

УДК 7.01

С. В. Лаврова

НОВАЯ МУЗЫКА

В КОНТЕКСТЕ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Многочисленны определения, адресованные современному искусству: «актуальное» (contemporary art), «левое», «протестное», «концептуальное». Все они не отражают какого-либо конкретного направления, а, скорее, поддерживают идею связи художественного творчества с проблемами современности. Наряду с тем, невозможно представить было бы игнорирование острых, в том числе и социально-политических проблем в искусстве, адресованном современникам. Сегодня мы переживаем период, когда культура сосуществует в мультимедийном единстве, где и музыка, и киноискусство, и интернет, и визуальное творчество, и литература, и театр существуют и взаимодействуют в едином творческом поле. Именно там происходят коммуникации между художниками, принадлежащими к некогда различным областям ныне общего пространства, и их реципиентами. Актуального художника (contemporary artist), работающего в этом поле, не интересует «вечное», он не стремится к продолжению каких-либо художественных традиций, он занят живым экспериментом, в русле интернационального художественного процесса.

Впервые термин «contemporary art» прозвучал в диссертации Розалинды Краусс [1], посвященной творчеству скульптора Дэвида Смита. Актуальное искусство в качестве феномена позднекапиталистического общества, хотя и обладает провокационной внешне формой, однако, во многих случаях становится конформистским по отношению к тому обществу, которому оно себя противопоставляет. С другой же стороны, оно стремится завоевать популярность, играя на возможных культурных ассоциациях с уже известными произведениями пионеров концептуального искусства, Дюшана или Кейджа. Таким образом, основной задачей становится не столько создание предмета искусства, сколько его продвижение при помощи грамотного менеджмента и public relations, манипулирующих духовной инерцией образованной публики. Является ли при этом «актуальное искусство» действительно левым, политическим, протестным? Пытается ли оно создать собственный язык или в своих художественных средствах ограничивается акционизмом? Эти вопросы остаются открытыми. Так же не существует и единого мнения о том, что же именно следует считать актуальным искусством.

Что такое «левое искусство»?

Известный культуролог Кети Чухров в 1971 г. утверждал, что все современное западное искусство является «левым», именно потому, что оно занимается критикой капиталистического общества [2]. Предтечей же левого искусства был

авангард. А термин «современное искусство» (не как «modern», а как «contemporary») возник в 1960-е, и по той же причине, является наследием авангарда. Теодор Адорно, определявший эстетико-философское русло послевоенного авангарда, считал, что настоящее искусство по определению должно находиться в постоянном конфликте и с массой потребителей, и с властью [См.: 3]. Власть определяет официальную культуру и манипулирует своим же социумом. В связи с этим, единственной формой выражения и одновременно средством борьбы против «культурной индустрии» может быть радикальный протест.

Авангардная культура послевоенной Европы радикальным образом критиковала заново формирующиеся ориентиры капиталистического общества. Неомарксизм франкфуртской школы заявил о себе в 1960-х гг., когда в общественном сознании «новые левые», подняли неомарксистов на щит в качестве своих идеологов, а несколько позже, в 1970-е, движение «новых левых» привело их в тупик экстремизма и терроризма. Герберт Маркузе, идеолог «новых левых», утверждал, что общество потребления делает человека «одномерным» [См.: 4] как в поступках, так и в мышлении. Способный в мыслях создать иллюзию фактического равенства людей, сам «одномерный человек» становится частью управляемой массы. Теряя способность принимать самостоятельные решения, он перестаёт нуждаться в свободе и, в конечном счете, подчиняется большинству. Отчуждение, обезчеловечивание культуры в «эпоху технической воспроизводимости» [5] безусловно, волновало Адорно: в «Философии новой музыки» [3] он осуществил социально-философский анализ современной западной музыки в контексте прогрессирующего процесса отчуждения. В современное философское поле через критику феноменологии как метафизики присутствия вводится категория «исчезновения». Она составляет особый строй эпохи по отношению к чувственности, и именно массовой чувственности.

Под непосредственным влиянием теории Т. Адорно сформировалась эстетика немецкого композитора Хельмута Лахенманна: неприятие буржуазных ценностей и критика немецкой классической философии оказываются в центре представлений Лахенманна о современном искусстве, его социально-обличительной роли и необходимости постигать подлинный «дух времени». Эта эстетика, полная негативизма и смелости, предполагает осознанный отказ от интерпретаций, направляемых духовной инерцией на предполагаемое слушательское восприятие, лишённое фактора неожиданности. Сам Лахенманн говорит о том, что его музыка — это сконструированный «отказ, противостоящий общественно предоформленному слуховому опыту» [6, с.154]. Композитор в своей творческой практике приходит к индивидуальным формам языка, основанным нередко на «маргинальных», отринутых европейской слуховой традицией шумах и тишайших призвуках, находящихся на границе возможного восприятия человеческим ухом. В 1960-х появляются сочинения композитора, созданные в русле его новых идей и эстетических убеждений: «temA¹ для альты, флейты и виолончели» (1968), «Pression² для вио-

¹ «тема»

² «Давление»

лончели соло» (1969), «Dal niente³ для кларнета соло» (1970), и «Guero⁴ для фортепиано» (1970). В этот же период сформировалась и его творческая концепция конкретной инструментальной музыки⁵. Лахенманн говорит о «новом контексте звука», где шумы внешнего мира вовлекаются в единое целое, и осмысляются как структура. В результате мы начинаем постигать красоту того, что целыми поколениями музыкантов отбрасывалось как недостойное внимания. Свобода для возможности замещения понятий, отброшенных новой эстетикой как устаревшие, привела к тому, что прежнее понимание звука в качестве тонального элемента, связанного так или иначе с характеристиками консонанса или диссонанса, сменяется новыми эмпирико-акустическими представлениями. Коллекция детально продуманных композитором непривычных звучностей, извлекаемых из обычных инструментов симфонического оркестра, составляет арсенал его звуковых средств, подобный опыт раздвигает границы исполнительской техники, выводя исполнителя и слушателя на новые рубежи и предлагая ему непредсказуемый эстетический результат, вместе с тем тщательно стратегически спланированный композитором.

Совмещая поиски конкретной и электронной музыки с акустическими инструментами в нетрадиционной трактовке, композитор достигает принципиально новых художественных средств одной лишь революционной сменой контекста, подкрепленной особой философией и эстетикой, где «красота» — это отказ от привычки и новая философия звука. Лахенманн основывает свой метод, с одной стороны, на конкретной музыке, с другой — на структуриализме, отсылающем к предшествующей сериальной традиции. Эти, казалось бы, сложносовместимые типы мышления, сходятся воедино. Конкретная музыка — скорее парадокс, который упирается в отсутствие репрезентативности, обезличивая шумы, конкретная музыка преобразует их в псевдозвуки. Творческие постулаты композитора направлены в антибуржуазное русло, к стремлению преодолеть стереотипы и инерцию восприятия. Так же, как и у итальянского композитора Луиджи Ноно, одного из лидеров послевоенного авангарда, эстетический неконформизм сочетается с приверженностью антибуржуазной левой идеологии. Средствами выражения этой идеологии становятся не только полемические статьи, но и непосредственно композиторское творчество, в некоторых случаях использующее политические тексты.

Интереснейший пример органического взаимодействия текста и музыки, или, скорее, синтетического единства вербального и звукового начал, представляет собой сочинение Лахенманна «Салют Кодуэллу» для двух гитар (1977). Основная

³ «Из ничего»

⁴ «Гуиро»

⁵ История термина «конкретной музыки» принадлежит к концу сороковых годов, инженер-акустик и композитор Пьер Шеффер обозначил таким образом свои опыты со звуком: *musique concrète* (конкретная музыка). Записывая звуки природы, промышленных и бытовых шумов, на волне бурно развивающихся звукозаписывающих технологий, возникло данное направление, оперирующие этим новым словарем, элементы которого монтируются в музыкальные композиции.

идея была подсказана отрывком из трактата «Буржуазная иллюзия и действительность» Кристофера Кодуэлла [7].

Англичанин К. Кодуэлл (1908–1937), большую часть своей жизни был известен как Кристофер Спригг. Увлёкшись марксизмом с конца 1934 г., он писал об универсальности буржуазного искусства, его неизменности, сказочности, наполненности миражами, призванными дать обманчивое удовлетворение инстинктам «общества потребления», обострёнными современным капитализмом. С его точки зрения, потребительское отношение к области художественного творчества — это своего рода «опиум для народа»; это «искусство, рисующее искажённый мир, ибо мир действительно искажён» [7].

Х. Лахенманн неоднократно отмечал в качестве своих эстетико-философских приоритетов стремление к коренному слоому стереотипов «прекрасного», присущих буржуазному искусству. Идеи Кодуэлла обнаружили очевидную общность с эстетическим кредо композитора. В своих эссе он неоднократно высказывался о том, что альтернативой понимания искусства как общественно упорядоченного стремления к примирению с самим собой, «проводника иррациональной защищённости», может стать попытка оторваться от общественных норм. Пересмотр творческих позиций в духе адорнианской философии, придает силы самому композитору и обладает вневременной актуальностью для восприятия музыкального творчества более ранних эпох: Баха, Моцарта, Бетховена, Шёнберга, в противовес бюргерскому пониманию музыки как искусства [8].

Еще в годы учебы у Л. Ноно Лахенманн учился новому слышанию, из которого изгонялись все возможные элементы буржуазности. Лахенманна интересовала не только манифестаторская пафосность текста Кодуэлла. Трактат «Буржуазная иллюзия и действительность» был близок композитору по содержанию, а его смысл он стремился донести до слушателя как звуковыми средствами и образами, так и посредством точной передачи идей трактата не столько использованием текста, сколько энергией исполнительского жеста. В связи с сопоставлением музыки и речевых аспектов уместно будет привести еще одну цитату из Х. Лахенманна, утверждавшего, что «современная музыка „отказалась“ от своего речевого характера и познала самую себя как безмолвное структурное образование. На этом уровне возникает нечто новое, то, что кардинально отличается от старого тонального материала. Оно осознанно ориентируется на категорические рефлексии в связи с этим музыкальным материалом, и представляет таким образом „бесконечную“ цель будущих композиций» [9].

Приведем также используемый Лахенманном в «Салюте Кодуэллу» текст, который мог бы быть точным и ясным комментарием к его творческим устремлениям: «Если наша свобода лишь частично укоренена в обществе, она неполна. Все сознание отмечено печатью общества. Но, будто не зная этого, вы мните себя свободными. Эта гордо несомая вами показная иллюзия есть знак вашего рабства. Мысль надеется обособиться от жизни, тем самым защитив часть человеческой свободы. Свобода, однако, не является субстанцией, нуждающейся в защите, но силой, создаваемой в активной борьбе с конкретными жизненными проблемами. Не существует нейтрального мира искусства. Вы должны выбирать между ис-

кусством, не осознающим себя, ложным и несвободным, и искусством, которое знает ваши условия жизни и выражает (их). Мы не перестанем критиковать содержание вашего буржуазного искусства. Мы ставим простой опыт над вами, заставляя звучать единым тоном жизнь с искусством и искусство с жизнью, чтобы сделать ваше искусство жизненным. Мы стремимся к тому, чтобы вы жили действительно в новом мире, и ваши души не оставались в прошлом. Вы до тех пор будете раздвоенными, пока не осознаете, что смешиваете механически использованные категории буржуазного искусства или механически перенимаете категории из области другого, пролетарского (искусства). Вы должны пройти тяжелым путем творчества, заново сформулировав законы и техники искусства, которые отражают мир и являются частью вашей реализации. Поэтому мы говорим...» [7].

В своем комментарии к «Салюту Колдуэллу» композитор отмечает, что в ходе сочинения, т. е. при процессе демонтажа и уточнения звуковых взаимосвязей, у него возникало чувство, будто музыка что-то сопровождает, чему-то сопутствует, — если не тексту, то отдельному слову или мысли. Ему надлежало осмыслить то, что находилось «за текстом» [8, с. 390].

Сложно говорить о взаимодействии музыки и слова в сочинении, где эти две категории объединяются настолько органично, что невозможно представить музыкальную композицию в отсутствие второго компонента. Музыкальный манифест, громкий, отчасти эпатажный, и, в то же время, реализованный посредством приглушенных звучаний. В первом же такте у каждой гитары обозначение «erstickt» (заглушено, задавлено) создает эффект, который моментально переносит слушателя в иное вербально-акустическое пространство. Постепенно ритм превращается в полиритмию, сотканную из регулярных пульсаций.

В опере Х. Лахенманна «Девочка со спичками» экзистенциальные символы, выраженные средствами все той же конкретно-инструментальной музыки, отражают сюжет принятием определенной системы музыкально-звуковых ориентиров вызывающих у слушателя аналогии даже на уровне физических ощущений: озноб, дрожь, холод, замерзающая девочка, отчаянно пытающаяся согреться пламенем зажженной спички. Собственный язык Лахенманна исходит из его представления о «прекрасном» [8, с. 685], что для композитора в первую очередь означает отказ от привычного и воскрешение чувств, которые еще «сохранили веру в человека» [9, с. 11].

В литературную основу были положены три первоисточника: известная сказка Г. Х. Андерсена⁶, фрагмент «о страхе и желании» из писем Леонардо да Винчи⁷

⁶ «Я ненавижу мессий и шутов, одни кажутся мне вариантом других, и я люблю Дон Кихота и маленькую девочку со спичками». См.: [10, с. 11].

⁷ «Подчиняясь жадному своему влечению, желаю увидеть великое множество разнообразных и странных форм, произведенных искусной природой, блуждая среди темных скал, я подошел ко входу в большую пещеру. На мгновение я остановился перед ней пораженный... Я наклонился вперед, чтобы разглядеть, что происходит там в глубине, но великая темнота мешала мне. Так пробыл я некоторое время. Внезапно во мне пробудилось два чувства: страх и желание; страх перед грозной и темной пещерой, желание увидеть, нет ли чего-то чудесного в ее глубине». Цит. по: [18, с. 33].

и письма погибшей в 1977 г. в тюрьме Штатмхайм террористки «Фракции Красной Армии» (RAF) Гудрун Энслин. «Пламя — вдохновитель образов» [10] для героини Андерсена становится символом душевного обновления, и теплом «внутреннего дома», для композитора — это метафора, связанная с образом девушки-террористки. Будучи дочерью евангелического священника, так же, как и Лахенманн, Гудрун Энслин была еще и прямым потомком Г. Гегеля. Она много и серьезно училась, прежде чем подложила бомбу под ковер франкфуртского универмага. Когда-то она была знакома и с Х. Лахенманном, в произведении которого фабула андерсеновской сказки предстает как вечный миф о равнодушии и огне творческой энергии.

У оперы нет либретто в традиционном понимании: почти никакого действия или сказочного повествования. Прежде всего, существует «невидимое действие», данное в физических ощущениях, выраженных звуковыми средствами. Изложение самой истории «Девочки со спичками» выглядит достаточно необычным: возникает ощущение, как будто мы слышим только окружающие действие звуки, без какой-бы то ни было централизации. Противопоставление двух литературных источников, помимо андерсеновской сказки, строится на идее замкнутости и ограниченности тесного пространства. Так, в своих письмах Энслин описывает замкнутое пространство тюремной камеры, а в тексте Леонардо да Винчи возникает душный пейзаж, вулканы, страшная темная пещера. Эти тексты особым образом поворачивают элементы андерсеновской истории: внутреннее пространство — тепло, и холод, убивающий своим бездушием, — снаружи. Пойманная в ловушку тюремной клетки, Энслин пишет о равнодушии и безразличии «общества потребителей».

Противопоставление новой музыки буржуазной культуре с ее эстетическими ориентирами, не приемлемыми для современной художественной практики, является непременной частью концепции нового искусства. Тотальный индивидуализм и противопоставление индивидуума обществу — это один из инструментов социальной критики, даже в том случае, когда речь идет об абстракции, не опирающейся на политический текст (как мы это наблюдаем в двух последних примерах из Х. Лахенманна). Стратегия интервенции, используемая сегодня композиторами, не подразумевает в данном случае акционизма и действует в условиях так называемой кардинальной «смены контекста». Слушатель приходит в филармонию, ожидая услышать нечто привычное, согласное с его клишированными представлениями о красоте, а вместо этого слышит «конкретно-инструментальные» шумы, шорохи — то, что опрокидывает его прежние представления и заставляет задуматься. В этом смысле абстрактный язык звуков оказывается красноречивее текстов К. Кодуэлла.

Политическое и политически ангажированное искусство

В музыкальной публицистике Германии, Франции и, главным образом, Италии широкое распространение получил термин «ангажированное искусство». Этот термин отражал возможность применения музыки в социально-политиче-

ских целях. Словосочетание «ангажированное искусство» применяется к художественной деятельности, программно отождествляющей себя с каким-либо конкретным политическим движением или партией. Фактически, все наиболее значительные явления искусства начала XX в. стремились к «ангажированности». Известно, что французские сюрреалисты предпринимали попытки взаимодействовать с французской Компартией (существовал даже специальный журнал «Сюрреализм на службе революции»). Результатом подобного стремления становился либо драматический отказ от искусства, либо последующий разрыв с ранее «ангажирующей» политической силой. В дальнейшем сюрреалисты раскололись на два лагеря: одни, отказавшись от сюрреалистической доктрины, стали приверженцами коммунизма (как, например, Л. Арагон), а другие (как А. Бретон) поддерживали не столь влиятельное политическое движение — троцкизм.

Л. Ноно, причисляемый к так называемым «красным авангардистам», открыто излагал свои коммунистические взгляды, которые для него, также как и для Х. Лахенманна, означали в первую очередь антибуржуазную критику и антифашистские устремления. В своих произведениях он прибегал к разнообразным текстовым коллажам, проясняющим его твердую идеологическую позицию. Так, в кантате «Прерванная песнь» для солистов, хора и оркестра он обратился к книге «Письма приговоренных к смерти участников европейского Сопротивления», выпущенной на итальянском языке в Турине (1954), а на немецком (с предисловием Т. Манна) — в Цюрихе (1955). Премьера сочинения была воспринята с недоумением: последовали даже обвинения в «оскорблении памяти героев» [11]. Известная полемика со Штокхаузеном, возникшая вокруг этого произведения, привела Ноно к тому, что на одной из лекций в Дармштадте он сказал: « „Послание“, заключенное в письмах приговоренных к смерти людей, врезалось в мое сердце, как и в сердца всех тех, кто понимает эти письма как свидетельства любви, осознанной решимости и ответственности перед жизнью, как образец жертвенной готовности и противостояния нацизму — этому чудовищу иррационализма, пытавшемуся уничтожить разум. Неужели из непреложности страстей Христовых ничему нельзя научиться, кроме стыда? И неужели эти недавние страсти миллионов, бывших не богами, а людьми, не должны научить нас ничему, кроме стыда за себя? Неужели они умерли за это? < ... > Вопрос о том, почему я взял для произведения именно этот текст и никакой другой, не умнее вопроса, зачем, чтобы выговорить слово „тупица“ („dumm“), используют непременно буквы „т-у-п-и-ц-а“» [Цит. по: 12]. Эта, получившая широкое распространение история, а также последовавшая на страницах журналов полемика, послужили причиной разрыва композитора с Дармштадтом⁸. В статье «Музыка и революция» (1969) Ноно обрушился на Штокхаузена, Булеза и Кагеля с обвинениями в буржуазной косности.

В «Нетерпимости» Л. Ноно («Intolleranza», 1960) либреттист А. Рипеллино, помимо собственных текстов, сопоставил фрагменты из П. Элюара, Б. Брехта,

⁸ Международные летние курсы Новой музыки (нем. Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt) — цикл семинаров для композиторов и исполнителей в г. Дармштадте.

В. Маяковского, Ю. Фучика, А. Аллега, Ж.-П. Сартра, проиллюстрировав, таким образом, политические ситуации в разные годы в странах, к которым принадлежали авторы. Революционно-ситуативный контрапункт произведения нацелен на подтверждение известного тезиса К. Маркса и Ф. Энгельса: «Призрак бродит по миру — призрак коммунизма». Помимо текстовых цитат, Ноно использует также и музыкальные — конкретизирующие и усиливающие символично-звуковой эффект. После премьеры «Intolleranza» раздавались призывы: «Товарищ Ноно, убирайся в Москву!» [12]. Парадоксально при этом, что в Москве, которую композитор посетил в 1960–70-е гг., советские официальные круги встречали его вежливо и весьма подозрительно. В эти же годы Л. Ноно совершил поездку и на Кубу, которая произвела на него сильнейшее впечатление, и он еще более уверился в истинности своих взглядов. Сам композитор считал себя ангажированным художником и всячески пропагандировал свои политические пристрастия.

Следует упомянуть еще одного композитора немецкого происхождения — Ханса Вернера Хенце, в 1953 г. эмигрировавшего из-за непонимания и неприятия его политических воззрений и эстетики в Италию. В 1963 г. композитор выступил с публичной лекцией «Musik ALS Resistenzverhalten» в Техническом университете Берлина [13]. Основную цель своего выступления Хенце видел в определении новых эстетических установок и публичном разговоре о плачевном состоянии общества. Так же, как и многие молодые люди своего времени, композитор был разочарован преобладанием буржуазных ценностей в послевоенном капиталистическом обществе, и, подобно Ноно, пошел на разрыв с Дармштадтом, а в 1967 г. вступил в «Социалистическую лигу немецкого студенчества».

В своих музыкальных произведениях (оратория «Плот „Медузы“», камерная кантата «Эль Симаррон», шоу для 17 исполнителей «Долгий путь в жилище Наташи Унгехойер» и др.) Хенце затрагивал социально-критические и животрепещущие политические проблемы, в идеологическом решении которых, однако, не всегда был последователен. Премьера посвященной Че Геваре оратории «Плот Медузы» (1968) обернулась настоящим политическим скандалом. В основе произведения — поэтический текст немецкого поэта Э. Шнебеля, рассказ о фрегате «Медуза», потерпевшем крушение в 1816 г. у берегов Сенегала. Текст оратории составлен из дневниковых записей одного из немногих уцелевших. Опубликованный вскоре после спасения выживших, этот документ буквально сразу же был вновь засекречен во Франции. Так как воспоминания очевидца свидетельствовали: капитан, офицеры, правительственные служащие и священник спаслись на шлюпках, оставив на произвол судьбы матросов, солдат, женщин и детей, переместившихся на самодельный плот. Почти все они погибли в медленной агонии. События тех времен, бесчеловечный цинизм в отношении к простым людям, не могли не взволновать общественность. Откликом на них стала и картина Т. Жерико (1818, Лувр)⁹, запечатлевшая момент, когда плот был

⁹ Известный сюжет, воплощенный первоначально был воплощен в картине Т. Жерико вызвал большой интерес: Луис Бунюэль впечатления от этой картины отразил в фильме

обнаружен кораблем. С точки зрения самого Хенце, именно монументальная живописная композиция Жерико определила собой стиль и звуковые краски его произведения, где сам музыкальный язык и применяемые техники композиции включали в себя весь исторический ряд от средневековой псалмодии, до современной композитору сонористики.

Разделение сценического пространства на три части оставило на одной стороне «хор живых» с духовыми инструментами, противопоставив им струнные, символизирующие голоса умерших, а в середине располагалась сама Смерть. На премьере разразился настоящий скандал, спектакль прервала полиция, ворвавшаяся в театр, чтобы погасить источник политической демонстрации. Эти события спровоцировали бойкот Хенце со стороны различных общественных музыкальных организаций Германии.

Парадоксальный контраст политической и творческой позиции Хенце составляли его буржуазные привычки, которые нередко становились мишенью для критики современников: марксист, говорящий о революции, сверкая золотыми запонками и потягивая кальвадос в ресторане дорогого отеля, полагая, что лучше быть коммунистом, разъезжающем на Роллс-ройсе, чем фашистом на танке [13]. При всем политическом радикализме, стилистические позиции композитора были вполне буржуазными, а творчество имело большой коммерческий успех. Внешне придерживаясь антифашистских коммунистических взглядов, Хенце считал себя сторонником растущего европейского движения за мир. Известно, что во время европейских студенческих волнений в конце 1960-х композитор приютил в своем доме немецкого марксистского социолога и политика — лидера западногерманского и западноберлинского студенческого движения Руди Дучке. Хенце превратил свой дом на юге Тосканы в лазарет, где в течение нескольких месяцев Дучке залечивал свои боевые раны, а между тем, дом композитора находился под постоянным полицейским наблюдением.

На виллу Монте-Кава совершали паломничество те, кто получал эксклюзивное право на общение с мэтром, а церемония приема, по свидетельству очевидцев, скорее напоминала порядки при феодальном дворе, чем дом борца за социальную справедливость. По отношению к Хенце в равной степени может быть справедливо и то, что он — композитор, удовлетворяющий музыкальные потребности массового слушателя, и то, что он — продолжатель традиции великих романтиков XIX в. И на этом пути он был готов идти на компромиссы со своими политическими принципами: подобно Р. Вагнеру, на словах яростному антисемиту, приглашавшему дирижировать «Парсифалем» еврея Германа Леви, Хенце, придерживаясь марксистских взглядов, не чурался буржуазного вкуса, и, вследствие этого, высоких гонимых.

«Ангел-истребитель» (1962), реинтерпретировав таким образом, что действие происходит не на плоту, а в гостинице роскошного особняка. В 1969 г. на этот же сюжет вышел роман Веркора «Плот „Медузы“» (*Le radeau de la Meduse*). История плота «Медузы» была использована в романах Эжена Сю «Саламандра» (1832), Алессандро Барикко «Море-Океан» (2003) и Джулиана Барнса «История мира в 10½ главах».

Протестное искусство и акционизм

Протестное искусство в современной России, будучи нацелено на либеральные ориентиры, выражает себя в формах левого искусства, создавая, таким образом, противоречия между средствами и целью. Однако если говорить не о политических акциях (например, группы «Война»), которые претендуют на художественное выражение протеста, а все же опираться на более традиционное понимание музыкального акционизма, подразумевающее некое действие в концертном формате, то тема борьбы за свободу самовыражения и отказ от общественных представлений о прекрасном, оказывается созвучной с идеями Лахенманна. Представители новой российской музыки не стремятся к использованию вербализованных политических идей, а выражают протест против зарождающихся на этом этапе буржуазных ценностей.

Для неакадемических составов сочинены «Манифесты» Георгия Дорохова: первый — для трех пенопластов со смычками, второй — для стульев. Пенопласты использованы Дороховым также и в оркестровой партитуре «Deconstruction». Первый из двух «Манифестов» позволил композитору выразить свою эстетическую, и, возможно, даже политическую позицию, минуя вербальные средства, ограничиваясь лишь шумовым пенопластовым материалом.

Использование в «Capriccio-I» Г. Дорохова для скрипки (или альты) соло (2009) или же скрипки московской мебельной фабрики с пилой вместо смычка, призвано сломать стереотипы восприятия при помощи эстетической провокации. Сам автор ориентировался на свежее восприятие неискушенного классикой слушателя: «Ухо профессионала может находиться под властью стереотипов, рамок. И когда они слышат музыку молодых композиторов, ухо их часто восстает: „да как это может быть?“» [14].

Композитору было интересно, чтобы именно эта пьеса стала для кого-либо «первым шагом в новую музыку». Использование стандартных смычковых штрихов меняет привычный контекст самым способом звукоизвлечения: в качестве смычка используется пила. Другая пьеса, не менее эксцентричная — «Русское бедное» («Промзона»), созданная по заказу Кирилла Серебренникова для открытия одноименной выставки в Перми, прозвучала впервые в исполнении ансамбля ударных инструментов под управлением Марка Пекарского. Уже своим весьма нетрадиционным составом (экстремальный вокал, деревянные ящики, мусорные баки, батареи центрального отопления, сирены, колокола и железные листы), эта композиция подчеркивает противостоящий филармоническому художественному контексту замысел. Провокация и эпатаж в качестве возможных элементов художественных практик актуального искусства нарушают общепринятые нормы и правила поведения, и именно этот провокативный элемент обретает в условиях стремления к новому и, соответственно, актуальному, особый смысл. Очевидно, что стратегия интервенции, о которой говорилось выше в связи с Х. Лахенманном, это провокация, направленная на изменение существующего в обществе «статус-кво». Проведением акции художник пытается изменить сформировавшиеся в современной художественной жизни правила

игры. Совмещая взаимоисключающие друг друга композиционные приемы, а именно — замкнутую музыкальную форму и акционизм, композитор-провокатор утверждает в качестве смыслового стержня музыкального произведения акцию, жест. А между тем сам акционизм подразумевает одноразовое действие, в основе его лежит стихийность, и именно эти качества затрудняют процесс создания законченного, выстроенного по законам музыкальной логики, сочинения. Таким образом, в основе эстетической провокации лежит не вовсе не сама акция, а именно этот парадокс, провоцирующий слушателя на смену прежних стереотипов восприятия.

Актуальной темой и идеей для современного российского музыкального сообщества становится тема стремления к свободе и возможности бесцензурного самовыражения. Одна из ключевых идей композиции Александра Хубеева «Призрак антиутопии» воплощена в музыкальном образе Призрака, который бродит по миру и пытается превратить людей в марионеток, лишив их самого дорогого для художественной личности — свободы. Музыка ранее оставалась в стороне от жанра антиутопии, уступая первенство киноискусству и литературе. В данном случае звуковая антиутопия спровоцировала автора на использование особых средств, не выходя за рамки инструментальной композиции. Сенсоры, используемые в пьесе, становятся смысловым стержнем композиции. Они соединены с традиционными инструментами микрофонами, а дирижер становится подобен марионетке, так как присоединенные к рукам веревки одновременно и сковывают его движения, и дают импульсы к перемещению сенсоров. Присоединенные к различным бытовым предметам (пластиковым кувшинам и коробкам), сенсоры, провоцируемые трением смычка, которое в свою очередь усилено микрофонами, создают оригинальные звуки, а дирижер при помощи веревки, соединенной с руками, вызывает движение пластикового кувшина по небольшому стеклянному пандусу.

Актуальное искусство

Очертив подобие герменевтического круга, обратимся к теме актуального искусства, с которой начинался данный терминологический анализ. В России этот термин вошел в обиход с начала 1990-х, когда под «актуальным» участники художественного процесса подразумевали новаторское современное искусство. Сегодня это же словосочетание нередко служит обозначением исключительно для акционизма, существующего в нише разнообразных протестных и политических провокаций. Между тем, изначальный смысл слова «актуальное» предполагает соприкосновение искусства с животрепещущими темами и художественными символами современности.

Объединение этих символов, олицетворяющих облик эпохи, важных для представителей различных культурно-социальных слоев современного общества, и есть одна из основных задач актуального художника. Например, творческие концепции итальянского композитора Фаусто Ромителли (1963–2004) включают в себя как звуковые атрибуты разнообразных культур и суб-культур,

так и вербальные, а в некоторых мультимедийных композициях («An Index of Metals» — «Каталог металлов» или «Индекс металлов») присутствуют элементы сюрреалистической литературы Анри Мишо, фрагменты панк-рока и техно. Композитор полагал, что музыкальный объект должен резонировать, быть своего загадкой, тайной корреспонденцией с нашим опытом, он является частью значений, созданных вокруг интеграции различных культурных элементов и возможных органических реакций. Рассматривая звук в качестве материала, обладающего своей собственной структурой и текстурой, композитор стремился придать ему и особые перцептивные характеристики: зернистость, толщину, пористость, яркость, плотность, эластичность при помощи спектральной морфологии и пограничных состояниях, воспроизводимых с помощью электроакустических технологий. Композитор намеренно включает в свои композиции звучания неакадемического происхождения, цитируя элементы рок- и техно-музыки. В отборе художественных символов «современного» и «актуального» Ромителли не ограничивался лишь звуковым миром, он обращался также к важным для современности поэтическим текстам. Его внимание к различным культурным и социальным аспектам реальности основывается на теории канадского социолога Маршалла Маклюэна «Понимание медиа», где автор исследует открывшиеся для современного мира возможности массовой коммуникации. В композиции «Dead City Radio. Audiodrome» (2003), звуковыми средствами оркестра, где искаженный звук электрогитары противостоит другим оркестровым инструментам, автор передает специфику современного мировосприятия через трансляционные каналы с их широчайшими горизонтами и возможностями, которые сегодня открывают современные технологии. Но одновременно эффект от электронного посредничества ужасен: он накладывает отпечаток на реальный опыт, а иногда даже и подменяет его собой. В трилогии «Professor Bad Trip» (1998–2000), композитор опирается на вербальную символику текстов Анри Мишо, написанных под влиянием мескалина — галлюциногенного наркотика [15]. Ромителли, исследуя художественную специфику и образность состояния такого транса, обращался через синтез звукового и вербального к острейшей социальной проблеме стремления к уходу от реальности. Не ограничиваясь двумерностью, визуальная символика этого сочинения, апеллирует и к работам Фрэнсиса Бэкона, в частности к серии «Три наброска к автопортрету», и эти же работы становятся своеобразной проекцией идеи музыкальной формы. В пьесе «Flowing Down Too Slow» (2001) звуковые образы обогащаются фрагментами из музыки «Aphex Twin», «DJ Spooky» и «Scanner», но вместе с тем, основой по-прежнему служит гипнотический, ритуальный подход и синтез естественного и искаженного. Не применяя полистилистических методов, композитор «устанавливает контакт с реальным миром» через спектральные процессы и применение электроники. Он стремится к тому, чтобы вовлечь слушателя в звуковой процесс, применяя и вполне конкретные асоциативные приемы: так, например, в начале мультимедиа-оперы «Каталог металлов» проводником в мир музыки «Pink Floyd» служит соль-минорная гармония. Совершая попытки превращения светского жанра, которым сегодня является опера, в новый опыт, основанный на тотальном восприятии, Ромителли

заставляет вспомнить об идеях тотального театра «Солдат» Б. — А. Циммермана. Однако, это происходит в совершенно новом контексте: он погружает зрителя-слушателя в раскаленную материю плывущих форм и красок, гипнотизируя множеством видео-эффектов с плавающими металлами и многообразием электронных и инструментальных приемов. Отголоски звуковых символов «Pink Floyd», финского техно, сочетаются с текстами Жоржа Батая, сопрано и струнным оркестром. Элементы поп и рок-музыки служат ориентирами, предлагая определенный семантический фон, созвучный с окружающей действительностью. Таким образом, музыка Ф. Ромителли находится в постоянном взаимодействии (возможно, не всегда конфликтном) с массовым потребительским искусством, апеллируя к нему, и, в тоже время, оставаясь в поле Новой музыки, не переходя полистилистической грани. Оставаясь приверженцем французской спектральной композиции в своем подходе к технике генерирования музыкального материала, композитор позволяет цитатам из принципиально различных культурных пластов не вторгаться (сообразно коллажно-монтажному принципу), а вписываться в общий контекст, не нарушая стилистического единства.

* * *

Сложность однозначной классификаций представленного в начале данной работы терминологического ряда обусловлена безусловным многообразием наших представлений о современности. В этой ситуации критерии актуальности событий и явлений могут быть принципиально различными, так как живая действительность дает возможность самых противоречивых интерпретаций.

Таким образом, и в понятии «современный» («contemporary») не существует ни как такового определения времени, ни фиксации какого-либо исторического перехода. Подчинившись изменчивой природе эпохи, это понятие бесконечно меняет свой облик, а мы свободно подразумеваем под ним диаметрально противоположные вещи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Krauss R. E. Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith. Cambridge.: MA, 1971. 200 p.
2. Чухров К. Что такое левое искусство? (интервью) // Театр. URL: <http://oteatre.info/chto-takoe-levoe-iskusstvo/> (дата обращения 10.05.2015)
3. Адорно Т. Философия Новой музыки М.: Логос, 2001. 352 с.
4. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. 526 с.
5. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 240 стр.
6. Колико Н. Хельмут Лахенманн: эстетическая технология: дис. <...> канд. иск. Москва, 2002. 177 с.

7. Кодуэлл К. Иллюзия и действительность. URL: http://www.catalogy.ru/books/2299817_illyuziya-i-deystvitelnost.htm (дата обращения: 10.01.2012)
8. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Edited by Josef Häusler. Mainz: Breitkopf und Härtel, 1996. 488 s.
9. Лахенман Х. Интервью с Паулем Штейнейзенем // «Трибуна современной музыки». № 1. 2005. С. 11–12.
10. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 376 с.
11. Шнеерсон Г. М. О музыке живой и мертвой / Шнеерсон Г. М. М.: Книга по Требованию, 2012. 436 с.
12. Кириллина Л. В. Луиджи Ноно // «Открытый текст» электронный журнал URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/nono/?id=3655> (дата обращения 16.04.2015).
13. *Cooperman D.* Hans Werner Henze's Early Political Thought. Montreal: McGill University, 2011. 142 s.
14. Смирнитский Я. Струн твоих нежных коснется пила... Бескровный композитор Жора Дорохов удивит всех в субботу (интервью с композитором Георгием Дороховым) // МК RU. URL: <http://www.mk.ru/culture/2011/12/08/651277-strun-tvoih-nezhnyih-kosnetsya-pila.html> (дата обращения: 10.05.2015)
15. *Slinckx P.* La musique de Fausto Romitelli: Influences, techniques et style. Paris, 2013. URL: <http://pierre.slinckx.net/romitelli.pdf> (дата обращения: 10.05.2015)
16. Свеченовская И. Леонардо да Винчи. Зашифрованный гений СПб.: Издательский Дом «Нева», 2005. 320 с.