

С. В. Лаврова

«ПОСТТРАВМАТИЧЕСКИЙ СИНДРОМ» НОВОЙ МУЗЫКИ

Вторая половина XX в. ознаменовала собой новый период не только в истории искусства, но и, безусловно, в истории человечества. Общеизвестное выражение К. Штокхаузена, охарактеризовавшее ситуацию, возникшую в культуре начала 1950-х гг. как «час нуль», подвело черту под завершением гигантской исторической эпохи, охватывающей отрезок от Античности до середины XX столетия. Радикальный пересмотр прежних художественных норм стал отправной точкой «обнуления» и началом новой исторической эпохи послевоенного музыкального авангарда [1].

В тот момент, когда города еще лежали в руинах после завершения Второй мировой войны, встал вопрос даже не о формировании новых художественных средств, а о гуманистической состоятельности искусства как такового. Т. Адорно в «Негативной диалектике» (1966) писал о том, что «после Освенцима, любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование» [2, с. 476].

Бегство от свободы

Искусство выживало даже в концлагерях: «Квартет на конец времени» (1941) Оливье Мессиана был сочинен и исполнен в лагере для военнопленных; в Терезине¹ была создана, но так не дождалась премьеры опера композитора Виктора Ульмана, погибшего несколько месяцев спустя в Освенциме, «Император Атлантиды» (1943). Несмотря на эти и другие подобные факты, «говорить» на прежнем музыкальном языке уже не представлялось возможным. Девальвация «слова» в его самом широком смысле была слишком велика, и этим объясняется кардинальная переоценка системы ценностей. Утратив самоочевидность, по словам Т. Адорно, искусство отреагировало «конкретными изменениями своих позиций и формальных приемов», пытаясь разорвать сковавшую его цепь, «благодаря которой только и видно, что искусство — это искусство» [3].

Для Новой музыки этой «цепью» стали тональные средства, а возможностью прорыва — додекафония и Вебернианство, перевоплощенные в сериализм. Последний стал осознанным самоограничением свободы.

¹ Терезин (чеш. *Terezín*, до 1918 г. и в годы Второй мировой войны — Терезиенштадт, нем. *Theresienstadt*), город в Северной Чехии, в котором в годы Второй мировой войны нацисты разместили «показательное» гетто. Оно было создано с целью обмана общественности демократических стран, а также евреев Восточной и Центральной Европы в отношении судьбы, уготованной евреям в оккупированных Германией странах (См.: <http://www.eleven.co.il/article/14092>).

В своей работе «Бегство от свободы» (1941) Эрих Фромм [4] подвергает анализу механизмы действия факторов психики, побуждающих человека к осознанному отказу от свободы самовыражения и бегству от самого себя. Ибо свобода, принеся человеку, с одной стороны, независимость и рациональный подход, с другой стороны, послужила источником изоляции, породив в индивидууме бессилие и чувство тревоги. Перед человеком встала дилемма: новая зависимость и подчинение — или неповторимость и индивидуализация. И тот, и другой принципы присущи современной культуре. С одной стороны — стремление к рационализации творческого процесса, изобретение четкой и строгой системы, с другой стороны — анархия бессознательного и индивидуализм. Детерминизм параметров и диктат самоизобретенной системы сериальной техники стал одним из методов эстетики «избегания» слуховых ассоциаций с прежним музыкальным опытом. Другими защитными механизмами и «бегством от свободы», с точки зрения Фромма, становятся спонтанность и индетерминизм, ставшие весьма актуальными в конце 1950-х — начале 1960-х, и «де-персонификация», самоустранение в коллажной мозаичности — своего рода «Смерть автора». В данной работе мы обратимся ко всем трем защитным психологическим механизмам.

***У каждого времени свои неврозы
и каждому времени требуется своя психотерапия...***

Австрийскому психиатру **Виктору Франклу** принадлежит фраза: «У каждого времени свои неврозы и каждому времени требуется своя психотерапия» [5 с.47]. В соответствии с этим высказыванием творчество композиторов Новой музыки второй половины XX в. становится своего рода послевоенной рефлексией, звуковым свидетельством посттравматического синдрома. Европейский дух гордости и оптимизма, уверенность в разуме как основном инструменте самопознания, были сокрушены и дискредитированы событиями Первой и Второй мировых войн. Романтизм, с его стремлением к отражению национального духа, стал одним из невольных орудий нацизма, что неизбежно привело к тотальной переоценке его ценностей. Антиромантизм как неотъемлемое свойство устремлений Новой музыки стал реакцией на послевоенные травмы.

Немецкий композитор Х. Лахенманн в одном из своих интервью, говорит о невероятной силе музыки, способной транслировать идеи, описывая свою реакцию на прослушивание Пятой симфонии Л. Бетховена: «Когда мне было девять лет, произошла Сталинградская битва, тотальная катастрофа для Германии. Мы с родителями слушали радио: передавали новость о разгроме Шестой армии вермахта, потом речь Геббельса, который говорил о том, что родители и семьи погибших должны быть горды из-за идеи, за которую солдаты отдали жизнь. А следом шла Пятая симфония Бетховена. И это уже была не прикладная музыка. Это была фашистская пропаганда. И она очень сильно действовала: я сам тогда хотел умереть за нашего фюрера. Разумеется, после войны новое поколение композиторов было вынуждено придумать абсолютно новую музыку. Музыка больше не хотела быть выразительной, не думала об аутентичности эмоций. В этом смысле весь структуризм является невыразительным [6] ».

Переориентацию и смену акцентов предопределило обращение европейских художников и общества послевоенного периода к принципиально иной части культуры, именуемой в тоталитарную эпоху «дегенеративным искусством». На дюссельдорфской выставке «Дегенеративной музыки» в 1938 г. на публичное осуждение «внутренних врагов» выносилась музыка А. Шенберга, Э. Кшенека, а также композиторов, находившихся и за пределами Германии — Белы Бартока и Эрика Сати. Любопытным представляется факт, что предшествующая музыкальной выставке «Дегенеративного искусства» 1937 г., согласно статистике, была самой популярной и посещаемой. Для сегодняшнего времени организацию подобного рода мероприятий можно было бы назвать верным рекламным ходом, ибо именно запрещенное и осуждаемое привлекает общественное внимание. Однако приемы арт-менеджмента, действенные для нашего времени, вряд ли могли сработать на популяризацию осуждаемых художественных принципов в гитлеровской Германии.

Дискретное развитие авангарда, прерванное Второй мировой войной, не только выделило новый период в его истории, но и предопределило вектор развития сформулированных на первом этапе художественных идей и ориентиров. Согласно существующей хронологии, зарождение авангарда совпадает с началом Первой мировой войны, продолжение — с окончанием Второй, где перерывом служит период диктатур [7, с. 34].

«До» и «после»

Биографические факты композиторов Новой музыки свидетельствуют о переломных судьбоносных событиях, разделивших их жизни на периоды «до» и «после» войны. Вынужденными беженцами от фашистского режима стали Шёнберг, Кшенек, Цемлинский, Хиндемит, Эйслер, Дессау. Антона Веберна, чье творчество послужило основным ориентиром для музыки второй половины XX в., застрелил в Австрии после комендантского часа американский солдат. Вышеупомянутые «дегенераты от искусства» — Ульман, Шульхоф, Хаас, Краса — погибли в нацистских концлагерях. Душевнобольная мать немецкого композитора Карлхайнца Штокхаузена была подвергнута эвтаназии в гитлеровской Германии. Янис Ксенакис, воевавший в партизанском отряде сначала с фашистами, а затем — с освободителями англичанами, в результате тяжёлого ранения и контузии потерял глаз, что не могло не сказаться на его специфике оптического восприятия действительности. В дальнейшем, после объявления государственным преступником, его приговорили к смертной казни, — единственным спасением было бегство во Францию, а отмена смертного приговора последовала лишь в 1974-м г. Немецкий композитор Берндт-Аллоиз Циммерман, призванный в свое время в армию Вермахта, но в последствии демобилизованный, пал жертвой душевного кризиса и застрелился в 1970 г. Судьба итальянского композитора Джачинто Шелси (1905–1988) разделила его жизненный путь на «до» и «после гигантской трещины» пребывания в психиатрических клиниках послевоенного периода. Стремление начать творческую биографию с нового листа побудило Шелси к тому, чтобы забыть все то, что он знал «до». Услышать тишину, успокаиваться,

сосредотачиваясь на одном звуке, познать его «трехмерность» через «глубину». Эти факты свидетельствуют о тесной взаимосвязи творчества и новых психологических установок, предопределенных травмами.

Вначале было слово...

Бывшим узником нацистского концентрационного лагеря В. Франклом, упомянутым выше, был разработан специальный метод экзистенциального психоанализа, нацеленный на поиски смысла человеческого существования, именуемый «логотерапией» [5]. Этот метод весьма актуален и для Новой музыки, одной из главных идей которой стал своеобразный логоцентризм — отчасти подобный франкловскому методу сущностных поисков. Он и сосредоточил область художественного дискурса вокруг «слова». Так или иначе, но «слово» и его смысл оказываются в центре притяжения новых идей, которые его утверждают или отрицают, или же совершают попытки условного «перевода» в звуковую плоскость. Однако стоит все же отметить, что если для Франкла «слово» и «смысл» тождественны, то для Новой музыки слово служит инструментом поиска смысла, в равной степени, как и его избегание: слово может быть звуком, а звук может быть словом и смыслом.

Многие композиторы считали додекафонную и сериальную манеру письма единственными жизнеспособными в современных условиях, и среди них Ханс Вернер Хенце. Однако со временем в его отношениях с Дармштадтом² наметились разногласия по поводу взаимосвязей музыки и общества: по мнению Хенце они должны находиться в тесной взаимосвязи, в то время как Булез и Штокхаузен полагали иначе (согласно их представлениям, музыка — носитель абстрактного языка). В более поздний период своего творчества Хенце отошел от радикальной додекафонии, обратившись к полистилистике, и его пути с Дармштадтом разошлись. Т. Адорно, ключевая фигура в трансляции эстетических идей новой музыки, неоднократно был участником Дармштадских курсов, в связи с чем дискуссия о предназначении композиторского творчества и возможностях его взаимодействия с изменившейся общественной ситуацией оказалась «камнем преткновения» для различных точек зрения. В контексте франкфуртской школы культурно-философской критики было необходимо уйти от наследия прошлого, ставшего одним из рычагов социальной манипуляции общества. Адорно утверждал, что интеллектуалы и художники нередко испытывают чувство, что они не участвуют в бытии, не являются партнерами бытия; они всего лишь зрители [2, с. 468]. Таким образом, основными художественными практиками становятся самоустрашение и комментирование.

² Международные летние курсы новой музыки (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt*) — цикл семинаров для композиторов и исполнителей, проходящий в небольшом немецком городе Дармштадте. Курсы проводятся с 1946 г. ежегодно (международные — с 1948), с 1970 г. — раз в два года. Представляют собой важнейший образовательный и информационный центр в области радикальных музыкальных практик. Центральными фигурами раннего этапа в развитии курсов были молодые композиторы-авангардисты такие как П. Булез, Б. Мадерна, К. Штокхаузен, Л. Ноно, Л. Берио, А. Пуссёр.

Самоустранение переходит в область абстракции, выражая авторскую позицию, и даже скорее «а-позицию», посредством структуры: П. Булез утверждает, что именно она, является одним из свойственных нашей эпохе слов [8, с. 129], а Х. Лахенманн, композитор, чье творчество заявило о себе с 60-х годов, утверждает, что музыка осознанно отказалась от своего языкового характера и «познала саму себя как безъязыковое структурное образование» [9, с. 87]. Основополагающим элементом его эстетики становится именно структура, она же и наделяется особыми полномочиями.

Комментирование как одна из художественных практик, выражается в текстовом сопровождении структуры, транслирующем вполне определенные авторские идеи. Итальянский композитор Луиджи Ноно совмещал в своем творчестве сериальный метод и политически ангажированные тексты: вступив в РСІ (Коммунистическую партию Италии) в 1952 г., он не представлял себе самоустранения из социальных процессов, признаваясь, что не чувствует принципиальной разницы между написанием музыки и подготовкой забастовки [10]. Полемика, противопоставлявшая художественно неполноценную «ангажированную» и «автономную» музыку свободного искусства, в отношении творчества Ноно была едва ли справедлива: он был исключительно свободной фигурой, опирающейся лишь на собственные убеждения, на которые не влиял негативизм Дармштадта, где ангажированная музыка и актуальный материал считались взаимоисключающими понятиями. В кантате «Прерванная песнь» Л. Ноно использует тексты писем узников, приговоренных к смерти, как «образец жертвенной готовности и противостояния нацизму — этому чудовищу иррационализма, пытавшемуся уничтожить разум» [10]. Следует обратить внимание на то, как Ноно обращается с этим материалом: в Третьей части он объединяет тексты и расчленяет слова и фразы, концентрируясь на общности состояния узников совести перед казнью. Таким образом, композитор выдвигает на первый план (и особенно это касается данного периода его творчества) проблему соотношения слова и музыки. Та же проблема, однако с иной расстановкой акцентов, интересовала и Штокхаузена («Музыка и язык») и Булеза («Звук — слово — их синтез»). Аналогичным образом, однако руководствуясь принципиально иными художественными средствами нежели Л. Ноно, Х. — В. Хенце полагал, что музыка, а вовсе не то, что считается ею, в действительности далека от абстрактности, так же, как далеки от нее «язык, любовь, смерть» [11, с. 86] Это высказывание немецкого композитора еще раз доказывает актуальность полемики вокруг понятий «слова и музыки» как «слова и смысла».

Другой итальянский композитор — Лучано Беріо исследует в своем творчестве связи вербального и музыкального языков и процесс их взаимопревращения. Свое видение данной проблемы он изложил в статье «Поэзия и музыка: опыт» (1959). В своем творчестве, ориентированном на «слово» он находит для каждого нового произведения особый ракурс взаимоотношения слова и звука.

В композиции «А-Ронне» для магнитофонной ленты и пяти или восьми голосов (1974), название которой можно условно перевести — от «А» до «Я» («gonne» — знак, следовавший после буквы «Z» в староитальянском алфавите),

Берио использовал не поэтический, а скорее литературоведческий текст Э. Сангвинетти, превращенный в полиязычный коллаж. В основе — идея процесса человеческого и художественного бытия, подчиненного ходу времени: «начало — середина — конец». Все используемые Сангвинетти вербальные цитаты на различных языках концентрируются вокруг эти условных координат:

— «Начала»: «В начале было Слово» (Евангелие от Иоанна, цитируется на латыни, греческом и новоевропейских языках), «В моем начале...» (из “East Coker” из «Четырех квартетов» Томаса Элиота), «В начале было Дело» (из «Фауста» И.-В. Гёте; цитируется по-немецки);

— «Середины»: («Земную жизнь пройдя до половины» Данте), “ou commence” (цитата из эссе из Жоржа Батая и Роллана Барта, «Призрак бродит...», без продолжения «...по Европе», как в оригинале Маркса и Энгельса);

— «конца» («in my end is my beginning» «мой конец — мое начало» из «Четырех квартетов» Т. Элиота, и слово «бег» — как аллюзия на «Поминки по Финнегану» Джойса) [12].

Для Берио важнейшим аспектом соотношения слова и музыкального смысла был поиск первоначальной сути, не искаженной множеством различных интерпретаций. В своем творчестве он демонстрирует новые жанры с традиционными обозначениями. «Симфония» в его понимании — это прежде всего «совместное звучание». «Опера» (1969) «орега» — множественное число от «орус» — «труды» и для самого композитора — это, в первую очередь, труд сопоставления и соединения различных текстов. «Хор» (1974) для 40 голосов и 40 оркестрантов — вокально-симфоническая мощь совместного звучания.

Жанр вышеназванной композиции «А-Ронне» определен автором как «слуховой театр». Текстовое сопоставление противоречивых идей, многоязычие и пристальное внимание к звуковым качествам слова направляют слушателя на поиск новых смыслов известных фрагментов текста. Примечательно, что евангельское «В начале было слово» интерпретируется деятелями новой музыки различным образом. Например, Маурисио Кагель — немецкий композитор аргентинского происхождения — на вопрос публициста Вернера Клюппельхольца, заданный на премьере его «сценической иллюзии в одном действии «Сотворение мира» относительно предпочитаемой композитором теории происхождения мира, ответил: «В начале была пауза» [13].

В начале была пауза...

Молчание как отказ от «слова» в новой музыке, и в частности у Дж. Кейджа, опирающегося на внеевропейские культурно-философские ценности, оказывается также инспирировано идеями Т. Адорно. Тишина также является обратной стороной звучания и со времен Дж. Кейджа становится полноправным звуковым материалом. В напряженной тишине содержится огромная сила, так как она противопоставлена передаче информации речевым или пара-речевым способом. Тишина сегодня — это не отсутствие звука.

Кейдж описывал такой эпизод собственной жизни: войдя в звукоизолированную комнату без эха, он слышал два звука, высокий и низкий. Высокий оказал-

ся звуком действия его нервной системы, а низкий звуком циркуляции крови [14]. Известнейшая пьеса «4:33» (1952) первоначально мыслилась композитором как «Безмолвная молитва» («Silent Prayer»). Но, в данном случае тишина — это еще и отказ от слова, сосредоточенность и одновременно растворение в окружающем мире.

Л. Ноно, не отказывающийся в своем творчестве от слова, пишет о том, как трудно услышать молчание, найти в себе подобные механизмы мышления и рациональную систему для его постижения. И в этом, с точки зрения композитора, заключаются элементы консервативного насилия над природой молчания. Вместо того, чтобы слушать молчание, мы пытаемся постичь интуитивное рациональным, академическим, консервативным, реакционным образом. Воображаемая стена против интуитивного противостоит всему, что сегодня еще невозможно объяснить. Сущность восприятия, с точки зрения Л. Ноно, состоит в нашей любви к комфорту и повторению, в цикличности мифологического сознания, отчасти сочетающего в себе эти качества. Сегодня, считает Ноно, истинное желание слушать — редкое явление [15, с. 256]. Постигая иную роль молчания и паузы, во многих случаях более красноречивой, нежели тысяча слов, Ноно оказывается одновременно и последователем и художественным оппонентом Кейджа, ибо композиционные функции тишины в его творчестве диаметрально противоположны: пауза вызывает к концентрации внимания и усиливает значимость слова. Отличное от Ноно, кейджевское понимание формообразования основывается на спонтанности и индетерминизме, которые в свою очередь также функционируют в качестве защитных механизмов фроммовского «бегства от свободы».

Свидетельством художественной практики комментирования также может служить коллажность, которая, по сути своей, близка к принципам создания документального фильма. Позиция зрителя, определенная Т. Адорно в отношении этого явления в его высказывании относительно того, что современный художник является именно свидетелем/зрителем, а не соучастником действительности, весьма актуальна. Так, отдельные страницы творчества Л. Беріо несомненно ассоциируются с монтажными приемами фильмов Федерико Феллини: прослушивая III часть «Симфонии», сотканной из всевозможных музыкальных и литературных цитат, мы становимся свидетелями хроники мифов XX в., комментируемой автором с легкой иронией самоустранения и трагизмом самих звуковых «кадров».

Немое красноречие

Идее комментирования родственна «экзистенциальная риторика» [16] Хельмута Лахенманна. Несмотря на то, что его творчество принадлежит к новой эпохе (он заявил о себе на десятилетие позже непосредственно послевоенного поколения композиторов), отправной точкой его идей стала также эстетическая теория Т. Адорно. Композитор призывает к преодолению слушательской инерции для ее превращения в экзистенциальный опыт. Согласно Лахенманну, восприятие, ориентирующееся в первый момент на знакомые модели, постепенно обновляет

первоначальный опыт и обнаруживает скрытый потенциал для проникновения в область «неожиданного». «Есть тонкое, но довольно значительное различие между музыкой, — пишет композитор, которая выражает „нечто“, определяемое на вербальном уровне, и музыкой, которая сама является „выражением“, т. е. будучи „немой“, она всё же красноречиво *говорит*, что сравнимо с *немым красноречием* морщин на лице, отмеченном печатью времени. Я доверяю только последней форме выражения» [16, с. 78].

Возможность говорить при помощи «немого красноречия» провоцирует разрыв рефлекторной связи, предлагая осмыслить психофизиологию знака через рефлексию. Звуковые конструкции должны указывать на реальность и на скрытые возможности, таящиеся в нас самих и существующие вокруг нас, а музыка в силу своей процессуальной природы способна моделировать состояния окружающего мира. Ключевым понятием в этом взаимодействии, с точки зрения Лахенманна, является «структура». Восприятие разворачивается в звуковом пространстве в соответствии с приближением и отдалением звука. Структура и звучание прорастают друг в друга и создают очевидные воспринимающему субъекту связи, где в качестве основного перцептивного рычага выступает именно сопротивление привычке. Эстетические установки композитора опираются на категорию «прекрасного» в адорновском понимании диалектического процесса отрицания устоявшихся эстетических норм. Красота, как нечто привычное, вытесняется понятием иного идеала — нарушения ожидаемого.

Структурность мышления в качестве отправной точки теории музыкального смысла состоит в принципе взаимовращения структуры, ее изначальной многозначности, где весьма важным обстоятельством становится связь звуковых объектов с действенным аспектом акустического восприятия [9, s. 47]. В опере Х. Лахенманна «*Das Mädchen mit den Schwefelholzern*» звуковые средства отражают сюжет сквозь принятую автором систему музыкально-звуковых ориентиров. Они вызывают у слушателя аналогии на уровне физических ощущений: озноб, дрожь, холод отображают образ замерзающей девочки, отчаянно пытающейся согреться пламенем зажженной спички. В основу оперы положены три первоисточника: сказка Андерсена, фрагмент «о страхе и желании» из писем Леонардо да Винчи и письма погибшей в 1977 г. в тюрьме Штатмхайм террористки «Фракции Красной Армии» Гудрун Энслин.

К началу 1960-х гг. в Германии выросло молодое послевоенное поколение, сформулировавшее по-новому морально-этические вопросы. Война во Вьетнаме усилила неприязнь некоторых слоев немецкого общества по отношению к США, следствием чего стали прошедшие в крупных университетских городах студенческие антиамериканские демонстрации. Тогда же появилась RAF — «Фракция Красной Армии»³ — организация, призванная осуществить мировую революцию.

³ RAF — «Фракция Красной Армии», немецкая леворадикальная террористическая организация, действовавшая в ФРГ и Западном Берлине в 1968–1998 гг., основанная в 1968 г. Андреасом Баадером, Гудрун Энслин, Хорстом Малером, Ульрикой Майнхоф, Иргард Мёллер и др. Деятельность ее участников была направлена против государственного аппарата, установленного после поражения во Второй мировой войне.

Борьба с «одномерностью человека» [17], являющегося лишь функционером системы, должна была затронуть антропологическую структуру, преодолевающую буржуазную рациональность, в основе своей опирающуюся на подчинение, господство, власть и насилие. Тщетность борьбы, обреченность маленького человека, бросившего вызов обществу — вывод, который можно сделать из художественного переосмысления истории девушки из RAF в духе андерсоновской сказки, подтверждает тезис Адорно: «искусство есть социальный антитезис обществу, невыводимый из него непосредственно». «Пламя — вдохновитель образов» — для девочки со спичками становится символом душевного обновления и теплом «внутреннего дома». Для Лахенманна — это метафора, связанная с образом Г. Энслина, подложившей бомбу под ковер в зале франкфуртского универмага. Здесь фабула известной сказки предстает перед нами в ранге вечного мифа о холоде равнодушия и огне творческой энергии. Передаваемые посредством ощущений переживания находят конкретно-звуковые эквиваленты важнейшим андерсоновским символам и образам, они и становятся основой повествования, где каждый звуковой прием — носитель смысла, запечатленной метафоры. И в этом контексте замерзающее детское тело становится своеобразным проводником общечеловеческого ледяного холода, всеобщего равнодушия. Границы между «внутренним» и «внешним» для Лахенманна не существует. История передается нам посредством внутренних физических переживаний, и здесь невозможно не погрузиться вовнутрь звукоощущений. Они затягивают слушателя, словно воронка, в которой тонет синусоида последних пульсаций сердца замерзающей девочки.

Человек, познай себя, кто ты?

Очевидна связь этико-политических и эстетических убеждений Х. Лахенманна и его учителя Л. Ноно. В их творчестве экстремизм неомарксистских убеждений сочетается с фатализмом, стремлением найти истину и проповедовать ее при помощи символов. «Человек, познай себя, кто ты», — цитирует Лахенманн поэта Эрнста Толлера в своем сочинении «*Consolation I*». Этот принцип «самопознающего слушания» чрезвычайно важен для художника, который в своем творчестве не стремится к декоративному обрамлению сытой буржуазной жизни. Слушатель должен сопереживать, пропускать сквозь себя звуковые события, резонировать и познавать внутренний мир композитора, отождествляя его с движениями своей души. Постигание новой музыки, ее восприятие, есть процесс как самопознания, так и в равной степени проникновения в индивидуальный художественный мир автора. Однако в некоторых случаях именно самоустранение от подобного диалога становится защитным механизмом «бегства от свободы».

Какая разница, кто говорит, — сказал кто-то...

В известнейшем, ключевом для постструктурализма, эссе «Смерть автора» (1967) автор Ролан Барт выражает протест против интерпретации множественности текста фокусированием в авторской точке видения, ибо текст обретает единство в читательском пространстве. Согласно этой точке зрения «автора» должен

заменить «скриптор», у которого отсутствует субъективность. Присвоить тексту автора — значит остановить развитие текста. В «Симфонии» Л. Берлио автор словно самоустраняется, соединяя в тексте несоединимые элементы: бразильские мифы из «Сырого и Вареного» К. Леви-Стросса — с современными политическими лозунгами, «Безымянным» С. Беккета, музыкальные цитаты из Бетховена с фрагментами музыки Штокхаузена, где проводником служит «Проповедь Антония Падуанского рыбакам» из Второй симфонии Малера. «Какая разница, кто говорит, — сказал кто-то, — какая разница, кто говорит» — по-своему воспроизводит Берлио слова Беккета. Так сам дискурс становится объектом присвоения, а прежнее понятие автора в этом случае словно устраняется, уступая место «скриптору», предоставив «слово» хронике — «узелку культурной ткани» [18, с.36].

Отличительной чертой новой музыки, как и современного искусства, в целом, является всеобщий индивидуализм без стремления к какой бы то ни было типизации, что доказывают вышеприведенные примеры. Проанализированные выше три возможных защитных механизма от психологических травм послевоенных лет — детерминизм параметров и диктат самоизобретенной системы, спонтанность и индетерминизм — «де-персонификация», безусловно не являются единственно возможными, именно в силу невероятной индивидуализации. Причиной подобного явления может быть также и арт-терапевтический эффект художественного творчества, очевидный в ходе анализа новой музыки. Наиболее ярким примером может служить творчество итальянского композитора Джачинто Шелси. Находясь в швейцарской психиатрической клинике, он мог подолгу сидеть за роялем, извлекая из него один и тот же звук, другие больные говорили: «Глядите-ка, он безумнее нас!» [19, с. 161]. Сочинения композитора, написанные после периода психического коллапса, в той или иной степени основывались на однозвучии. Таковы «Четыре пьесы (на одной ноте каждая)» (Quattro pezzi [ciascuno su una nota sola]) для оркестра из 26 инструменталистов (1959). Сам композитор говорил о том, что звук сферичен и музыка нуждается в звуке, но звук может существовать и без музыки, так же как религия нуждается в мистике, но мистика может существовать и без религии [18, с.169].

Таким образом, нужно признать: причина творческого индивидуализма отчасти состоит в поисках художником арт-терапевтического эффекта в творческом акте, где, отражая в свой внутренний мир, индивидуум прорабатывает проблемы психологического плана, постигая смысл бытия через художественную форму.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Зенкин К.* Музыка в «Час ноль» культуры // Израиль XXI век. Музыкальный журнал URL: http://www.21israel-music.com/Stockhausen_Cage.htm (дата обращения: 30. 03. 2015.)
2. *Адорно Т.* Негативная диалектика. М.: Академический проект, 2011. 538 с.
3. *Адорно Т.* Эстетическая теория. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-aesthetische-theorie.htm> (дата обращения: 25. 03. 2015.)

4. Фромм Э. Бегство от свободы. М.: ЛитРес, 2014. 300 с.
5. Франкл В. Человек в поисках смысла. М.: Прогресс, 1990. 368 с.
6. Мусаелян Е. Лакенман Х. «Искусство ничего не должно» // «Играем с начала» № 3 (130) Март 2015
7. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004. 222 с.
8. Булез П. Ориентиры I. М.: Логос-Альтера, 2004. 200 с.
9. Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995. Wiesbaden.: Breitkopf & Härtel, 1996. 488 s.
10. Кириллина Л. Луиджи Нono // Открытый текст. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/nono/?id=3655> (дата обращения: 03. 04. 2015.)
11. Cooperman D. Hans Werner Henze's Early Political Thought: Three Case Studies. Montreal, 2011. 142 s.
12. Horvath N. The «Theatre of the Ear»: Analyzing Berio's Musical Documentary A-Ronne // Musicological Explorations. Vol.10. 2009. s. 73–104.
13. Kagel M. «Vorte uber Musik» Gesprache. Aufsatzte. Reden Hrspiele. Munchen, Mains, 1991. S. 11
14. Ценова В. Пересекающиеся слои, или мир как аквариум (интервью, которого не было) URL: <http://www.21israel-music.com/Cage.htm> (дата обращения: 07. 04. 2015.)
15. Nono L. L'erreur comme nécessité // Revue Musicale Suisse. № 123. 1983. p. 256–257.
16. Колико Н. Хельмут Лакенманн: эстетическая технология. Дис. ... канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 177 с.
17. Маркузе Г. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. 526 с.
18. Ботюр М. Автор в пространстве дискурса. СПб.: НОМИ. № 5. 2006.
19. Акопян Л. О. Джачинто Шельси // Искусство музыки: теория и история. № 1–2. 2011. с. 154–207.