает покой, логическую опорность, а Д. — напряженность, стремление (к разрешению в К.). Музыкально-сенсорно (физиологически) К. ощущается как звучание мягкое, «гладкое», а Д. — как более острое, раздражающее. За

пределами человеческой чувственности, в музыкально-физическом (акустическом) плане К. образуется более короткими периодами повторяющихся групп колебаний звучащего тела (например, струны), а Д. — более длинными и сложными. Наконец, музыкально-математически К. есть более простая пропорция чисел (октава = 2:1, квинта = 3:2; малая терция = 6:5), а Д. — более сложная (малая септима = 9:5; малая секунда = 16:15). Средоточием музыкального является музыкально-психологический аспект, выразительность К. и Д.; коренной же сущностью феномена сонанса (т. е. кон- и дис-сонанса) является число. Входя в сферу звучания, оно становится музыкальным числом (*numerus sonogus*). Целокупность всех аспектов Д. и К., понятых как неразлиянное единство, составляет логическую структуру музыкальной гармонии, показывая ее в вертикальном разрезе. Музыкальное число по природе искусства звуков вовлечено во временное становление, каковое и есть жизнь. Отсюда две основные категории музыки — число и время. Они же раскрывают не только конечную тайну музыки («Жизнь чисел — вот сущность музыки» — А. Лосев), но и сущность Д. и К.

Д. и К. живут во временном потоке, как внутри отдельного замкнутого музыкального произведения, так и во времени становления-истории. При этом Восток и Запад не имеют никаких качественных различий. Чтобы правильно понимать нынешнее состояние Д.-К., надо видеть его на стволе музыкально-исторического развития. Понятия того, что есть Д., исторически изменчиво, причем линия исторической эволюции фиксируется именно пропорционированной числовой прогрессией. Чтобы читать следующую таблицу, примем линию раздела между Д. и К.: числа 1-6 обозначают консонансы, с 7 и выше — диссонансы.

I	II	III	IV	V	...											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	...	15	16	17	18	...
1	2	3	4	5	6	БОЛЬШИЕ СЕКУНДЫ					МАЛЫЕ СЕКУНДЫ					
ОКТАВА -ДА						КВINTA -ТА					КВINTA -ТА					
ТЕРЦИЯ -ТА						ТЕРЦИЯ -ТА					ТЕРЦИЯ -ТА					
КОНСОНАНСЫ						ДИССОНАНСЫ										

Движение от абсолютного К. октавы «вправо», то есть к более сложным отношениям, есть и развертывание свойств Д. и К. в истории музыки. Помимо очевидного развертывания в арифметической прогрессии здесь зафиксировано и ее членение согласно геометрической пропорции: 1, 1-2, 1-4, 4-8, 8-16, 16-[32]. Согласно историческим свидетельствам, первобытная музыка, еще от Адама, была одногласна (=1, или =2; см. октаву 1). Раннее многоголосие западной культуры сперва опиралось как на К. только на совершенные К. 3:2 (звучит квинта) и 4:3 (соответственно кварта), условно, с IX в. по XIII-XIV вв. (см. октаву II). Ренессанс («эпоха гуманизма») начинается с перехода терций и секст в разряд К. (с XIII-XIV в.), что дает нам сладостную «музыку ангелов» высокой полифонии в мессах и мотетах XV-XVI вв. (см. в октаве III первую половину). Европейская тональная гармония XVII-XIX вв. базируется на оппозиции К. 4:5:6 и Д., прибавляемых к ним (септимы, на месте 7; и сексты), см. октаву III, обе половины; именно это и есть понимание отношения Д. и К. для нас традиционное, общественно-принятое, и до сего времени в массовом сознании идейно лояльное, советски «реалистическое», именно оно и есть «классическое» (классика и классицизм составляют здесь главный идейный ориентир).

XX век — эпоха IV октавы. Полутон оказался не только сонантной нормой (гемитоника — система Веберна; в большой мере то же и у других композиторов 12-тоновой музыки его времени, например у Шёнберга), все остальные Д. тем более, ибо они не более напряженны. Символом того, что мы у края, дальше которого уже ничего нет (может быть, микроны? Они уже начинаются с середины V октавы), является полутоновый кластер — аккорд-«гроздь» из одних только полутонов (Г. Кауэлл), даже микротонов (К. Пендерецки «Трен жертвам Хиросимы»).

Очередное в веренице веков истории передвижение сонантного центра (прежние веки, сугубо условно: VI в. до Р.Х. — IX — XIV — XVII вв.) отражает в конечном счете эволюцию музыкального сознания, которое, как видим, развивается согласно законам музыкального числа. Дойдя в XX в. до пос-

ледного предела в шкале К. и Д., человеческое сознание упирается в невозможность дальнейшего пути в *прежнем измерении*, ибо микротоны (меньше полутона), согласно устройству человека, нельзя трактовать гармонически аналогично прежним К. и Д. И сознание совершает мощный поворот в еще одно измерение — в царство тембра, звукоокраски, *сонорики* (в музыке II авангарда, после Второй мировой войны — у Д. Лигети, К. Штокхаузена, П. Булеза, Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной и мн. др.).

Естественно и неизбежно в век столь грандиозного перелома совмещение и хаотическое перемешивание тенденций и художественных платформ в отношении того, что «традиционно», «классично», что «нонкомформистично» и «аклассично». Некогда пугавший сторонников «классического» и «традиционного» «Завод» А. Мосолова (1928) — «музыка машин», «урбанизм» — сегодня скорее детская музыка; правда, его же эпатажные «газетные объявления», пожалуй, и в наши дни звучат несколько шокирующе — из-за «ненормативной лексики» (а не из-за уже привычных слуху Д.).

Чтобы получить Д. в наше время, необходимо разве только выйти за пределы чего-нибудь: за пределы традиционного музыкального звука (отсюда электронной музыки и конкретной музыки), за пределы звука вообще (пьеса 4. 33 Дж. Кейджа), за пределы вкуса (в кантате Шнитке «История доктора Иоганна Фауста» композитор ощутил недостаточность первоначально планировавшихся им страшных Д. и нашел Д. еще более страшный — пение пошлой певички с вульгарной интонацией), выйти даже за пределы морали (сатанизм на сцене в опере Шнитке «Жизнь с идиотом», включая орание матом на весь зал). Или, более тонко, можно «отстранить» гармоническое, музыкальное со-звучание, сместив центр в сторону какого-либо действия, типа *хэппенинга* (И. Соколов, «Непуеса» для произвольного ансамбля: звуковая сторона смешивается с подразумеваемым внемузыкальным фактором формы — действием, вовлекается в процесс «разлаживание»=«Не» — «слаживание»=«Yes»-«Да», с кадансом на d-a).

С другой стороны, реакция на невозможность «далее-Д.» может состоять во внезапном

демонстративном повороте в диаметрально противоположную сторону, к «антиавангарду», ретро-стилям. Подобные ретроверсии осуществили А. Караманов (с 1965), Ю. Буцко (развившийся принципиально независимо от авангарда, на новом уровне возобновивший ладовость древнерусской монодии), А. Пярт (стиль «тинтиннабули» — «колокольчики»), В. Мартынов (чья «Литургия» по гармонии вполне смыкается со школьным учебником гармонии; автор церковно-прикладной музыки). Но этот новый К. есть нечто производное от Д., скорее он своего рода антиД. К. здесь не столько благозвучие, сколько позиция игнорирования действительности.

На музыкальное искусство распространилась и мода на «мини». В музыке она не связана ни с какой пикантностью, но «диссонирует» с нормальным человеческим восприятием, действуя на нервы скукой бессмысленных повторений (процесс дегенерации, вроде показываемого в «Носороге» Э. Ионеско). «Анти» сходно с «дис.»

Музыка вступает в III тысячелетие с огромным новым потенциалом открывшихся возможностей «трехмерной» ее структуры: горизонталь + вертикаль + глубина («краска»).

Ю. Холопов

Додекафония

(от греч. dodeka — двенадцать и phone — звук, букв. — двенадцатизвучие)

Способ сочинять музыку, пользуясь «двенадцатью лишь между собой соотнесенными тонами» («Komposition mit zwolf nur aufeinander bezogenen Tönen» — А. Шёнберг), один из видов современной музыкальной техники. Возник в процессе развития *атональной музыки*. Известны различные роды додекафонной техники. Из них наибольшее значение приобрели методы Шёнберга и Й. М. Хауэра.

Сущность шёнберговского метода Д. состоит в том, что составляющие данное произведение мелодические голоса и созвучия производятся непосредственно или в конечном счете из единственного первоисточника — избранной последовательности всех 12 звуков хроматической гаммы, трактуемых как единство. Эта последовательность звуков на-

зывается серией (франц. *série* — ряд, нем. *Reihe*; Шёнберг первоначально применил термин *Grundgestalt* — основной образ, основная первичная форма). Серия представляет собой избранный автором для данного сочинения комплекс интервалов. Ни один из звуков в серии не повторяется: сам порядок звуков является строго определенным (некоторые теоретики Д. считают его эквивалентом ладовости). Как комплекс интервальных взаимоотношений между звуками серия подобна мелодическому мотиву, фразе. Общая структурная функция серии сравнима с ролью основного мотива, характерного гармонического последования в недодекафонной музыке, основного мелодического звукоряда как модели для мелодических образований в некоторых национальных музыкальных культурах. Таким образом, серия объединяет в себе два явления: двенадцатизвучность со строго определенным порядком последования звуков (аналог ладовости) и структурное единство, цельность (подобие мелодической нити мотива, фразы).

Принцип использования серии — постоянное ее повторение. Серия может проводиться горизонтально, образуя мелодические мотивы (многоголосие при этом серией не предугадывается, однако оно может образоваться из сочетания голосов, в каждом из которых проводится одна из звуковых форм серии), вертикально, образуя аккорды (при этом серия не предугадывает мелодические последования), или в различных комбинациях того и другого движения. В любом случае в пределах серии звуки должны сохранять заданную соотношенность их друг с другом. В ограниченных масштабах допускается повторение звука или группы звуков. Пропуск какого-либо звука серии не допускается (однако, например, одни звуки серии могут составлять созвучие, на фоне которого развертываются остальные). Серия может использоваться разделенной на сегменты (на две шестерки звуков, 3 четверки, 4 тройки, на неравные по числу звуков отрезки). При сочинении выбор той или иной группы звуков серии для мелодии, контрапунктирующих голосов и аккордов, выбор модуса и его высотной позиции полностью зависит от желания композитора, так же как ритм,

метр, рисунок линии, фактура (гомофонная, полифоническая, смешанная или переменная), регистр (звуки серии можно брать в любой октаве), тембр, динамика, мотивная структура, форма, жанр, характер пьесы и т. д. Логика музыкального развития, стиль и экспрессия связаны с закономерной организацией целого, прежде всего с создаваемой композитором системой высотных отношений. Не допускается немотивированное введение каких-либо других сочетаний звуков, однако каждая серия практически позволяет использовать любые необходимые их комбинации (если они являются производными от данной серии).

Метод Й. М. Хауэра существенно отличается от шёнбергского. Хауэр использует не серии, а т. н. тропы. Троп — это 12-тоновый комплекс, состоящий из двух взаимодополняющих шестизвучий, которые могут рассматриваться и как звукоряды, и как аккорды. Всего возможно 144 тропа. Подобно модусам серии, каждый троп может быть изложен от любого из 12 звуков. В отличие от серии, в каждой «шестерке» допускаются изменения порядка звуков (в этом отношении тропы подобны ладовым звукорядам).

Д. как осознанный метод композиции возникла в конце 10-х — нач. 20-х гг. XX в. (Хауэр — ок. 1918-1919, Шёнберг — 1921-23). Предпосылками ее возникновения были полная эмансипация *диссонанса* и ослабление организующей силы тональности или даже полная утрата ее в т. н. «атональности», заставившие композиторов искать новые конструктивные средства. Зарождению Д. благоприятствовало все более широкое применение мотивно-тематических связей (в частности, принципа монотематизма) и вошедшая в обиход техника дополнительных (по отношению к гармонико-функциональным связям) конструктивных комплексов интервалов и др. звуковых групп (предформ серии). В позднем творчестве Скрябина они уже превратились из дополнительного средства в основное («синтетический аккорд» в «Прометее», 1909-1910). Примерно к 1908 относятся первые 12-тоновые опыты Хауэра, к 10-м гг. — сочинения и наброски в додекафонного типа технике А. Веберна, А. Шёнберга, Н. А. Рославца.

Д. символизирует большую утонченность в системе звукоотношений, их новую дифференцированность и усложненность. Двенадцатитоновость открывает новые области музыкальной экспрессии. Эстетическое восприятие исторически развивается и движется в сторону освоения всего ценного, что предлагают создатели музыки; осваивается и Д. Когда в начале века Прокофьев впервые в России сыграл «атональные» пьесы Шёнберга ор. 11, публика просто смеялась; в конце века она относится к ним по крайней мере со вниманием, а во многих случаях и с пониманием.

Суть проблемы коренится в чисто музыкальной причине — приемлемости или неприемлемости системы двенадцати автономных звукоступеней. К концу века следует констатировать, что даже среди композиторов нет единства в данном вопросе. Несомненно то, что 12-тоновость оказалась не чьей-то случайной заумной выдумкой, а закономерным этапом общего процесса эволюции музыкального сознания. Но несомненно и то, что для, может быть, даже большинства композиторов (не говоря уже о массе публики) 12-тоновость отнюдь не является исходной концепцией, как для Веберна 1911 г. Непреложный факт также — мощное и разнообразное развитие 12-тоновости на протяжении столетия и прочное закрепление ее в истории музыки. В пределах той или другой ситуации могут быть разнообразные эстетические платформы и концепции, как очевидно традиционно «классические», так и «неклассические», даже «антиклассические». Несмотря на ошеломляющее развитие гемитоники у Веберна, его эстетика совершенно традиционна и лежит на линии: нидерланды — Бах — Бетховен — Брамс («среднеевропейская традиция», по выражению Веберна). Аналогично положение Шёнберга. Наивно было бы полагать, что Д. родилась из экспрессионизма (или какого-нибудь другого «изма»), несомненно присутствующего в эстетике Шёнберга: «трагическое мироощущение интеллигенции» (как пишут об экспрессионизме) можно выразить без Д. и *атональности*, так же, как и выступить против идеалов классического и романтического искусства, если бы это кому-нибудь понадо-

билось (к Шёнбергу это не относится). «Человеческая, слишком человеческая» музыка Альбана Берга в эстетическом смысле вполне примыкает к эстетике позднего романтизма (включая элементы беспощадного реализма в «Воццеке» и «Лулу»).

Иные из позднейших композиторов, уже воспитанных на Д. и сериализме, на Веберне и Шёнберге, мыслят в 12-тоновости как в само собой разумеющейся традиционной системе. Они не открывают гемитонику, а исходят из нее. Например, это Булез («Молоток без мастера»), Штокхаузен (оперная гепталогия «Свет»); из новейших русских композиторов — Д. Смирнов («Пастораль» для оркестра, 1 симфония). Для подобных художников 12-тоновость есть прозаическая норма музыки. Остроумный опыт соединения, казалось бы, исключаящих друг друга вещей — серийности и народной жанровости, «элитарности» и общедоступности, — представляет фортепианный цикл А. Бабаджаняна «6 картин», 1965 (одна из пьес — «Народная»; получается «народная Д.»). 12-тоновость в виде Д., атональности, сериализма сложилась закономерно как этап многовекового развития музыкального сознания и, с одной стороны (а именно с точки зрения генезиса), вырастает на стволе мощной традиции романтической гармонии, а с другой (а именно как результат эволюции), — 12-тоновость должна рассматриваться независимо от того, «классична» ли она или «неклассична», как радикально новое достижение музыкального мышления.

Лит: Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975; Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М., 1966; Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. М., — СПб, 1999; Adorno Th. W. Philosophie der Neuen Musik. Tübingen, 1949.

Ю. Холопов

documenta

Международная всемирно признанная презентация наиболее продвинутого искусства, организуемая в Касселе (Германия) с периодом в 5 лет в летнее время в течение 100 дней. Инициатором и организатором d. был

кассельский художник и профессор Художественной академии Арнольд Боде (1900-1977), активное участие в ее организации принял искусствовед Вернер Хафтман. Первая d. состоялась в 1955 г. под названием «Развитие и европейские перипетии современного искусства». На ней были представлены произведения 148 художников европейского авангарда первой половины века (1905-1955) из 13 стран. Она была организована на руинах главного здания города — дворца Фридрицианум. В качестве главной задачи выставки Боде считал знакомство немецкой публики с авангардным искусством Европы, которое было долгие годы под запретом при тоталитарном гитлеровском режиме. На выставке работала архитектурная секция, представлявшая свои объекты в фотографиях, и в рамках ее программы прошла ретроспектива «40 лет кино». Выставка получила широкий общественный резонанс, и организаторы приняли решение сделать ее периодической.

d2 состоялась в 1959 г.; на ней уже было представлено только послевоенное искусство и не только Европы. Участвовало 326 художников, и для ее организации была привлечена группа известных искусствоведов. Главный акцент делался на абстрактном искусстве, язык которого организаторы считали наиболее универсальным международным языком искусства настоящего и будущего. Среди участников были Г. Гартунг, В. Вазарели, Д. Поллок, М. Тоби, О. Цадкин и др. Кроме Фридрицианума выставка заняла и некоторые другие здания и открытые пространства в центре Касселя. На d3 (1964) особое внимание при подборе работ было уделено вопросам «качества и значимости» произведений «классического модернизма». Боде акцентировал свое внимание на проблеме пространственного экспонирования произведений, организации экспозиционной среды, особенно в специальных разделах выставки «Свет и движение», «Образ и скульптура в пространстве». В частности, три большие картины Э. В. Ная (Nay) экспонировались под самым потолком узкого зала. В одном из экспозиционных пространств проводился эксперимент по «визуальной презентации» творческого процесса.

Впервые в d. приняли участие Р. Раушенберг и Й. Бойс. В рамках d. работала специальная секция «Аспекты», на которой шли постоянные дискуссии по актуальным вопросам искусства. Центральные пространства на d4 (1968) заняли американский *pop-art* (К. Ольденбург, Э. Уорхол, Р. Индиана), *минимал-арт* и пространственные *инсталляции* и *энвайронменты* Бойса, Э. Кинхольца, Х. Мэгерта и др. С огромным объектом — воздушным шаром фаллособразной формы выступил Христо. Помимо бурной полемики об искусстве шла дискуссия и о судьбе самой d., ибо время ее проведения совпало с периодом революционных движений студенчества в Европе. Споры искусствоведов прерывались демонстрациями студентов, требовавших от художников революционного, то есть «социально активного» искусства и клеймивших d. как «d. торговцев».

Наиболее интеллектуальной считается d5 (1972), концептом которой стал девиз ее куратора швейцарца Х. Сцемана (Szeemann) «Опрос реальности — художественные миры сегодня». Доминировали *фотореализм* и *концептуализм*; вошло в искусствоведческий обиход понятие «индивидуальные мифологии» применительно к произведениям продвинутого искусства, точнее — к принципам современного художественного мышления. В рамках d. проходила широкая дискуссия о «не-искусстве»: попытки определить некий водороздел между собственно современным Art и тем, что имеет некое арто-подобие — политическая пропаганда, научная фантастика, *кич*, творчество душевнобольных и т. п.

d6 (1977) проходила, напротив, в поле отыскания путей взаимопересечения и точек соприкосновения между искусством и обществом. Ее главным концептом стал «Medienkonzert», и медиа-искусства (фотография, кино, видео) заняли центральное место в экспозиционных пространствах, которые продолжали расширяться и отвоевывали все новые точки в городе. Эта d. активно контактировала с телевидением. Событием d. стала реализация проекта американца В. Де Мариа «Вертикальный километр Земли», представлявшая собой внедрение в землю на Фридрихсплатц километрового латунного стержня, который пребывает там теперь постоянно. Кстати, наи-

пример, системы С., какую показал Акутагава в своей новелле, бессмысленно. Здесь нет прямой линии, здесь система, состоящая из трех пересекающихся линий — точек зрения разбойника, самурая и его жены». (*Руднев В.* Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1997. С. 284 — 286.)

Соворика

(от фр. *sonorité* — звучность)

Музыка звучностей, необычного нетрадиционного звука. С. — свойство определенного рода музыки XX в., где умалется роль кантленной мелодии и гармонии (в традиционном смысле — аккордовых последований; также — полифонии) благодаря выдвигению на первый план восприятия явления звучности как таковой (непосредственно чувственного звукового аффекта), оперированию нетрадиционным звуком. Например: нежнейшее шипение смеси нескольких струнных и ударных, или неясное мерцание «дышащей» массы множества оркестровых голосов, либо тембровая перекраска одного звука и т. д. С. может быть и в рамках традиционной «тоновой» музыки (например, сцена «Полночь» из балета С. С. Прокофьева «Золушка» или Антракт для одних только ударных инструментов без определенной высоты звучания в опере Д. Д. Шостаковича «Нос». Однако наибольшее развитие в качестве нового, антиклассического по своей эстетике искусства С. получила в музыке Авангарда-II второй половины XX в. — у К. Штокхаузена, П. Булеза, Л. Ноно, Д. Кейджа, К. Пендерецкого, Д. Лигети, В. Лютославского, Я. Ксенакиса, Х. Лахенмана; из русской музыки — у Э. В. Денисова, А. Г. Шнитке (раннего периода), С. А. Губайдулиной и многих других.

В искусстве звуков именно С. больше всего подходит под определение музыки неклассической и даже антиклассической, если понимать под музыкальной классикой эстетические принципы венскоклассического искусства (Моцарт, Бетховен) или даже, шире, все искусство прошлого, почитаемое как эталон, включая Баха, Шопена, Монтеверди, Вагнера, Палестрину, Чайковского, Рахманинова, Жоскена и Гильома де Машо. Хотя С.

внедряется в «обычную» музыку весьма постепенно, притом в разных пропорциях смешения и в самое различное время (лишь в целом преобладая во второй половине века), сущность сонорного мышления самым радикальным образом порывает с предшествующими ему формами.

В первом приближении представим схему эволюции с крайним упрощением, чтобы лишь обрисовать идею. «В начале была мелодия», безусловно, от начала музыки самой (как мы понимаем это слово сейчас). Затем в первом тысячелетии от Рождества Христова (датируемо — в IX в.) к мелодии как горизонтالي (первому измерению музыки) прибавилась вертикаль — гармония-контрапункт, за 1000 лет прошедшая историю, изобилующую событиями необычайной яркости и значимости: это древний органум (многоголосное пение IX-XII вв.), средневеково-ренессансный мотет (например, у Машо), многоголосная месса (у Дюфай, Жоскена, Палестрины), великие композиторы Нового времени — Шютц, Бах, Рамо, Глюк — все те, кто для нас и составляет «музыку». В XX в. к двум измерениям (сокращенно «М», «ГК») прибавилось как самостоятельное третье — С., звучность, глубина, краска. Причем последующие музыкальные структуры в каждом из этих измерений исторически не вытесняют предыдущие, а сосуществуют с ними.

Обнаружение в музыке нового, третьего измерения накладывается на продолжающееся развитие первых двух, притом в двух пространствах: а) происходит переход музыки в новое качество (композитор сочиняет звучность, краску, тембр, состав макрозвука своей музыки, соответственно, он оперирует с ней как с материалом); этот уход в открывающуюся новую страну соответствует тому, что Гегель называл термином «Aufhebung» (диалектическое «снятие», по-русски лучше бы говорить «оставление»); б) но в пространстве нового измерения музыки продолжают действовать структуры и первых двух измерений — мелодика (какая? — другой вопрос) и гармония (то же самое); как в вокальной пьесе (например, в «Молотке без мастера» Булеза) остается мелодией то, что поет певица, а в опере (например, в оперном цикле Штокхаузена «Свет») мелодия — то, что в партиях

действующих лиц на сцене. Разумеется, в новом сонорном контексте эта мелодика и гармония суть нечто иное, чем они были в «Войне и мире» Прокофьева, или (даже) в лирическом вокальном цикле Веберна ор. 25 для голоса и фортепиано.

Ради конкретности представления можно указать несколько образцов С.: Штокхаузен, «Контакты» (1960; для электронных звучаний, фортепиано и ударных), его же «Настрой» для 6 певцов (1968); Булез «Взрывчатый / Неподвижный» для переменного состава (1972), в частности, с участием «живой электроники»; Ксенакис, «Терретектор для оркестра» (1966; звук, движущийся в пространстве, в частности, проходящий сквозь слушателя); Пендерецки, «Трен памяти жертв Хиросимы» для 52 смычковых (1961; начало — как раскаленная плазма звучания в высшем регистре); Лигети, «Атмосферы» для огромного оркестра (1961; в глубине статической звучности сонорной массы голосов незаметно происходят микрополифонические движения, тончайше колеблющие плотность звукового «облака»); Денисов, «Пение птиц» (1969) для подготовленного фортепиано (где к струнам подвешены разные предметы, модифицирующие привычное звучание инструмента и к тому же меняющие его в каждом исполнении) и магнитофонной ленты (с записью природных звуков русского леса — голосов птичек, дробь дятла, шелест ветра и т. д.); Шнитке, «...*riapissimo*...» для оркестра (1968); Екимовский «Балетто» (1974; особенно в исполнении ансамбля М. Пекарского в духе «театра абсурда»), графическая музыка (в сочетании с инструментальным театром), где композитором не написано вообще ни одной ноты, а на единственном листочке записаны «партии» движения всех частей тела дирижера (от «*mani*» до «*culo*»), редкий случай подлинного, веселого юмора среди столь часто мрачной или унылой музыки XX в.

Не может быть и речи о сколь-либо общей эстетической платформе у крайне несходных между собой художников звука, причастных к С. В отдельных случаях можно усмотреть неоднозначные и опосредованные связи-влияния других областей художественной, интеллектуальной, духовной жизни человека, человечества. Так, для мировоззрения Штокхау-

зена существен охват им идеей древних религий и мистических восточных учений. На художественном мировоззрении Булеза сказываются его первоначальные связи с математикой, увлечение поэтическим мастерством Малларме и миром сюрреалистических (см.: *Сюрреализм*) образов Рене Шара. Ксенакис — не только композитор, но также и архитектор, сотрудник *Ле Корбюзье*, способный обратиться архитектурные формы в звуковые. Денисов (следуя Дебюсси) говорил, что живописцы и их техники значат для него в искусстве больше, чем музыканты, композиторы. Губайдулина (полутатарка, полурусская) непосредственно ощущает в себе восточное начало. Несомненно в подобных влияниях сказываются неклассические, даже антиклассические тенденции. (Впрочем, отнюдь не всегда ясно, где здесь причина, а где следствие.)

Более определенны стимулы чисто музыкальные. Однако, с их выявлением связана принципиальная трудность, делающая их «невидимыми» для нашего сознания. Верна банальная истина, что музыка начинается там, где слово уже бессильно. А обрисовать такую музыкально-чувственную вещь, как выразительность С., да еще как некую общую и определенную закономерность, тем более проблематично. Поэтому охарактеризуем эстетическую сущность С. и тенденций к ней с более внешней стороны, однако все же как музыкальное явление.

Общим эстетическим законом, обуславливающим зарождение нового рода музыки — С., — можно считать возникновение и развитие в музыкальном сознании (в «слухе», как говорят обычно) более дифференцированного ощущения звуковых связей (отношений). Для своего полного выявления оно требует сосредоточения на нем, вытеснения прежних связей, повсеместного проникновения нового музыкального ощущения. В духе теории Б. В. Асафьева это новое музыкальное ощущение можно было бы назвать «сонорной интонацией». Конечно, композитор — служитель непонятнейшего искусства звуков — ощущает не абстрактную «большую дифференцированность», а ее слышимую реализацию в звуках — влекущую его новую музыкальную мысль, еще никем не сказанное звуковое «слово», открывшуюся

возможность какого-то неслыханного звучания. Это просто — в истинном смысле — творчество как создание Нового (отсюда «Новая музыка»).

Пафос классического в музыке (под влиянием просвещенческого рационализма с его идеей всеобщего порядка) — всеединство, иерархическая централизация, художественный и языковой канон, торжество всеобщего разума над хаосом потока жизни. С. довела до предела и перехода в новое качество общую тенденцию индивидуализации. Если тональная композиция Нового времени (XVII-XIX вв.) фундирована во всеобщих природных законах (гармония, классическая тональность по Рамо, Веберну), то уже серийная композиция (и *додекафония*) устраняет традиционные ладовые звукоряды, в конечном счете общие у Бетховена и народной песни, и заменяет их индивидуально создаваемым для каждой композиции серийным материалом (Веберн, все сочинения ор. 17-31). В эпоху Авангарда-II композитор может создавать либо подбирать для данного сочинения даже сам звуковой материал, то есть сочинять сами звуки, а не только звучания (что также есть индивидуализация). Примеры — упомянутое «Пение птиц» Денисова, пьеса Губайдулиной «Vivente — non vivente» для синтезатора и магнитофона (1970). Психологически ситуация доводится до абсолютного индивидуализма художника.

Именно С. как принцип мышления предоставляет здесь композитору наилучшие возможности. Индивидуализированность проистекает из самого этого более дифференцированного и более тонкого различения звуковых связей. В музыке прошлого основная гамма в конечном счете однотипна у самых разных композиторов и даже разных народов. Теперь же шкала возможностей невиданно расширилась, внутри октавы уже могут быть не пресловутые «12 ступней», а, при делении ее на любое число самых мельчайших частичек, «конструктивно-расчлененная непрерывность» (П. Н. Мещанинов). В результате в музыкальном материале открывается невообразимо много беспредельно разнообразных возможностей, что уже само по себе предрасполагает к никогда не повторяемым, пестроиндивидуальным структурам.

Индивидуализации содержания и формы способствует в Новейшей музыке и дробление, смешение жанров. Само понятие жанра предполагает некие музыкальные типы. Новейшая же музыка антитипологична, она уклоняется от непосредственного вовлечения в жизненный процесс. Еще Шёнберг писал 4 струнных квартета и 2 (камерные) симфонии. У Штокхаузена 0 квартетов, 0 инструментальных концертов, 0 симфоний. (Правда, иногда композиторы используют старые названия для новых форм.) С другой стороны, возможна «сверхопера» — гигантский цикл Штокхаузена «Свет» (1977-2002?) из семи (!) опер — это больше, чем опер у Бетховена, Глинки и Даргомыжского, вместе взятых. Наиболее характерна тенденция к уникальным «внежанровым» замыслам: «30 пьес для 5 оркестров» Кейджа, его же «27'10.554» для ударника. «Pithoprakta» для струнного оркестра Ксенакиса, *хэппенинг* «Non stop» Б. Шеффера, «Полифония X» (=«скрещений») для 18 инструментов Булеза, «Lebenslauf» Шнитке для 4 не вместе тикающих метрономов, 3 ударников и рояля, «Рано утром перед пробуждением» для 7 кото (японский шипковый инструмент) Губайдулиной. Со своей стороны, пестрая сеть подобных названий в сонорной музыке означает отход искусства от типизированных традиционных жанров, детипизацию.

Как растущий организм, новое чувственное ощущение есть комплект содержания, который для своего полного выявления требует адекватной художественной формы. Отсюда известная драма в музыке XX в. — растущие трудности в первой половине века («казалось: погас свет» — А. Веберн) и ее беспроblemное замещение новыми формами индивидуального проекта во второй.

Процесс становления музыки с более дифференцированными (усложненными, утонченными, со свежестью интонационной новизны) звукоотношениями логически проходит два этапа: 1. Возникновение новой (пока еще, в общем, не чисто сонорной) музыки внутри старой формы — тональной, тематичной, структурно традиционной (как сонатная, рондо, например, у венской школы) и 2. Реализация новейшей музыки не в чуждых ей старых, а в присущих ее природе

новых формах индивидуального проекта; здесь уже не сковываемое условностями старой формы (тема-мелодия в извечной песенной структуре, ход-разработка с модуляцией и т. п.) полное, безудержное развитие собственно С. как нового, совершенно необычайного рода музыки.

Любопытно, что бинарная стадиальность этого процесса совпадает крупным планом истории музыки XX в. с его двумя мощными волнами подъемов и спадов творящей активности: Авангард-I (1908-1925) дал музыке новую звуковую систему — 12-тоновость (додекафонию Веберна — Шёнберга) и Авангард-II (1946-1968, все даты сугубо приблизительно), ошеломляющее завоевание которого — именно С. (указанных авторов; потому-то названные выше) лучшие художественные образцы С. приходится на пик расцвета Авангарда-II, на 60-е гг.).

С. как музыка нового ощущения, уходящая от прежней «тоновой» (также тональной; у С. корень слова из другого, но тоже классического языка, — не от греч. *tonos*, а от лат. *sonus*), от мелодии-песни и гармонии=аккордов, имеет в XX в. необычайно многообразные проявления. Не пытаясь систематизировать, можно просто упомянуть их. Это сонорные массы инструментальных и вокальных звучаний, расщепление звука и использование микротонов, *glissando* (скольжение звука), необычайные составы исполнителей и новые приемы игры на инструментах, в частности «подготовленное фортепиано» (Кейдж), новые приемы звукоизвлечения голосом и в хоре, «кластеры» («грозди» звуков на рояле и в оркестре), ансамбли ударных инструментов (в частности, и без определенной высоты звучания), электронная музыка (ЭМ), в частности, на новых машинах, конкретная музыка (КМ, где звучащим объектом служит запись на пленку звуков из жизни, с разнообразной их обработкой), пространственная музыка (например, произведение исполняется одновременно тремя оркестрами на трех сторонах зала, с тремя дирижерами, как «Группы» Штокхаузена, или когда источники звука разобщены в пространстве, передвигаются по сцене, концертному залу), в частности, «Октофония» Штокхаузена с размещением звукотранслирующих динамиков в

восьми углах зала (и соответствующей «полифонией»), *алеаторика* (музыка с незакрепленным однозначно нотным текстом), групповая импровизация исполнителей; новые формы исполнения — инструментальный театр (солисты «действуют» на сцене, подобно актерам), *хэппенинг* — акция — *перформанс* — мультимедиа, графическая музыка (разновидность импровизации) и другие виды либо отражения сонорной музыки.

С точки зрения теории музыки за невообразимой пестротой явлений, просто по какому-то непреложному закону уходящих от классико-романтических звуковых форм и — в той или иной пропорции — приходящих к собственно С., можно усмотреть единый процесс, движимый глубинными конечными факторами музыкально-исторического становления. Последней тайной музыки является то, что она есть звучащее число (не «число» — цифра, количество, а число как звукоотношение). В этом плане можно схематически изобразить исторический музыкальный процесс как следование числовых коэффициентов центральных созвучий, в виде отдельных примеров — «окошек», через которые мы разглядим движение «звучащих чисел» истории:

I. Мелодия (древний грегорианский хорал) = 1:1, 1:2;

II. Гармония — контрапункт: органум (IX-XII вв.) = 2:3, 3:4, эпоха Возрождения (мессы Окегема, Лассо, Палестрины) = 4:5, 5:6; фуги И.С. Баха, симфонии Бетховена, оперы Чайковского и Римского-Корсакова = оппозиция 4:5:6 и 6:7:8:9:10;

III. Новая музыка XX в.: гемитоника (полутоновая система) Веберна = 15:16 (это соответствует знаменитой «додекафонии»).

Хочется сказать «и так далее». Оказывается, далее «так» нельзя: более сложные звукоотношения (и более высокие числа), как выясняется, не могут быть встроены в звуковую систему. Так как новое, музыкальное сознание тварного существа человека как Божьего создания имеет пределы, и отношение 20:21, 24:25 и более высокие уже не могут быть идентифицированы как определенные музыкальные интервалы и участвовать в процессе творчества и исполнения. Здесь непроходимое препятствие, «звуко-

вой порог», который никто из нас преодолеть не может.

Но так как процесс творения, возвышения и роста должен идти дальше, он находит пути движения в другом направлении, точнее, в ином, в третьем измерении. Это и есть С., искусство звучностей. «Сворачивание с путей» предыдущей эволюции есть тот самый «отказ» от мелодии и гармонии, или, как любят говорить, их «избегание», который мы наблюдаем в XX в. Как верно сказала Губайдулина (1990), «в XX веке музыкальная ткань не линейная и не гармоническая в смысле XVII-XIX веков. Этот материал сонористичен — и он очень богат».

Конечно, мелодия и гармония не исчезли, но в новом контексте они получили сонорную интонацию и обрели тем самым новую жизнь. Закономерно поэтому, что новейшее поколение молодых композиторов начинает свое восхождение с подхвата того, что было вершинным достижением предыдущего Авангарда-II (таковы, например, отечественные молодые композиторы «денисовской волны» русской музыки).

Ю. Холопов

Соц-арт

Одно из направлений *постмодернизма* и *постмодернистского эстетического сознания* в культуре поздней советской и постсоветской эпох. Типичный продукт ПОСТ-культуры (см.: ПОСТ-) последней трети XX в. Возник в начале 70-х гг. в среде молодых советских художников. Термин был введен в употребление в кругу активных создателей этого направления — В. Комара и А. Меламида (эмигрировали из СССР в 1977 г.) в 1972-1973 гг. в качестве своего рода иронического словесного «кентавра» из *поп-арта* и *соцреализма*. Вынужденные (для заработка) оформлять в духе и стилистике официальной советской символики и атрибутики различные советские учреждения и мероприятия (пионерские лагеря, дома и парки культуры, красные уголки и парткабинеты заводов и фабрик, улицы и площади в дни советских праздников, праздничные демонстрации и т. п.), они хорошо владели всем визуальным рядом этой симво-

лики и с иронией и неприязнью (как и большинство творческой интеллигенции, особенно молодой того времени) относились к ее содержанию. В советских художественных вузах, которые окончили главные представители соц-арта (Э. Булатов — Московский художественный институт им. В. И. Сурикова, В. Комар, А. Меламид, А. Косолапов, Л. Соков, Д. Пригов, Б. Орлов — Московское высшее художественно-промышленное училище, бывшее — Строгановское), официально признавался единственный советский творческий метод — социалистический реализм. Главные догматы его требовали от художника изображать «жизнь в формах самой жизни» и «в ее революционном развитии»; создавать произведения «национальные по форме и социалистические по содержанию».

Изобретатели соц-арта хорошо ощущали пустоту, лживость, лицемерие и цинизм официального советского искусства, стоявшего на службе тоталитарного режима. Своё отношение и к этому искусству, и к породившей его идеологии, и к державшемуся на этой идеологии строю они оригинально выразили, используя наиболее одиозные клише, формы, символы, знаки, стереотипы этого искусства и политического пропагандистского инструментария. Сдвигая формально-смысловые акценты советских коммунистических символов, используя отдельные пространственно-композиционные, структурные, монтажные и т. п. приемы различных направлений художественного авангарда XX в. (от *конструктивизма*, *дадаизма*, *реди-мейд*, *сюрреализма* до *поп-арта* и *постмодернизма*), активно манипулируя визуальными стереотипами советской пропаганды, они создали самостоятельное политизированное направление в постмодернизме.

Для него характерны заостренная ироничность, гротескность, ёрничанье по поводу и относительно главных идеологических клише и стереотипов советской эпохи. Объекты соц-арта — это, как правило, *центоны*, собранные и составленные из блоков, элементов, цитат советского официально-государственного антуража по поп-артовским принципам визуально-пространственной организации. Соц-артисты работали во многих видах арт-деятельности — от тради-