
Константин Зенкин

ОТ СКРЯБИНА КО ВТОРОМУ АВАНГАРДУ: ПОЧЕМУ ВСЕ, ЧТО НАС ОКРУЖАЕТ, — ЭТО МУЗЫКА?

Что такое музыка и где ее границы? Этот вопрос философии искусства был предельно остро поставлен композиторской практикой XX века. Радикальное расширение современного музыкального языка, его выразительных средств и форм невольно приводило к мысли о беспредельном расширении границ музыки. Лидеры авангарда второй волны, Джон Кейдж и Карлхайнц Штокхаузен, заявляли, что музыка — это всё, что нас окружает. Им фактически вторит, правда, с несколько большей осторожностью, Лючано Беріо: «Музыка — это всё, что мы слушаем с намерением слушать музыку» (цит. по: [4, 319]).

Данная идея вполне понятна с позиций эстетики и творческой практики перечисленных композиторов-радикалов. Однако имеет смысл взглянуть на столь необычную и интересную ситуацию «извне», с позиций философии искусства и культуры, и тогда идея, обозначенная Кейджем, Штокхаузеном и Беріо с явным преувеличением и налетом утопичности, обретет вид вопроса, вынесенного в заглавие статьи, а если еще точнее, то вопрос будет звучать так: почему всё, что нас окружает, — это именно музыка, а не что-либо другое, в частности не какой-либо другой вид искусства, и в чем причина столь необычного провозглашения именно композиторами вездесущности, всеприсутствия своего собственного искусства и поистине беспредельного расширения его границ?

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, проректор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по научной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки

Сразу же отметим, что возможные аналогии с пониманием музыки в древних культурах, в частности в античной Греции, так и останутся не более чем аналогиями и не смогут объяснить ситуацию. Первая аналогия касается применения в Античности термина «музыка» либо вообще ко всем «мусическим искусствам» = «искусствам муз» (самых разнопрофильных), либо к триединству музыки, поэзии и танца, которое и в самом деле активно возрождается в XX веке (Карл Орф и тот же Штокхаузен). В обоих случаях речь идет именно об искусстве, а не обо «всём, что нас окружает». Окружает же нас пифагорейско-платоновская «музыка сфер» (это вторая аналогия), идея которой также возрождается в романтической и символистской интуиции музыки как души мира, особенно в XX веке (Пауль Хиндемит и опять-таки Штокхаузен). Но проблема в том, что эта природно-божественно-космическая музыка совершенно недоступна нашему слуху.

В то же время, именно романтические представления о художественности всего мира и о музыке как о сердце всякого искусства стали *отправным пунктом* (но не более того) для формирования обсуждаемой авангардной идеи. Уникальным историческим моментом, трансформировавшим романтическую идею в авангардную, было мировоззрение Скрябина, а именно: проект его «Мистерии», несомненно ставший истоком музыкальной экспансии XX века в окружающую нас жизнь. В семидневной мистерии Штокхаузена «Свет» без труда различима «тьень» неосуществленной «Мистерии» Скрябина (конечно, без утопической катастрофичности и притязаний на всемирность идеи последнего). Штокхаузен, по обыкновению, не обозначил истока своей идеи: возможно, он пришел к ней независимо, хотя не зная о скрябинском проекте не мог. Обозначил же Скрябина в качестве истока, причем со всей определенностью, Кейдж, не притязавший ни на мистериальность своей деятельности, ни на роль теурга-мистагога. Но именно Скрябин, а не только Айвз, стал для провокативного *enfant terrible* второго авангарда примером устранения всяческих границ музыки. В творчестве Кейджа «проросли» такие идеи Скрябина, как возможность создания музыки из тишины, желательность движения оркестрантов во время исполнения, не говоря уже о «затоплении» мира музыкой в акте Мистерии.

Впрочем, применительно к скрябинскому проекту мы должны несколько модифицировать свой вопрос, который обретет следующий вид: почему именно *музыка*, а не что-либо другое, в частности какой-либо другой вид искусства, может и должна осуществить всемирно-исторический акт Мистерии — преобразования мироздания, привести к освобождению духа от материи, уничтожению материи и торжеству свободного духа?

Хотя вообразить подобную Мистирию довольно сложно, ответить на поставленный вопрос, как это ни парадоксально, значительно легче, чем на главный вопрос статьи. Иными словами, Скрябин руководствовался определенной и вполне очевидной, вызревшей в ходе истории, логикой.

Во-первых, вполне понятно, почему преобразить мир должно именно искусство. Искусство всегда на это и было нацелено: создавая красивую вещь, мастер локально, на ограниченном участке, преображал реальность, внося в нее идеальный образ (эйдос), и эта вещь могла либо быть частью быта (архитектура и любое прикладное искусство), либо противостоять ему (находясь в особом пространстве музея, изданной книги, концертного зала или театра). Вряд ли нужно пояснять, что второй вариант — исторически более поздний, специфичный для культуры Нового времени.

Во-вторых, изложенная классическая идея помножается на романтическое представление о тотальности искусства, в особенности на его новое положение в культуре, замещающее религию (Новалис, Вагнер, Скрябин). Бескомпромиссному романтику также очевидно, что для преобразования мира, которое и есть в идеале максималистски трактованное художественное творчество, достаточно усилий гениального человека, находящегося в единстве с Богом и Космосом, и не требуются церковь, таинства, молитва, литургия, жизнь как очищение и смиренная вера в чудо от Бога.

В-третьих, также понятно, что не вообще художник, а именно композитор мог сформулировать идею постромантически-авангардной Мистерии: ведь именно музыка максимально освобождена от главных признаков материального и, шире, реального мира — от его предметного и идейного содержания. Если художественный образ в литературе или живописи включает в себя предметы и идеи, принадлежащие внехудожественной реальности, и дает о них информацию, то материал музыки (высотная шкала тонов и т. д.) вне музыки не существует — он принципиально отграничен от жизненно-практической, внехудожественной предметности и в силу этого организуется в особый самодостаточный мир, не имеющий «окон» в пространство-время окружающей нас действительности. Музыка не дает никакой внехудожественной информации (как, к примеру, роман или картина могут дать представление о совершенно конкретных исторических событиях): вся она есть чистый художественный образ, чистое творчество — фантазия, не скованная ничем материальным.

Именно поэтому романтики (Новалис, Гофман, Вагнер) понимали музыку как наиболее глубинное искусство, лежащее в основе всех остальных. Не случайно возникло понятие абсолютной музыки — а возможно ли представить себе абсолютную живопись, поэзию и т. д.? Вряд ли, поскольку под абсолютной, или «чистой», музыкой понимается музыка, не связанная программной (внемзыкальной, внехудожественной, понятийно-предметной) конкретизацией. Мир абсолютной музыки и мир реальности сосуществуют как два *параллельных, непересекающихся, но взаимоотражающихся* мира, *символизирующих друг друга*.

При этом в одном чрезвычайно важном отношении музыка оказывается в большей степени подобна нашей реальной жизни, чем любое другое искусство, а именно: вся она существует, как и наша жизнь, только в становлении, в движении, в процессе — словом, во времени. Ее *звучащие* тексты неуловимы, как неуловимы моменты ускользающей жизни. Однако, по мнению многих размышлявших о данной проблеме, музыка — единственное, что позволяет ощутить настоящее время как реальность, а не неизмеримо малую, фиктивную длительность. Впрочем, это отдельная сложная проблема, которая в свете темы данной статьи позволяет сделать следующий вывод: музыка преобразует реальное жизненное время, внося в него ощущение настоящего момента, — иначе говоря, организует его смысловым единством.

Музыканты и чуткие к музыке люди очень хорошо знают, что такое музыкальный смысл. Однако в отношении к понятийно-предметным смыслам реальности этот смысл неконкретен и не имеет границ. Что фактически звучит в музыке? Что выражается звуками? С точки зрения акустической и физико-математической, звучат — «по факту» — только лишь числовые отношения во времени, и больше ничего. Именно этот неоспоримый факт дал право А. Ф. Лосеву, рассуждая о чистом музыкальном бытии, вспомнить пифагорейско-платоновскую традицию, трактовующую число в качестве демиургической первоосновы

мироздания (см.: [6]). При соотнесении же музыкального смысла со смыслом окружающих нас предметов и понятий русский философ констатировал — нет, вовсе не отсутствие связи между данными параллельными мирами, но нечто более интересное: «меонизацию» в музыкальном бытии всех понятий и логических определений (от греч. μή ὄν — «не это»; иными словами, «ничто», но не как пустота, а «не что-то определенное»; см.: [там же, 486 и след.]).

Подытоживая многовековую традицию мысли от пифагорейцев до Вагнера и Скрябина, Лосев пишет о том, что музыкальный мир как бы «разрушает», дематериализует реальность, чтобы обнажить и освободить ее первоосновы, «текучесть и сплошную непрерывность становящегося смысла» [там же, 487]). Философия музыки сложилась у Лосева на протяжении двадцатых годов, то есть непосредственно в послескрябинскую эпоху.

Вряд ли нужно комментировать, что именно те интуиции музыкального бытия, которые были очевидны для всех последовательных романтиков и символистов, породили и утопический проект скрябинской «Мистерии», и философию музыки Лосева, которую Ю. Н. Холопов назвал «лучшей в XX веке» [7, 616]. Утопичность идей Скрябина — «лишь» в том, что он захотел все идеальные построения относительно романтически-символистского статуса музыки и ее отношения к миру воплотить в жизнь. Что музыка осуществляет идеально, образно? Она «дематериализует» образы реальности, освобождает дух, преобразует реальную жизнь, внося *смысл настоящего момента, который есть отражение вечного, вневременного*, в бесформенно и неопределенно текучее время (речь идет, следовательно, о сакральном, мистериальном смысле). Спроецируем эту идеальную специфику музыки в реальную жизнь — и мы получим самую сердцевину проекта скрябинской «Мистерии».

Впрочем, здесь необходимы оговорка и дополнительное пояснение. Скрябин замыслил «Мистерию» в определенной историко-культурной среде, в которой идеи теургии и теургически-мистериального искусства уже долгое время «носились в воздухе». Первым об этом заговорил русский христианский философ Владимир Соловьев, который понимал теургию по образцу церковной литургии — как синтетическое произведение искусства (у последователя Вл. Соловьева, о. Павла Флоренского, одна из работ даже так и называется: «Храмовое действо как синтез искусств»). Соловьев, далекий от музыки, вовсе не делал акцента на музыкальной составляющей данного синтетического религиозно-художественного действия. О мистерии-теургии в самой общей форме, без попыток ее реального осуществления, писали представители Серебряного века: Николай Бердяев, Андрей Белый, Вячеслав Иванов. Последний возводил эту идею, с одной стороны, к античным Дионисовым празднествам, а с другой, — к вагнеровскому Gesamtkunstwerk («совокупному произведению искусства»), увенчавшемуся христианской мистерией «Парсифаль».

Но сколько бы ни было написано о мистерии будущего самыми разными деятелями культуры, к практическому воплощению данной идеи решил приступить именно композитор — Скрябин, который конечно же не мог ее мыслить иначе, как в виде синтетического произведения искусства, и даже начал писать для нее стихотворный текст. Противоречит ли это идее Скрябина о том, что именно музыка, а не синтез искусств, преобразит мир?

Противоречие здесь если и есть, то только внешнее. Скрябин шел к Мистерии от чистой, абсолютной музыки, которую создавал на протяжении всей жизни. И даже придя к жанру поэмы (который в XIX веке считался венцом

неабсолютной, литературно-программной музыки), он относился к нему с позиций музыки «чистой», полностью сохраняя «чисто музыкальную» логику¹. Музыкальный и стихотворный тексты «Поэмы экстаза», восходя к единому духовному прообразу, существуют *параллельно*, независимо друг от друга, и не образуют единого художественного текста. В поэме «Прометей» введение световой партии означает не столько некую новую форму синтеза искусств, сколько (именно в данном случае) расширение границ музыки и начало авангардного преодоления границ музыкального материала и реального физического мира. Даже музыкальный театр в XX веке все чаще начинает пониматься не как результат синтеза искусств, а как *только* музыка, но «вышедшая из берегов»: такую идею последовательно (и практически, и теоретически) проводил Штокхаузен. К дополнительным, помимо собственно музыкального театра в привычном понимании, новым формам экспансии музыки в отношении слова, жеста и вообще всего, что нас окружает, можно также отнести инструментальный театр и хэппенинги (Кейдж, Кагель и др.).

Можно сказать, что Скрябин — отчасти уже «Прометеем», но еще больше проектом «Мистерии» — участвовал в эпохальном перевороте в понимании музыки и музыкального: *материал музыки перестал быть полностью отграниченным от реального, физического мира*. Конечно, Скрябин не был в этом одинок: его младшие современники стали вводить в музыку шумы — звуки окружающего мира. Но Скрябин предвидел не локальное, а абсолютное, тотальное слияние музыкального и физического миров, — такое растворение материи в музыке, которое невозможно в нашем мире и вообразить. Этот переворот, именно в данном его ракурсе, почувствовал Кейдж и начал по-своему осуществлять его на практике.

Важно подчеркнуть, что, используя материал окружающего мира (шумы, жесты, действия и даже тишину), Кейдж сохраняет музыкальное отношение к этому материалу, то есть неопределенность границ смысла любого из использованных элементов реальности. Шумы вырваны из быта, из обыденной жизни, и обретают музыкальную многозначность.

Как только граница материала абсолютной музыки и обыденного мира была устранена, музыка, в силу своей абсолютности, стала нас окружать тотально и ввела, таким образом, в свою сферу. Согласно романтически безумной мечте Скрябина, музыка должна стать силой, преобразующей жизнь. Согласно более практической идее Кейджа, музыка — это «испытательный полигон жизни» (цит. по: [1, 103]). Различие ощутимо, но сходство — в том, что в обоих случаях предполагаются такие формы взаимопроникновения музыки и жизни, которые были неведомы прежде.

¹ Вопрос о «чистоте» музыки крайне сложен, и не здесь в него вдаваться. Так, для многих романтиков конца XIX века логика классической сонатности, не искаженная программно-литературными воздействиями, понималась как «собственно музыкальная» и была основанием чистой музыки. На самом деле сонатная логика произошла из логики театра (что показала В. Дж. Конен [5]) и риторики (об этом писала В. Н. Холопова; см.: [8]). Вагнер же считал, что симфония, как и все классические формы, произошла из танца, и что вообще нет ничего менее абсолютного, чем музыка. Впрочем, идея абсолютной музыки этим отнюдь не дезавуируется — важно чутко осознать ее исторический контекст и историко-культурное значение. А значение — именно в признании за музыкой способности создать самодостаточный, заверченный в себе мир, полностью соизмеримый с реальным миром, но материалом не связанный с последним.

Не вдаваясь в детали специфической, полностью оппозиционной к классическим представлениям, но предельно последовательной философии музыки Кейджа², отмечу лишь те моменты, в силу которых продукты экспериментальной «декомпозиторской» работы (по характеристике самого Кейджа) всё же возможно считать музыкой, — собственно, это отчасти и есть ответ на вопрос, вынесенный в заглавие статьи:

- несвязанность материала с каким-либо конкретным, понятийно-логически определяемым смыслом. Это касается и тех случаев, когда материалом является «сама жизнь»: как, например, в «Воображаемом пейзаже» для радиоприемников или в «4'33"». В последнем произведении тишина не означает только самой себя, то есть собственно тишину, но предполагает также непреднамеренно наполняющие ее случайные тихие звуки (одно из предвестий «конкретной музыки»), воспринимаемые, однако, чисто музыкально — вне их жизненного, утилитарного значения (поскольку «4'33"» исполняется в условиях концерта). *Но если случайные звуки окружающего пространства можно воспринять как музыку в условиях концерта, то что мешает слышать их так же и в жизни?* При условии, конечно, что нужно, подобно Кейджу, любить всякие звуки. В отношении смысловой многозначности музыки Кейдж идет еще дальше. Он признаётся, что не стремится в музыке создавать и выражать какой-либо смысл («<...> обязанность композитора — не сочинять, а принимать» [1, 100]): то есть музыкальные смыслы не только становятся предметом для безгранично открытой предметно-понятийной интерпретации, но и сами складываются в отсутствие своих собственных, музыкальных границ и часто не создаются автором, а формируются только лишь интенцией восприятия «слышать музыку» и принимать ее в качестве таковой — в «озвучивании» тех или иных структур жизненной реальности (например, когда основой графического текста служат конфигурации созвездий, как *отчасти* в «Звездном звучании» Штокхаузена и в «Австралийских этюдах» Кейджа, или шероховатости на листе бумаги — в «Cartridge Music»);
- музыкально-жизненная реальность воспринимается не как статическая данность (подобно архитектурным сооружениям), а в становлении во времени, как нечто неуловимое и преходящее. Собственно, «4'33"» Кейджа — это только непрерывно и безмолвно текущее, переживаемое время (бергсоновская *la durée*). Заметим попутно, что это произведение идеально соответствует лосевскому определению музыки как становлению числа (4'33") во времени, выраженному в звучании (а тишина тоже звучит!).

Однако и здесь представители авангарда идут еще дальше: музыка не только неуловимо и бесследно исчезает, но также не менее неожиданно и непредсказуемо появляется, как и поток событий в жизни, планируемый лишь отчасти, в меру наших скромных возможностей. Об этом перевороте в мышлении прямо говорит Штокхаузен: «Новая музыка являет собою, по сути дела, не столько следствие (звуковой результат) мышления и чувствования ее создателей (хотя в ней есть и это), сколько нечто совершенно новое для них самих: она ужасает тех, кто ее отыскивает, она неведома тем, кто ее производит на свет. Новая музыка этого рода (скорее именно отыскиваемая, нежели изобретаемая, — та, о которой

² Об этом мне приходилось писать в статье «Музыка в час “нуль” культуры» [3].

никто не имел ни малейшего понятия до того, как она прозвучала, и о которой, стало быть, никак нельзя сказать, будто она выражает нечто такое, что мы знали и чувствовали еще до того) лишь после прослушивания *порождает* [в нас] новую работу мысли и новое чувство» (цит. по: [2, 379–380]). Нередко сами музыкальные образы формируются прямо в процессе звучания, как в интуитивной музыке Штокхаузена или в крайне свободных алеаторических сочинениях Кейджа. Согласно американскому экспериментатору, «само занятие музыкой есть прославление того факта, что мы не владем ничем» (цит. по: [1, 100]).

Как говорилось выше, чистая музыка, в силу специфики своего материала, не имела «окон» в реальный мир. Однако, как известно, в пространстве-времени нашей жизни есть особые «окна» (концерты и т. п.), через которые проникает в мир музыка со своим особым, трансцендентным материалом и особым музыкальным временем. Но когда жесткая граница между музыкальным материалом и окружающим нас физическим пространственно-временным континуумом была устранена, исчезла и четкая противоположность между тем, что видно в «окне», и тем, что находится за его рамками. Отсюда, даже в случае сохранения самих «оконных рамок», вытекают две равноправные логические возможности:

- считать, что музыка не является отдельным самодостаточным миром и выступает в качестве части окружающей нас действительности (по сути, это возврат к уходящей в глубь веков идее прикладной музыки);
- считать, что музыка — это всё, что нас окружает. Данную позицию способны разделять последователи романтической концепции абсолютной музыки, пережившей свое историческое время, но продолжающей активно мифологизировать реальность и превращать ее в мистику того или иного рода. Для Штокхаузена реальность концентрируется в мифе — это религиозно-космическая мистерия, структурированная музыкой; у Кейджа музыка структурирует, образно говоря, «мистику» окружающей действительности, вследствие чего повседневная жизнь способна выступить в качестве некоего действия — например, своего собственного эстетически осмысленного «испытательного полигона».

Использованная литература

1. Дроздецкая Н. К. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни // Супонева Г. И. Проблемы нотации в музыке XX века. Дроздецкая Н. К. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М.: РАМ имени Гнесиных, 1993. С. 75–113.
2. Ерохин В. De musica instrumentalis: Германия. 1960–1990: аналитические очерки. М.: Музыка, 1997. 398 с.
3. Зенкин К. В. Музыка в час «нуль» культуры // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры. Вып. 2. Ростов-на-Дону: [б. и.], 2003. С. 71–102.
4. История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / отв. ред. Н. А. Гаврилова. М.: Музыка, 2005. 576 с.
5. Конен В. Дж. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с.
6. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.
7. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006. 632 с.
8. Холопова В. Н. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М.: Советский композитор, 1975. С. 4–22.