

УДК 78.071.1

«СЛОВА БЕЗ МУЗЫКИ»:
АМЕРИКАНСКАЯ ИСТОРИЯ ФИЛИПА ГЛАССА

*Кром А. Е.*¹

¹ Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, ул. Пискунова, д. 40, Нижний Новгород, 603950, Россия.

Статья написана на основе документальных материалов — воспоминаний современного американского композитора Филипа Гласса (1937) «Слова без музыки». Опираясь на мемуары, интервью и исследовательскую литературу разных лет, автор прослеживает жизненный и творческий путь Гласса как яркого представителя экспериментального искусства США второй половины XX века, глубоко связанного с национальными художественными и музыкальными традициями. Тесные контакты с авангардной нью-йоркской средой, обращение к азиатской культуре, а также к неакадемическому искусству предопределили самоидентификацию Гласса как американского композитора-маверика, отличающегося принципиальной установкой на обновление музыкального языка, экспериментализм, изобретение новых стилей (музыкальный минимализм) и техник письма (в частности, оригинального репетитивного метода организации звуковой материи — линейного процесса сложения и линейного процесса вычитания).

Ключевые слова: Филип Гласс, воспоминания, автобиография, «Слова без музыки», современная американская музыка, американский минимализм.

«WORDS WITHOUT MUSIC»:
THE AMERICAN STORY OF PHILIP GLASS

*Krom A. E.*¹

¹ Nizhny Novgorod State Academy of Music named after M. Glinka, Piskunova St., 40, Nizhny Novgorod, 603950, Russian Federation.

The article was written on the basis of documentary materials — the memoirs of the contemporary American composer Philip Glass (1937) «Words without Music». Having studied memoirs, interviews and research literature of different years, the author traces the life and creative path of Glass as a prominent representative of the experimental art of the United States of the second half of the 20th century, deeply connected with national cultural traditions. Close

contacts with the avantgarde New York environment, an appeal to Asian culture, as well as to jazz and rock predetermined Glass's self-identification as an American Maverick composer, distinguished by his principled orientation towards updating the musical language, experimentalism, the invention of new styles (musical minimalism) and techniques of write (in particular, the original repetitive method of organizing music material — a linear additive process and a linear subtractive process).

Keywords: Philip Glass, memoir, autobiography, «Words Without Music», contemporary American music, American minimal music.

В 2017 году музыкальный мир отмечал 80-летний юбилей Филипа Гласса — одного из основоположников минимализма, классика современного искусства. В преддверии этого события на родине композитора были опубликованы его мемуары «Слова без музыки» (2016, перевод на русский язык — 2017 [1]), повествующие о жизненном и творческом пути американского мастера. В них он предстает как подлинно национальный художник, отразивший важнейшие константы культуры США прошлого столетия. Личность Гласса всегда привлекала к себе внимание журналистов и критиков: сохранилось огромное количество интервью с ним, сделанных в разные годы. Среди наиболее значимых печатных публикаций о нем — беседа с Эдвардом Стриклендом в книге «Американские композиторы: диалоги о современной музыке» [2], а также автобиография «Музыка Филипа Гласса» под редакцией Роберта Джонса [3].

Обширный фонд документальных материалов позволяет проследить жизненный и творческий путь Гласса — яркого представителя экспериментального искусства Америки второй половины XX века, глубоко связанного с национальными художественными и музыкальными традициями.

В мемуарах Гласс поведал о важнейших событиях своей насыщенной жизни, на первый взгляд, уже во многом известных исследователям и почитателям его таланта. Между тем юбилейная автобиография заметно отличается от предыдущих документальных заметок прежде всего пронзительно ностальгическим тоном воспоминаний о семье, детстве, взаимоотношениях с отцом. Гласс рассказывает о близких людях, родителях, друзьях и учителях, многие из которых давно ушли, но оставили заметный след в его судьбе. Композитор пишет о них с невероятной теплотой и благодарностью. Отметим, что столь высокая степень откровенности, напряженный эмоциональный градус высказывания ранее не были свойственны музыканту.

Очень личностный и даже сокровенный характер повествования продиктован не только естественной в данном случае сентиментальностью, отчасти

объяснимой возрастом композитора, но и избранным жанром, предполагающим субъективность, избирательность и свободную расстановку смысловых акцентов. Исследователь литературы воспоминаний Филип Лежён отмечал, что «автобиография — жанр, основанный на признании, жанр, если можно так сказать “доверительный”» [4, р. 10].

В последние годы во всем мире возрос интерес к документалистике. Направленность мемуаров Гласса на широкую читательскую аудиторию вызвала необходимость уделить пристальное внимание событиям личной жизни, почти «дословному» пересказу судьбоносных для автора «историй» с введением прямой речи в повествование, что привело к беллетризации текста. Свойственная человеку реконструктивность автобиографической памяти, воссоздание фактов далекого прошлого заново в своем воображении превратили жизнь Гласса в увлекательный роман, движущей силой которого стали встречи с уникальными людьми, участие в эпохальных культурных событиях, путешествия по городам и странам, повлиявшим на творческое формирование и развитие. А поскольку рассказчик — выдающийся композитор, другим центром притяжения книги выступила музыка и музыкальные впечатления автора.

В «Словах без музыки» Гласс следует законам жанра мемуарной автобиографии, диктующим ретроспективный принцип изложения материала: он рисует «личную историю как связанное целое, более логичное и целенаправленное, чем реально прожитая жизнь, со своей особой завязкой в детские и юношеские годы, кульминацией и развязкой в старости, когда чаще всего и пишутся воспоминания. Автор создает в произведении время и пространство, сотканное из прошлого к настоящему» [5, с. 170].

Вместе с тем ощущается и некоторая отстраненность повествователя, обусловленная временной дистанцией по отношению к описываемым событиям, желанием взглянуть на себя «со стороны». Основное внимание Гласс уделил первой половине жизни, процессу становления, поиска своего «Я». Личное биографическое время оказалось тесно связано с историческим: композитор пребывал в гуще экспериментального искусства Нью-Йорка на протяжении нескольких десятилетий. Подобный подход в полной мере соответствует специфике жанра, для которого характерна «реконструкция разносторонней, внешне ориентированной деятельности автобиографа, выписанной на широком контекстуальном фоне, с акцентированием внимания на его собственных достижениях и успехах» [6, с. 97]. Таким образом «в сознании автора преломляется внешняя, событийная сторона жизни и превращается в факты его биографии, в его внутреннюю жизнь» [7, с. 55].

Проводя ревизию собственного прошлого, автор опирается на почти трехвековую историю развития автобиографического жанра в США. Ис-

следователи отмечают высокий статус литературы воспоминаний в глазах американского читателя, признающего ее самостоятельность и ценность, в отличие от европейской аудитории, часто рассматривающей автобиографию как познавательное дополнение к художественным произведениям мастера [8]. Многие американские композиторы, предшественники и современники Гласса, обращались к мемуаристике. Из наиболее известных подобных изданий назовем «Записки» Ч. Айвза [9], «Несносное дитя музыки» Дж. Антейла [10], «Копланд: с 1900 по 1942» [11] и «Копланд с 1943» А. Копланда и В. Перлис [12], воспоминания Вирджила Томсона [13], «Автобиографическое заявление» Дж. Кейджа [14], «Привет с Восьмой улицы» М. Фелдмана [15], «Заметки о музыке» С. Райха [16]. При всем жанровом разнообразии упомянутых книг их объединяет фигура Автора — композитора-творца, повествующего о себе и своих сочинениях, окружении, судьбоносных встречах и событиях, а шире — об эпохе, времени, поколении.

Несмотря на фрагментарность изложения, изначально присущую автобиографическому жанру, мемуары Гласса отличаются развернутым и подробным описанием собственной жизни: от самых ранних детских воспоминаний автор доводит рассказ до конца 2000-х годов.

Книга состоит из трех частей, отражающих основные этапы пути композитора: годы профессионального и духовного ученичества (до 1967); десятилетие поисков и стилевых открытий, символически завершившихся премьерой «Эйнштейна на пляже» (1976); этап достижения успеха и мирового признания, прежде всего благодаря операм и музыке к кинофильмам. Разбивая главы на отдельные параграфы и давая им названия, Гласс опирался на три важнейших составляющих. В центре внимания композитора оказываются личности (в первую очередь учителя — Рави Шанкар, Надя Буланже, «Благословенный Доктор» Геше Ринпоче), географические точки, или «места притяжения» (родной Балтимор, Чикаго, Нью-Йорк, Париж, Индия, Тибет), и музыка — искусство, разворачивающееся во времени. При этом пространство и время метафизически связаны в сознании Гласса. Композитор характеризует музыку как «определенное место»: оно «столь же реально, как Чикаго или любая другая точка на карте, о которой вы подумали; у этого места тоже есть все свойства реальности — глубина пространства и запах, способность оставаться в воспоминаниях. Слово “место” я употребляю в особом, поэтическом, смысле и все же должен подчеркнуть: речь идет о чем-то устойчивом» [1, с. 444].

По мнению Гласса, музыка способна отпечатываться в памяти и порождать разного рода ассоциации в той же степени, что и «места силы» — города и страны с мощной культурной энергетикой, благотворно воздействующей на духовное и творческое развитие художника. Нью-Йорк или Калимпонг — это не только места на карте, куда можно вернуться, но и определенный образ

в индивидуальном сознании, гибкий, изменчивый, управляемый нашим воображением. Так, свои радикальные сочинения середины 1960-х годов Гласс уподобляет Нью-Йорку тех лет, сравнивая мегаполис с «электрогенератором» и утверждая, что его музыка «звучит как Нью-Йорк» [1, с. 300]: «Этот город растворен в моей музыке ... практически всё, что я сделал до 1976 года, родилось прямо из нутра Нью-Йорка» [1, с. 296].

Мемуары вобрали в себя не столько «слова без музыки», сколько «слова о музыке»: композитор написал о наиболее важных, знаковых произведениях, ставших своего рода вехами его эволюции, концентрированным выражением авторского стиля. Между тем каждое сочинение для Гласса окутано волной воспоминаний о времени и выдающихся людях, окружавших и влиявших на него в тот момент: от деятелей авангарда нижнего Манхэттена (Р. Серра и Р. Уилсона) до Нобелевского лауреата по литературе Д. Лессинг и режиссера М. Скорсезе.

В «Словах без музыки» мы находим важнейшие константы творческого пути, характеризующие Гласса как американского композитора XX столетия. В начале прошлого века его предки бежали в США из Восточной Европы и преодолели все трудности эмиграции. Он с гордостью пишет о своих родителях, сумевших преуспеть в жизни и вырастить троих детей. Мать (школьную учительницу и библиотекаря) композитор описывает как женщину неординарных способностей, окончившую университет в 19 лет. Отца, владельца небольшого магазина пластинок, автор характеризует как «бизнесмена, который “сделал себя сам”» [1, с. 14]. От родителей композитор унаследовал практичность и деловую хватку, качества, позволившие «подняться» в новой стране. Гласс с увлечением рассказывает историю об открытии собственной издательской фирмы и оформлении авторских прав, признаваясь, что обе сферы (как творчество, так и руководство компанией) ему очень близки: «Я без проблем действовал в обеих, если хватало времени» [1, с. 55]. Присущее композитору умение грамотно вести дела, разделять искусство и бизнес вполне соответствует представлению об американском менталитете.

Несмотря на светский характер воспитания и поверхностное знакомство с еврейскими религиозными традициями, Гласс вспоминает семейное окружение как «тесно спаянную общину» [1, с. 27], бережно сохранявшую культурную память; с восхищением пишет о бескорыстной помощи, которую мать оказывала беженцам, бывшим узникам концлагерей.

Мечтавшие видеть своих детей успешными представителями среднего класса, родители были категорически против карьеры музыканта, хотя и считали уроки музыки обязательными. Получив диплом бакалавра свободных искусств Чикагского университета, Гласс пошел против родительской воли: сначала поступил в Джульярдскую школу, а затем уехал учиться в Европу

(1965–1966). Характерной американской чертой можно назвать стремление получить европейское образование и – шире – приобщиться к культуре Старого Света.

Подобно многим выдающимся музыкантам США, Гласс направился во Францию и влился в поток учеников Нади Буланже. Западные исследователи рассматривают ее деятельность как неотъемлемую часть музыкальной истории США: «Высочайший профессионализм, уникальная эрудиция, опора на классическую педагогическую систему, богатый исполнительский опыт в качестве органиста, вокалиста, дирижера, блистательный круг общения с известными мастерами..., – все это выделяло ее из числа многих педагогов по композиции и сделало легендарной фигурой для нескольких поколений американцев – от А. Копланда, прибывшего в Париж в 1921 году, до Д. Конте, занимавшегося с Надей в 1975-м» [17, с. 37]. Вирджил Томсон отмечал, что «...каждый город в Соединенных Штатах может похвастаться двумя вещами: магазином “Все за пять и десять центов” и учеником Буланже» [18, с. 259]. Гласс называет ее «великой преподавательницей» [1, с. 22], признавая огромное влияние методики обучения на процесс своего профессионального становления: «Внимание и сосредоточенность обострились, и я начал слышать музыку “внутренним ухом”, отчетливо – а раньше не только не замечал этих нюансов, но и не подозревал, что такая отчетливость вообще возможна» [1, с. 175].

Несмотря на строгую школу Буланже формирование индивидуального и оригинального стиля Гласса было связано с авангардной нью-йоркской средой. В его книге звучит голос целого поколения нетрадиционно мыслящих композиторов США второй половины прошлого века, продолживших линию музыкального экспериментализма. Вместо академической карьеры университетского профессора Гласс избрал путь аутсайдера, музыка которого была интересна узкому кругу единомышленников – художников, скульпторов, поэтов, актеров Нижнего Манхэттена. Гласс относился к творчеству как к изобретению, а потому органично вписался в контекст американской культуры: «Идея обновления... переосмысливания, отказа от стереотипов, поиска новых горизонтов владела умами американцев... И если принять во внимание, что само понятие “фронтир” исчезло лишь к началу XX столетия, когда, наконец, оказались освоенными все американские земли, то станет ясно, что ощущение “открытия” было всегда присуще культуре Нового Света» [19, с. 32]. Г. Гачев называл США страной «тинэйджеров», наслаждающихся «внутренней и внешней свободой – для труда и изобретения» [20, с. 193]. Следствием этого качества оказалось повышенное стремление к самоутверждению и независимости, а «потребность быть индивидуумом, самостью», обладающей безграничной свободой возможностей, рассматривалась как «основание

американства» [20, с. 200]. Не случайно эксцентрично-маргинальная природа экспериментального искусства США нашла отражение и в терминологии: в современной исследовательской литературе широко употребляется понятие «маверик» (maverick), вошедшее в обиход в XXI веке¹. Словом «маверики» определяются американские композиторы-эксперименталисты, суть творческой деятельности которых заключается в иконоборчестве и первопроходстве. Эти композиторы намеренно противопоставляют себя традиции и изобретают новые жанры, формы, инструменты, их комбинации, способы настройки и исполнительства» [22, с. 46]². Гласс позиционирует себя как представителя этой культуры. Обсуждая указанную проблему в разговоре с Робертом Эшли, он отмечал, что «традиция мавериков в Америке очень сильна. К ней относятся Айвз, Раггс, Кейдж, Парч, Мундог, все эти ребята. Это моя традиция» (цит. по: [23, р. 119]³).

В книге композитор с удовольствием вспоминает свое общение с колоритными фигурами авангардных художников. Особенно интересны фрагменты, посвященные коллегам-композиторам, наиболее близким ему по музыкальному языку, основоположникам минимализма, открывшим и оттачивавшим в 1960-е годы приемы репетитивной техники. В целом доброжелательно отзываясь о своих единомышленниках, он всегда избегал прямого сравнения и очевидных параллелей с их творчеством. В беседе с Э. Стриклендом (1991) Гласс довольно категорично заявлял: «Когда я вернулся в Нью-Йорк, около тридцати композиторов работали в очень похожем стиле. К большому сожалению, широкая общественность не знает, что одним из них был Фредерик Ржевский, а другим — Терри Дженнингс, ... Филипп Корнер, Дэвид Берман, Джон Гибсон — я просто называю имена, почти наобум. Если вы помните, в тот период шел чрезвычайно интенсивный поколенческий поиск — многие люди писали одинаковую музыку. К сожалению, масс-медиа сосредоточились на горстке композиторов, и это мне кажется неправильным, не только потому, что просто не справедливо, но и потому, что не отражает многообразия музыки тех лет. ... Вся эта борьба за право считаться основоположником

¹ Отметим факт появления специальных исследований на тему творчества композиторов-мавериков. В одной из монографий [21] автор воссоздает долгую историю от В. Биллинга до Ф. Заппы.

² «Оксфордский словарь» определяет маверика как человека неортодоксального, самостоятельно мыслящего. «Кембриджский словарь» выделяет способность маверика находить оригинальные, отличающиеся от стандартных, решения, его умение думать и действовать отлично от других.

³ Не менее часто в последние два десятилетия используется определение «инакомыслящие» (otherminds) по отношению к представителям экспериментальной музыки второй половины XX столетия.

стиля, думаю, довольно глупа. Я надеюсь, однажды произойдет переоценка: слишком много сочинений почти забыто... Действительно волнующим было то, что все они являлись настоящим искусством. Люди не ждали нового исполнения “В тоне До” Терри Райли, поскольку такая музыка звучала каждый вечер!» (цит. по: [2, р. 157]). Высказывание Гласса демонстрирует желание «растворить» значительные достижения своих предшественников в общей, чрезвычайно насыщенной творческой атмосфере.

В «Словах без музыки» проблема преемственности — не основная. Имя первооткрывателя репетитивности Терри Райли лишь упоминается среди прочих имен представителей музыкального и художественного минимализма. Чуть больше сказано о сотрудничестве Гласса с наиболее близким ему по духу музыкантом Стивом Райхом. Показателен для мемуаров эпизод, связанный с рождением «Ансамбля Филипа Гласса». Автор пишет, что коллектив «начал формироваться, поскольку мне хотелось найти людей, вместе с которыми я мог бы играть свою музыку. Вдохновил меня, бесспорно, Рави Шанкар: лучший из лучших композиторов-исполнителей» [1, с. 273]. Поскольку с выдающимся индийским ситаристом Гласс познакомился еще в Париже, сказанное позволяет предположить, что идея создания ансамбля пришла к нему еще в середине 1960-х годов. «Вернувшись в Нью-Йорк, — продолжает автор, — я для начала позвонил друзьям по Джульярду, сперва Артуру Мэрфи, а затем Стиву Райху. Оба были композиторами» [1, с. 273]. Отдав дань оригинальному райховскому изобретению «фазового сдвига» и перечислив всех участников своего коллектива, Гласс заключает: «Я сформулировал незамысловатое правило: ансамбль сосредоточится на музыке, которую пишу я» [1, с. 275].

Между тем Стив Райх вспоминает о событиях тех лет несколько иначе. По его словам, услышав на концерте пьесу «Фортепианная фаза», Гласс был настолько впечатлен творчеством бывшего однокурсника, что незамедлительно предложил объединить усилия для организации совместных выступлений. Глассу было важно мнение композитора о его парижских пьесах. Райх вспоминал: «Он принес мне свой Струнный квартет — последнее сочинение, написанное им в Европе <...> и я посоветовал ему заняться чем-то более упорядоченным» (цит. по: [24, р. 118–119]). И далее: «В 1967 году отдающим был я, а воспринимающим — Гласс». ... П. Витгенштейн однажды сказал: “Почему Ньютон не признавал Лейбница; неужели он не мог сделать столь малого?” Но в то время это признание означало бы очень многое. Гласс вписывается в давнюю традицию отрицания влияний» (цит. по: [24, р. 119]). Откровения Райха созвучны высказываниям Ла Монте Янга: «Он вышел из вакуума; у него не было предшественников... Уверен, что он действительно так считает. Однако, учитывая, что он играл в группе Стива, это выглядит неправдоподобным» [там же, р. 119]. Возвратившись в Америку и органично

влившись в общую струю минималистского движения, Гласс сразу же «подключился» к творческим поискам Райха и его ансамбля. В течение четырех лет (с 1967 по 1971) композиторы тесно общались и много выступали, однако, следует признать, что ядро их совместного на тот момент коллектива (Райх, пианист Артур Мэрфи и исполнитель на деревянных духовых инструментах Джон Гибсон) сложилось еще в 1966 году, до появления Гласса в Нью-Йорке.

Разрыв между музыкантами произошел в 1971 году. По-видимому, во взаимоотношениях было много личного: оба были ровесниками, выросшими в светских семьях еврейских эмигрантов (с детства внушавших детям мысль о необходимости достижения успеха), одноклассниками по Джульярдской школе. Они вместе посещали джазовые клубы и композиторские семинары, формировали свой стиль в авангардных кругах Нижнего Манхэттена, экспериментировали на минималистском поле и развивали оригинальные приемы репетитивной техники. Оба увлекались экзотикой Востока и массовыми жанрами⁴.

Оригинальные методы организации репетитивного процесса Гласса заняли «промежуточное» положение между повторением множества паттернов у Райли и работой с одной неизменной ритмоинтонационной моделью у Райха. Гласс построил свою систему на принципе аддитивности и изобрел собственный метод репетитивной техники — «линейный процесс сложения» (linear additive process) и «линейный процесс вычитания» (linear subtractive process): «Первый связан с последовательным присоединением новых звуков к исходному паттерну от такта к такту, второй, прямо противоположный, — с постепенным усечением первоначальной модели» [26, с. 24].

По свидетельству Гласса, ключевое влияние на формирование его авторского почерка оказала индийская музыка, к которой он приобщился в Париже благодаря Рави Шанкару: «Погружение в мир раги обернулось для композитора подлинным “откровением”... Особое внимание музыканта привлекли глубоко отличные от западных традиций метроритмические принципы, благодаря которым масштабные ритмические циклы можно выстраивать с помощью постепенного процесса сложения отдельных долей» [27, с. 66]: «Я мог бы объяснить разницу между ритмом в западной и индийской музыке следующим образом, — отмечал композитор, — ...на Западе мы делим время, нарезая его на кусочки, будто буханку хлеба. В индийской музыке (и всей non-Western Music, с которой мне удалось хорошо познакомиться), вы берете мелкие ритмические единицы (длительности) и присоединяете их друг к дру-

⁴ Американская музыкальная история изобилует такого рода парадоксами отрицания преемственности. Достаточно вспомнить Кейджа, практически игнорировавшего влияние Кауэлла на его творчество. См. об этом: [25].

гу, выстраивая развернутые временные структуры» [3, р. 17]. Позднее композитор признавался, что это открытие «было похоже на внезапно сошедшее озарение» (цит. по: [28, р. 258]). «Общение с индийскими музыкантами подтолкнуло Гласса к собственным экспериментам в сфере мелодики (минимум интонационного материала) и ритмики (выстраивание больших ритмических циклов по принципу сложения равных длительностей)» [27, с. 68].

В 1973 году композитор познакомился с национальным театром катхакали, заворожившим его уникальным синтезом музыки, танца, слова и сценического действия, глубиной религиозных традиций и ясностью их воплощения. Потрясло Гласса и особенное ощущение времени: «Я впервые присутствовал на спектакле, который начался в шесть или семь вечера, а закончился в семь утра» [1, с. 220]. Впоследствии эти впечатления нашли отражение в его собственных проектах: опере «Сатьяграха» (в Прологе Кришна и Арджуна выезжают на колесницах в костюмах театра катхакали), оратории «Страсть Рамакришны», Пятой симфонии и других сочинениях.

В своем духовном и профессиональном становлении композитор определяющую роль отводит именно азиатской культуре. Для Гласса знакомство с Индией началось с чтения романов Германа Гессе. Не случайно одну из глав мемуаров он озаглавил «Паломничество в страну Востока». В двадцатилетнем возрасте композитор прочел все произведения Гессе, которые только можно было найти в английских переводах⁵.

Гессе приобрел чрезвычайную популярность в среде американской молодежи прежде всего как писатель, создавший заново «западный миф Востока» и связанный с этим мифом культ «музыкальной медитации». Музыка он рассматривал в качестве одного из возможных способов погружения в бессознательное. Например, в рассказе «Кляйн и Вагнер» мыслитель уподоблял состояние просветления, видения Бога музыкальному переживанию. Для Гласса «Герман Гессе был весьма интересен тем, что верил в концепцию трансцендентной жизни. Он существовал между Востоком и Западом и говорил о пути, об образе жизни, уводящем за пределы зримого мира» [1, с. 128]. Более всего композитора привлекли «идеи метаморфозы и трансцендентности» [1, с. 130], которые он поспешил опробовать на практике. Так начались его уроки хатха-йоги и раджа-йоги, не прекращавшиеся на протяжении шести десятилетий. Возможно, именно многолетние занятия медитацией, изучение различных эзотерических духовных практик (в том числе принятых в тибетском буддизме) сформировали повышенный интерес Гласса к погранич-

⁵ Примечательно, что по степени воздействия на музыкальный мир США второй половины 1950-х годов Гласс приравнивал Гессе к Керуаку (роман «На дороге») и Кейджу («Тишина»).

ным состояниям сознания, мистическому опыту, к теме смерти как переходу сознания в иное измерение. Не случайно композитор фиксирует внимание читателя на самом мгновении ухода из жизни, подробно повествуя о смерти жены, мамы, близких друзей.

Большое место в мемуарах уделено длительному и достаточно опасному путешествию по странам Востока (1966–1967). Гласс с супругой Джоан Акалайтис прибыл в Индию (и объездил ее от Гималаев на севере до Тамил Наду на юге) из Турции транзитом через Иран, Афганистан и Пакистан. Четыре месяца пара провела в дороге, останавливаясь в различных ашрамах, изучая религиозные и музыкальные каноны. В книге воспоминаний композитор подчеркивает важность личного общения с разными гуру (йогами, монахами, духовными учителями Индии и Непала), которые помогли ему распахнуть «дверь в мир незримого» [1, с. 211]. Всю жизнь музыкант обучался у лучших наставников, приобщавших его к эзотерическим знаниям, поскольку «устная передача истины обладает особой силой. Во многих традициях существует убеждение, что через книги истина не передается: она может передаваться только через человека» [1, с. 213].

Паломничество в страны Востока открыло новую страницу в жизни Гласса. Отыскав «вход в желанный мир» [1, с. 214], он практически ежегодно посещал Индию на протяжении 35 лет, где обучался медитации, техникам дыхания, пению мантр, приемам визуализации и пониманию священных текстов.

Вектор дальнейших духовных исканий Гласса свидетельствует о его стойкой приверженности эзотерическим учениям. В главе «Четыре пути» он пишет о религиях, постижению которых посвятил 60 лет. Кроме йоги и тибетского буддизма, автор упоминает даосские цигун и тайцзи, а также верования тольтеков Центральной Мексики: все они «оперируют идеей “другого мира” — мира, который обычно остается невидимым, — и исходят из предпосылки, что незримый мир можно сделать зримым. Хотя конкретные стратегии и практики этих традиций крайне несхожи между собой, сами традиции сродни друг дружке, как братья и сестры: они отражают единую цель» [1, с. 226]. Увлечение эзотерикой оказало влияние на процесс творчества и его осознание. Сочинение музыки Гласс уподоблял озарению, часто связывая его с визуализацией идеи: пережив «видение», композитору оставалось «всего лишь подыскать музыкальный язык» [1, с. 328], способный выразить то, что он услышал внутри себя.

Гласс открыл для себя «целый мир музыки» в результате сотрудничества с режиссером Г. Реджио, благодаря которому композитор побывал на золотых приисках в Бразилии; ездил в киноэкспедицию в Перу и самостоятельно путешествовал по Гамбии. Его вдохновляли экзотический инструментарий, практика коллективного сочинения и исполнения музыки. Среди минимали-

стов индийским искусством вдохновлялись Янг и Райли. В начале 1960-х годов они брали уроки у индийского певца Пандит Пран Натха и видели в раге средство обретения религиозно-мистического опыта.

Отметим, что для экспериментальной традиции США наиболее притягательной оказалась именно азиатская культура, однозначно воспринимавшаяся как «чужая», при этом индейские, афро- и латиноамериканские корни рассматривались как «часть культурного ландшафта, если не Соединенных Штатов, то, по крайней мере, Западного полушария» [29, р. 109]. Осознание «азиатского» в качестве концентрированного выражения незападного, «чужого», «инополушарного», того, что не может быть до конца «ассимилировано», стало удобным инструментом дистанцирования от европейского музыкального опыта⁶.

Еще одним американским механизмом отстранения от академической традиции Европы стало увлечение джазом. Впервые Гласс попал в джазовые клубы в Чикаго, где в начале 1950-х годов царил бибоп. Он с восторгом вспоминает выступления Д. Колтрейна («...он мог взять мелодию типа “My Favorite Things” и вытащить из нее гармонии, о существовании которых в ней ты даже не подозревал») [1, с. 50] и Ч. Паркера («...великий человек, гений, в юности я никем так не восхищался, как им»; «...для меня Паркер был Иоганном Себастьяном Бахом от бибопа; никто на свете не мог играть так, как он») [1, с. 50]. Паркера композитор сравнивает с художниками абстрактного экспрессионизма по степени эмоционального напора и энергии, противопоставляет его музыку «расслабленным» и сдержанным композициям представителей «кул джаза» М. Дэвиса и Ч. Бейкера. Джазовые клубы стали неотъемлемой частью нью-йоркской жизни Гласса: он упоминает концерты А. Блейки и только начинавшего карьеру О. Коулмена. На первый взгляд, между рациональными, математически просчитанными пьесами Гласса и джазовой импровизационностью мало общего, однако, оценивая ее влияние на свою музыку, композитор отмечает прежде всего мощную витальную силу («силу жизни», «силу природы»), «головокружительную бодрость» и высокую наэлектризованность атмосферы «живого» исполнения, ощущавшуюся в клубах.

Возможно, именно эти качества впоследствии привлекли Гласса к рок-культуре. В 1970-е годы он даже основал собственную группу «Полирок» (“Polyrock”). Композиции Фрэнка Заппы и психоделический рок «Джефферсон Эйрплейн» формировали новое отношение к искусству как к средству изменения сознания и погружения в экстатический транс, близкий к вы-

⁶ Американские исследователи, для которых проблема культурного самоопределения является одной из важнейших, отмечают, что «азиатское присутствие лишь подчеркивает американскую идентичность» [29, р. 110].

званному психотропными препаратами. Важнейшую роль при этом играл многократно усиленный микрофонами звук, вибрирующий и изрыгающий «оглушительную музыку, в которой главным был ритм» [1, с. 266]. Так, электроаппаратура стала непременным атрибутом концертов Гласса: его пьесы звучали громко, быстро, безостановочно. По замечанию композитора, пьесы способны были «вызвать “приход”, и некоторые действительно его испытывали. Эта музыка *обязательно* нуждалась в микшировании и усилении. Именно эти технологии били по эмоциям так, как мне требовалось» [1, с. 278].

Несмотря на «неистовый восторг» поклонников творчества Гласса настоящий успех пришел к нему только с постановкой оперной трилогии («Эйнштейн на берегу», «Сатьяграха» и «Эхнатон»), положившей начало интенсивной музыкально-театральной деятельности композитора (25 опер за 40 лет).

Таким образом, в своих воспоминаниях Гласс рассказывает характерную для автобиографического жанра историю успеха, приглашает читателя пройти с ним сложный и долгий путь к «американской мечте»; шаг за шагом (от безызвестного композитора-маргинала, таксиста, грузчика, сантехника и уборщика до классика современного американского искусства, популярного во всем мире музыканта с миллионной аудиторией). Своим восхождением на Олимп он был во многом обязан выдающимся голливудским режиссерам: именно музыка к кинофильмам «Кундун», «Часы», «Шоу Трумена» сделали его известным медийным лицом. Вместе с тем, разрушая границы между серьезным и развлекательным, коммерческим и экспериментальным, композитор всегда оставался профессионалом, непрестанно развивавшим свой талант, отдававшим все силы главному делу своей жизни — творчеству. Переплавившему академические традиции, экзотические влияния и массовые жанры Глассу удалось создать универсальный стиль, мгновенно узнаваемый в любом его сочинении, будь то опера, саундтрек или симфония.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гласс Филип. Слова без музыки: Воспоминания / пер. с англ. С. Силаковой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. 472 с.
2. Strickland E. American Composers: Dialogues on Contemporary Music. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1991. 223 p.
3. Music by Philip Glass edited and with supplementary material by Robert T. Jones. New York: Da Capo Press, 1995. 226 p.
4. Lejeune Ph. L'autobiographie en France. Paris: Armand Colin, 1998. 192 p.
5. Безрогов В. Г. Автобиография и история: некоторые комментарии историка к автобиографическим исследованиям // Хеннингсен Ю. Автобиография и педагогика / пер. с нем. В. А. Волкова. М.: Изд-во УРАО, 2000. С. 133–180.

6. Черкашина Т. Ю. Мемуарная автобиография и автобиографические мемуары: схожесть и различие понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 3 (33): в 2 ч. Ч. I. С. 196–199.
7. Сапожникова Ю. Л. Жанр автобиографии: понятие и особенности // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. 2012. № 2. С. 54–56.
8. Глушко М. О. Особенности жанра автобиографии в американской и немецкой литературных традициях: сб. работ 69-й науч. конф. ... Белорус. гос. ун-та, 14–17 мая 2012 г.: в 3 ч. Минск. 2013. Ч. 3. С. 215–218.
9. Ives Charles E. Memos. Ed. by J. Kirkpatrick. New York: W.W. Norton and Company, 1991. 372 p.
10. Antheil G. Bad Boy of Music. Garden City: Doubleday, Doran and Co., 1945. 378 p.
11. Copland A. and Perlis V. Copland 1900 through 1942. New York: St. Martin's Press, 1984. 402 p.
12. Copland A. and Perlis V. Copland since 1943. New York: St. Martin's Press, 1989. 463 p.
13. Thomson V. Virgil Thomson. New York: A.A. Knopf, 1966. 489 p.
14. Cage J. An Autobiographical Statement // John Cage. Writer: Previously Uncollected Pieces. New York, 1993. P. 255–267.
15. Feldman M. Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman. Ed. By B. H. Friedman. Cambridge, Massachusetts: Exact Change, 2000. 256 p.
16. Reich S. Writings on Music, 1965–2000. Ed. by P. Hillier. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002. 272 p.
17. Кром А. Уроки Нади Буланже (по материалам воспоминаний американских композиторов) // Образование в сфере искусства. Научный журнал Ассоциации музыкальных образовательных учреждений. Магнитогорск. 2014. № 2 (3) ноябрь. С. 35–41.
18. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
19. Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: Советский композитор, 1991. 473 с.
20. Гачев Г. Национальные образы мира: курс лекций. М.: Academia, 1998. 432 с.
21. Broyles M. Mavericks and Other Traditions in American Music. USA: Yale University, 2004. 387 p.
22. Дубинец Е. Made in USA: музыка — это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
23. Rockwell J. Philip Glass: The Orient, the Visual Arts and the Evolution of Minimalism // Rockwell J. All American Music: Composition in the Late Twentieth Century. New York: Vintage Books. A Division of Random House, 1984. P. 109–122.
24. Schwarz K. R. Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 p.
25. Манулкина О. Б. Джон Кейдж и история американской музыки // Научный

вестник Московской консерватории. 2013. № 2. С. 83–97.

26. Кром А. Музыкальное время и принципы его организации в искусстве американского минимализма // Музыкаведение. 2015. № 7. С. 21–25.
27. Кром А. Франция Филипа Гласса // Opera Musicologica. 2015. № 1 (23). С. 62–74.
28. Potter K. Four Musical Minimalists. Cambridge University Press, 2000. 390 p.
29. Lubet Alex J. Indeterminate Origins: A Cultural Theory of American Experimental Music // Perspective on American Music since 1950 / Ed. by James R. Heintze. New-York: Garland Publishing Inc, 1999. P. 95–140.

REFERECES

1. Glass Filip. Slova bez muzy`ki: Vospominaniya / per. s angl. S. Silakovoj. SPb.: Izd-vo Ivana Limbaxa, 2017. 472 s.
2. Strickland E. American Composers: Dialogues on Contemporary Music. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1991. 223 p.
3. Music by Philip Glass edited and with supplementary material by Robert T. Jones. New York: Da Capo Press, 1995. 226 r.
4. Lejeune Ph. L'autobiographie en France. Paris: Armand Colin, 1998. 192 p.
5. Bezrogov V. G. Avtobiografiya i istoriya: nekotory`e kommentarii istorika k avtobiograficheskim issledovaniyam // Xenningsen Yu. Avtobiografiya i pedagogika / per. S nem. V. A. Volkova. M.: Izd-vo URAO, 2000. S. 133–180.
6. Cherkashina T. Yu. Memuarnaya avtobiografiya i avtobiograficheskie memuary` : sxozhest` i razlichie ponyatij // Filologicheskie nauki. Voprosy` teorii i praktiki. 2014. № 3 (33): v 2 ch. Ch. I. С. 196–199.
7. Sapozhnikova Yu. L. Zhanr avtobiografii: ponyatie i osobennosti // Ucheny`e zapiski Zabajkal`skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya, istoriya, vostokovedenie. 2012. № 2. S. 54–56.
8. Glushko M. O. Osobennosti zhanra avtobiografii v amerikanskoj i nemeckoj literaturny`x tradiciyax: sb. rabot 69-j nauch. konf. ... Belorus. gos. un-ta, 14–17 maya 2012 g.: v 3 ch. Minsk. 2013. Ch. 3. S. 215–218.
9. Ives Charles E. Memos. Ed. by J. Kirkpatrick. New York: W.W. Norton and Company, 1991. 372 p.
10. Antheil G. Bad Boy of Music. Garden City: Doubleday, Doran and Co., 1945. 378 p.
11. Copland A. and Perlis V. Copland 1900 through 1942. New York: St. Martin's Press, 1984. 402 p.
12. Copland A. and Perlis V. Copland since 1943. New York: St. Martin's Press, 1989. 463 p.
13. Thomson V. Virgil Thomson. New York: A.A. Knopf, 1966. 489 r.
14. Cage J. An Autobiographical Statement // John Cage. Writer: Previously Uncollected Pieces. New York, 1993. P. 255–267.
15. Feldman M. Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman.

- Ed. By B. H. Friedman. Cambridge, Massachusetts: Exact Change, 2000. 256 p.
16. Reich S. Writings on Music, 1965–2000. Ed. by P. Hillier. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002. 272 p.
 17. Krom A. Uroki Nadi Bulanzhe (po materialam vospominanij amerikanskix kompozitorov) // *Obrazovanie v sfere iskusstva. Nauchny`j zhurnal Associacii muzy`kal`ny`x obrazovatel`ny`x uchrezhdenij. Magnitogorsk*. 2014. № 2 (3) noyabr`. S. 35–41.
 18. Manulkina O. Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaya muzy`ka XX veka. SPb.: Izd-vo Ivana Limbaxa, 2010. 784 s.
 19. Ivashkin A. Charl`z Ajvz i muzy`ka XX veka. M.: Sovetskij kompozitor, 1991. 473 s.
 20. Gachev G. Nacional`ny`e obrazy` mira: kurs lekcij. M.: Academia, 1998. 432 s.
 21. Broyles M. Mavericks and Other Traditions in American Music. USA: Yale University, 2004. 387 r.
 22. Dubinecz E. Made in USA: muzy`ka – e`to vse, chto zvuchit vokrug. M.: Kompozitor, 2006. 416 s.
 23. Rockwell J. Philip Glass: The Orient, the Visual Arts and the Evolution of Minimalism // Rockwell J. All American Music: Composition in the Late Twentieth Century. New York: Vintage Books. A Division of Random House, 1984. R. 109–122.
 24. Schwarz K. R. Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 r.
 25. Manulkina O. B. Dzhon Kejdzh i istoriya amerikanskoj muzy`ki // *Nauchny`j vestnik Moskovskoj konservatorii*. 2013. № 2. S. 83–97.
 26. Krom A. Muzy`kal`noe vremya i principy` ego organizacii v iskusstve amerikanskogo minimalizma // *Muzy`kovedenie*. 2015. № 7. S. 21–25.
 27. Krom A. Franciya Filipa Glassa // *Opera Musicologica*. 2015. № 1 (23). S. 62–74.
 28. Potter K. Four Musical Minimalists. Cambridge University Press, 2000. 390 p.
 29. Lubet Alex J. Indeterminate Origins: A Cultural Theory of American Experimental Music // *Perspective on American Music since 1950* / Ed. by James R. Heintze. New-York: Garland Publishing Inc, 1999. R. 95–140.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кром А. Е. — д-р искусствоведения, проф.; yannakrom@yandex.ru
ORCID 0000-0002-6121-2766

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krom A. E. — Dr. Habil; Ass. Prof.; yannakrom@yandex.ru
ORCID 0000-0002-6121-2766