

В. П. Чинаев

**В СТОРОНУ «НОВОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ»:
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ — ПОСТАВАНГАРД — ПОСТМОДЕРНИЗМ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX —
НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
Российская Федерация, 125009, Москва

Статья посвящена анализу характерных стилистических признаков музыкального постмодернизма. Обладая чертами общности с идеями поставангарда (отказ от жестко структурированных техник композиции, сближение с поп-культурой, «анонимность» автора и др.), новая музыкальная эстетика основывается на принципе интертекстуальности. Свободная ассимиляция исторических стилей, игра разными жанровыми и смысловыми дискурсами, полистилистика определяют общую поэтику постмодернистских композиций. В данном исследовании поставлена цель выявить действие принципов интертекстуальности в разных композиторских манерах. Выясняется, как в индивидуальных творческих концепциях постмодернистский феномен интертекстуальности проявляется в самом широком спектре приемов и композиционных решений: от прямой цитатности и коллажа («Симфония» Л. Берно, «Гимны» К. Штокхаузена) до изолированной системы аллюзий и реминисценций (Третья симфония А. Шнитке), от минималистских перифразов и провокативного контекста «знакомой» музыки (А. Рабинович, А. Кнайфель) до парадоксальных интерпретаций «чужого» материала как авторского (В. Сильвестров). Идея «новой целостности» (В. Сильвестров), её поиск и утверждение намечают возможную перспективу развития музыкального творчества. Библиогр. 53 назв. Ил. 1.

Ключевые слова: музыкальный поставангард, музыкальный постмодернизм, интертекстуальность в музыке, Сильвестров, Кнайфель, Штокхаузен.

**TOWARDS A “NEW UNITY”: INTERTEXTUALITY — POST-AVANT-GARDE —
POST-MODERNISM IN MUSIC IN THE SECOND HALF OF THE 20 CENTURY AND
THE BEGINNING OF THE 21 CENTURY**

V. P. Tchinaev

Moscow Tchaikovsky Conservatory, Moscow, 125009, Russian Federation

This article aims at analyzing the stylistic aspects of postmodernism in music. Sharing features with post-avant-garde (the rejection of strictly structured composition techniques, a shift towards popular culture, the author’s “anonymity”), the new aesthetic of music is based on intertextuality. Postmodern compositions are defined by their poetics of stylistic variety, freely assimilating historical styles and playing with various genres and discourses. We will try to bring out the ways in which intertextuality is used by diverse composers, and will present the huge variety of compositional means and forms it takes on in individual creations — from direct quotes and collages (“Sinfonia” by L. Berio, “Hymnen” by K. Stockhausen), sophisticated systems of allusions and reminiscences (A. Schnittke’s Third Symphony), minimalistic periphrases and the provocative context of “well-known” music (A. Rabinovitch, A. Knaifel) to the paradoxical interpretation of “foreign” material as though it were the author’s one (Silvestrov). The idea of seeking for and establishing a “new unity” (Silvestrov) opens onto potential perspectives for the development of musical creation. Refs 53. Figs 1.

Keywords: post-avant-garde in music, postmodernism in music, intertextuality in music, Silvestrov, Knaifel, Stockhausen.

Как замечает в одном из своих Примечаний «Бесконечного тупика» Дмитрий Галковский, «пишущий о Розанове постоянно находится перед соблазном двух крайностей: крайности «отстранения» и крайности «растворения». ... Я иду на эти отстранения и растворения почти сознательно, с заведомым ожиданием неизбежных срывов и просчётов» [1, с. 1]. Но так можно сказать не только в связи с Василием Розановым,

но и о всякой исследовательской ситуации, особенно, когда речь идет о феномене постмодернизма, для которого «срывы» и «просчеты» заданы уже самой его природой.

Срыв и просчет обнаруживают себя, как только возникает попытка определить четкие принципы и границы художественного постмодернизма. Ведь вспомним: ещё Жан-Франсуа Лиотар, проводя параллель между творчеством постмодернистского художника и писательством философа, определял, что «текст, который он пишет, творение, которое создает, не управляются никакими предустановленными правилами, и о них невозможно судить посредством определяющего суждения, путем приложения к этому тексту или этому творению каких-то уже известных категорий. ...Значит, художник и писатель работают без каких бы то ни было правил» [2, с. 31]. Проблема усугубляется ещё и тем, что «область постмодернистской философии — это некое *утопическое* пространство эксперимента» [3, с. 2], и артистические практики, равно как и их теоретические рефлексии также попадают в это утопическое пространство.

Хотя очертания постмодернистского пространства всё же обозримы. Широко говоря, это «просто» *Zeitgeist*, «дух времени» новой эпохи. Ведь, как определяет формулу творчества «в духе времени» Кристофер Рид, «для постмодерниста ничто из того, что мы можем сделать и сказать, не является подлинно “оригинальным”»: коль скоро наши мысли формируются из нашего опыта, производного от явлений многообразной жизни, наивно думать, что автор произведения создает его новые формы или привносит в него новый смысл. Вместо того чтобы претендовать на авторскую оригинальность, постмодернизм концентрируется на таком способе действий, при котором образы и символы (“означаемое”), попадая в другой контекст (“апроприируясь”), меняют или утрачивают свой первоначальный смысл, разоблачая таким образом (“деконструируя”) сами процессы образования этого смысла. А поскольку какой бы то ни было комплекс означаемых — от искусства до рекламы — не является оригинальным, все эти означаемые имплицитно в культурные идеологии (лингвистические или понятийные схемы, то есть “дискурсы”), которые их порождают и/или интерпретируют» [4, р. 272]. К сфере искусства это относится в особой мере. По мысли Жана Бодрийера, всё движение в области постмодернистских арт-практик отвлечено от будущего и обращено в прошлое. «Цитирование, симуляция, ре-апроприация — все это не просто термины современного искусства, но его сущность, так как оно с большей или меньшей степенью игрового начала или кича заимствует все формы близкого или далекого прошлого, и даже формы сугубо современные» [5, с. 13].

Характерно, что использование понятийного аппарата постструктуралистов и приспособление его к различным художественным дискурсам давно стало очевидной приметой творческой постмодернистской реальности. Очевидно также и то, что в таком контексте проблема интертекстуальности выдвигается на первый план, став одной из важнейших констант художественного постмодернизма¹.

«Наша цель — помыслить, вообразить, пережить множественность текста», — писал Ролан Барт в одной из своих первых постструктуралистских работ [6, с. 425–426]. Не вникая во все тонкости теории интертекстуальности², напомним лишь не-

¹ По мнению А. В. Рыкова, «постмодернистская философия и теория современного искусства связаны между собой таким множеством уз, что отделить одно от другого часто не представляется возможным» [3, с. 2].

² Концепция интертекстуальности в её исторической динамике изложена в статье Г. К. Косикова. См.: [9, с. 603–636].

которые, ставшие хрестоматийными её характеристики, которыми мы так или иначе будем оперировать в ходе дальнейших размышлений.

Интертекстуальность определяется такой ситуацией, когда «всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону», — утверждает Юлия Кристева [7, с. 170]. А это значит, что «автор может использовать чужое слово, чтобы вложить в него новую смысловую направленность, сохраняя при этом тот предметный смысл, который оно уже имело» [7, с. 175]. Развивая тезис об «амбивалентности письма», Кристева убеждает нас в том, что при совмещении двух (и более) знаковых систем слово становится не только амбивалентным, но и «глубоко полифоническим, коль скоро в конце концов в нем начинают слышаться голоса сразу нескольких дискурсивных инстанций» [8, с. 466]. «“Говорит” сам писатель, — пишет Кристева, — но чужая речь постоянно присутствует в его слове и его деформирует». Следовательно, текст художественного произведения являет собой не только напряженную «скрытую внутреннюю полемику» [7, с. 175], но и как бы «взрывается и рассеивается в межтекстовом пространстве» (Барт) [6, с. 425].

Когда Ролан Барт говорит о «торжествующей множественности», он хочет этим подчеркнуть, что в тексте присутствует не просто несколько смыслов, но «в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая — множественность *неустраиваемая*» [10, с. 417]. Интерпретировать текст значит «понять его как воплощенную множественность» [11, с. 14].

По утверждению Барта, интертекстуальность предполагает игру дискурсов — исторических, стилевых, даже идеологических, в принципе, индетерминированных, бесчисленных и переплетённых между собой. Указывая на это свойство, Барт подразумевает введенное им понятие кода как «перспективы цитаций, миража, сотканного из структур; ... всё это осколки чего-то, что уже было читано, видно, совершенно, пережито: код и есть след этого уже» [11, с. 32–33]; «языки культуры ... проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию» [10, с. 418].

Такая гетерогенность любого, в том числе и музыкального постмодернистского текста, не раз давала повод сравнивать его с мозаикой, инкрустацией, калейдоскопом; он подобен Библиотеке, Лабиринту, Палимпсесту или Ризоме³ — всем тем метафорам, которые символизируют слоистость, ветвистость и вариативную множественность интеллектуальных странствований по ходам (нередко тупиковым) культурной памяти.

Остается только добавить: упомянутые свойства интертекстуальности действуют в арт-практиках постмодернистской эпохи гибко и неоднозначно, манифестируя — в духе «радикальной плюральности» (В. Вельш) постмодерна — самые разные, кажущиеся несовместимыми друг с другом идеи творческой креативности.

³ В книге «Палимпсесты: Литература во второй степени» Ж. Женнет использует образное сравнение современного интертекста и его разновидностей с известной ещё в V веке техникой рукописей на пергаменте, слоями наложенными поверх смытого или соскобленного текста. См.: [12]. У. Эко, ссылаясь на художественные образы Библиотеки и Лабиринта в малой прозе Х. Л. Борхеса, неоднократно использует метафору лабиринта в интертекстуальных анализах современного романного жанра, в частности — в связи с его «Именем розы», ставшим классикой постмодернистского интертекста [13]. Ж. Делёз и Ф. Гваттари находят эффектную метафору ризомы (напомним, в переводе с фр. *rhizome* означает «корневище») для характеристик поставангардных арт-практик, концепций постмодернистского менталитета и образа мира в целом. См.: [14].

Между прорывом в музыку свободного измерения и снижением стандартов

Едва ли сама концепция интертекстуальности могла возникнуть, не будь ярких творческих манифестаций, заявивших о радикальном повороте творческого сознания от авангарда с его принципиальной отрешенностью от реалий окружающей действительности в сторону этой самой действительности. Рядом с «абстрактным экспрессионизмом» Джексона Поллока, Виллема де Кунинга или Марка Ротко, исключаящим какие-либо связи с предметностью и апологизирующим самоценную экспрессию цветовых интенсивностей, тембров, живописных форм, заявляет о себе — почти на правах неопита от искусства — поп-арт с его апроприацией броского словаря массовой медиа, глянцевых формул коммерческой рекламы, ходовых популистских имиджей. Используя принцип «перекрестной» ироничной игры в литературные стили разных эпох, Джон Барт (в романах 1950-х — 60-х годов «Плавающая опера», «Торговец дурманом», «Козлоуноша Джайлс») ставил цель «переиграть ряд мелодий XX века в стиле XVIII века»⁴. В рассказе «Энтропия» (1960) Томас Пинчон жонглирует рассуждениями о стиле Стравинского и джазе 50-х годов, естественнонаучными понятиями и маргинальным сленгом, фактически стирая иерархическую разницу между «тем и этим».

Надо вспомнить, что в разветвленной картине музыкального поставангарда точкой отсчета стал демарш Карлхайнца Штокхаузена и Пьера Булеза, упразднивших саму идею рационально выстроенной, жестко структурированной сериальной композиции. Отныне, после дармштадских премьер *Klavierstück XI* (1957) и Третьей сонаты для фортепиано (1957–1963), «принуждение со стороны материала» [16, с. 130]⁵ — вытесняется принципом импровизационной исполнительской свободы. Автор самых ригористичных сериальных композиций теперь утверждает: «Фетишизм числа», который столь бескомпромиссно лимитировал не только фантазию композитора, но и артистический потенциал исполнителя, пришел «к полному и чистейшему фиаско» (Булез)⁶. Ниспровергая принцип додекафонно-сериальной композиции, который на протяжении предшествующих десятилетий определял рациональную формулу музыкального авангарда, Булез заявляет: «Импровизация, какой я ее себе представляю, есть прорыв в музыку свободного измерения» [18, р. 141].

Любопытно, что Барт находит прямую связь между интертекстуальным чтением как «игрой» и игрой (исполнением) алеаторного музыкального *opus'a*. «Слово

⁴ Цит. по: [15, с. 45]. Впрочем, предтечей постмодернистского письма Пинчона, Барта и их американских единомышленников следовало бы назвать «Улисс» Джойса — классического образца интертекстуального романа XX века. Джойс демонстрирует уникальную виртуозность интертекста не только в тонком сквозном контрапункте сюжетных коллизий романа и гомеровской «Одиссеи», но и в бесчисленных отсылках к культурным кодам и символам. В этом смысле показательна, в частности, 14 глава, первоначально названная Джойсом «Быки Солнца». Здесь авторский текст представляет собой череду псевдоцитаций разных эпох от архаических гимнов древнеримских жрецов до утонченных стилизаций под Томаса Де Квинси, Томаса Карлейля, Джона Рёскина, а также грубых имитаций английского и ирландского слэнга.

⁵ Идею алеаторной композиции как раскрепощения от принуждения структурированного нотного текста Адорно предвидел еще в феномене атональной музыки раннего XX века. «Дело выглядит так, — писал он, — словно музыка вырвалась из-под власти последнего естественного принуждения, налагаемого на нее собственным материалом, и оказалась в состоянии свободно, осознанно и прозрачно располагать им» [16, с. 109].

⁶ Цит. по: [17, с. 64].

“игра” следует здесь понимать во всей его многозначности, — пишет он. — Играет *сам текст* (так говорят о свободном ходе двери, механизма), и читатель тоже играет, причем двояко; он *играет в Текст* (как в игру), ищет такую форму практики, в которой бы он воспроизводился, <...> он еще и *играет Текст*. Не нужно забывать, что “играть” — также и музыкальный термин, а история музыки (как вида практики, а не как “искусства”) довольно близко соответствует истории Текста <...> Как известно, в современной постсерийной музыке роль “исполнителя” разрушена — его заставляют быть как бы соавтором партитуры, дополнять ее от себя, а не просто “воспроизводить”. Текст как раз и подобен такой партитуре нового типа: он требует от читателя деятельного сотрудничества» (курсивы Барта. — В. Ч.) [5, с. 421].

Но больший интерес для нас представляет трансформация самого нотного текста. Теперь таковым может стать, в принципе, что угодно: от карты звездного неба и типографских шероховатых изъянов чистого листа бумаги («Музыка для фортепиано 21–52», «Atlas eclipticalis» Дж. Кейджа)⁷ до стен, обклеенных фрагментами бетховенских сочинений («Людвиг ван...» М. Кагеля), и так называемых «вербальных» («Из семи дней» Штокхаузена) или «графических» партитур — *graph music*, как называли подобные тексты композиторы нью-йоркской школы («Музыка для чтения» Д. Шнебеля, «Декарь — 52» Э. Брауна, «Mutatis mutandis» Х. Бруна и мн. др.).

Любопытная деталь: своеобразным эпиграфом к Первой главе («Ризома») «Тысячи плато» (1980) Жюль Делёза и Феликса Гваттари послужила алеаторная композиция Сильвано Буссотти (см.: рисунок 1).

По комментарию Буссотти, нотным текстом его пьесы из цикла «*Five piano pieces for David Tudor*» стал авторский абстрактный рисунок, который «может быть адаптирован для исполнения пианистом»; «под руками пианиста этот рисунок мог бы стать звуковым событием» [19, б/с].

Теперь исполнитель не интерпретирует текст, как это было бы в «классической» ситуации, скажем, с Бетховеном или Шопеном, а создает, вернее, сочиняет «здесь и сейчас» некое произведение как импровизацию на несуществующую тему⁸. Спонтанные, интуитивные, иррациональные, хаотичные, всё новые и новые, и новые — до бесконечности — звуковые варианты буссоттиевской *graph music* вроде бы основываются на предложенной автором шкале тембров, длительностей, интенсивностей, звуковысотных уровней, но как только мы попытаемся применить эти обозначения к тексту как таковому, всё это оборачивается абсурдом. Единственная заданность здесь — это игра в непредсказуемое путешествие, в множественность толкований, где авторство становится анонимным, «умирает», растворяется в бесчисленно «открытых» толкованиях абстрактных графических символов⁹.

⁷ В «Музыке для фортепиано 21–52» нотной графикой становится природное, слегка “отредактированное” несовершенство бумаги — шероховатости бумажной фактуры и есть «нотная» графика; текст “Atlas eclipticalis” — это карта звездного неба, на которую накладываются прозрачные листы с начертанными на них извилистыми линиями, произвольно образующими новые созвездия, звуковой образ которых по наитию и воспроизводится исполнителем.

⁸ Подробнее о феномене исполнительской алеаторики и новых принципах нотации см.: [20–23].

⁹ Принцип такого исполнительского восприятия пьесы Буссотти вполне созвучен постмодернистской идее «поэтического мышления», раскрепощенного от рациональности и культивирующего интуитивность. По словам Кейджа, в связи со свободной ассоциативностью *graph music*, «так открывается возможность создавать музыкальную композицию, преимуществом которой свободна от индивидуального вкуса и памяти (психологии), равно как и от литературы и “традиций” искусства» [24, р. 59].

Не удивительно, что корневище пырея, упоминаемое авторами «Ризомы», так напоминает *graph music* Буссотти. Ризома Делёза-Гваттари и пьеса Буссотти вполне синонимичны. И дело не только в том, что сами авторы «Тысячи плато» убеждают нас, что «музыкальная форма, вплоть до своих разрывов и распространений, сравнима с сорняком и ризомой» [14, с.20]. Вопрос более принципиален. Как и пьеса Буссотти, ризома с её протяженностями, сплетениями и разветвленностью во всех направлениях обладает крайне хаотичным, не поддающимся рациональному осмыслению структурами. В пьесе Буссотти, как и во множестве других подобных сочинений «свободного измерения», исполнитель волен распоряжаться спонтанными, иррациональными «озарениями» в момент прочтения текста, он превращает в звуковую реальность никогда-не-повторяющуюся неисчерпаемую множественность значений этого текста. Но, как считают Делёз и Гваттари, множественность как раз и является одной из важнейших постмодернистских характеристик ризомы. А кроме того, как и хаотичная структура ризомы, пьеса Буссотти может быть прочитана с любого места, находясь в «а-центрированной», «неиерархической» системе абсурдных путеводных значений алеаторного текста.

Вместе с тем метафора Ризомы как гетерогенного образования допускает и другой взгляд на природу постмодернистских арт-практик. Отсылки к нарративам Нью Эйджа в духе Шри Ауробиндо, Карлоса Кастанеды или других авторитетов модного тогда популистского движения «Трансцендентной медитации» очевидны, когда принцип погружения «я» в некую нирвану становится главным руководством к действию по вербальным сценариям цикла «Из семи дней» или импровизации-транса *Stimmung* Штокхаузена¹⁰.

Игровая природа свободных ассоциаций графических и вербальных партитур, выражая радикальный разрыв с закрытым и самодостаточным «высоким авангардом», несла в себе поставангардный пафос стирания границ между «избранностью» и «популярностью»: городские маргиналы и хиппи 60-х, поклонники *Pink Floyd*, *King Crimson*, *Genesis* или Рави Шанкара, слыша в звуковой атмосфере *Stimmung*'а «нечто родное и знакомое», ловили тот же кайф, что и интеллектуалы, искушенные шедеврами барокко и уставшие от звуковых сериальных абстракций предшествующих десятилетий. Умберто Эко вспоминает: «1965... Годы зарождения поп-арта и таким образом — годы прощания с традиционным противопоставлением экспериментального, не фигуративного искусства — искусству массовому, нарративному и фигуративному. В эти годы Пуссер говорил мне о “Битлз”: “Они работают на нас”. Тогда он еще не способен был понять, что и он работает на них. <...> Мы убедились, что “Битлз”,

¹⁰ Радикальную концепцию исполнительской интуитивной импровизации формулирует Штокхаузен в период создания «*Stimmung*». В этом же 1968 году он пишет вербальную партитуру, называемую им самим «руководством к медитации», на основе которой исполнялись коллективные или сольные импровизации цикла «Из семи дней». Жанр данной партитуры определить трудно: каждое сочинение — это одновременно и поэзия, и сценарий состояний, предложенных импровизатору, и собственно трактат об «интуитивной музыке», т. е. о принципах импровизации, какой ее себе представляют Штокхаузен и его единомышленники. Произведение здесь уже и не произведение вовсе (как бы безгранично ни толковалась его «открытость»), это уже неоформленное эхо неоформленного космоса. Исполнитель же, погруженный в неисчерпаемую среду звукового космоса, полностью раскрепощен, свободен от каких бы то ни было «автоматизмов», от интеллектуальной творческой работы, которая в обычном своем смысле здесь попросту не нужна. Штокхаузен так и говорит: «Нужно стать совсем пустым. Нужно так успокоить мысль, чтобы не возникало никаких представлений, и тогда медленно опуститься в подсознательное» [25, С. 27].

возвращенные, как и следовало, к Перселлу, могут идти в одном концерте с Монтеверди и Сати. С 1965 года по сей день окончательно прояснились две идеи. Во-первых, что сюжет может возродиться под видом цитирования других сюжетов, и, во-вторых, что в этом цитировании будет меньше конформизма, чем в цитируемых сюжетах» [13, с. 71–72].

В нашем экскурсе в ранний поставангард сознательно избран тот круг событий, который свидетельствует о рождении новой формулы культуры, порывающей со своим недавним модернистским прошлым и втягивающей в свою постмодернистскую ауру, тексты от массовой культуры, которой, как известно, брезговал «высокий авангард».

Примеры новых и решительно невозможных в контексте «высокого авангарда» сближений с популистской культурой можно было бы продолжить. Но важнее обратить внимание на вполне ожидаемую реакцию со стороны искусствоведческой элиты. Так, Клемент Гринберг в программном выступлении перед своими коллегами (Сидней, октябрь 1979) высказал весьма критическое мнение по поводу популистской тенденции в арт-практиках 1960–70-х годов. Как убеждает своих слушателей Гринберг, определяющим признаком постмодернизма является «концептуальное обоснование снижения уровня стандартов» [26, с. 140]; если, по логике американского искусствоведа, модернизм обладал «обостренным чувством опасности, которой подвергается эстетическая ценность. Опасности со стороны социального и материального окружения, со стороны нравов эпохи, со стороны <...> требований обывателя» [26, с.136–137], то в эпоху постмодерна «эти угрозы эстетическим стандартам, качеству исходят изнутри, от поклонников передового искусства <...> Отступление от выдающегося к второстепенному, прославление второстепенного как выдающегося, или же провозглашение того, что между ними нет особой разницы» [26, с.138–139]¹¹.

Между лабиринтом и палимпсестом: гимнические игры в хаос

Именно тогда, когда постструктуралистская идея интертекстуальности набирала свои первые обороты, создается по сути первый музыкальный манифест интертекста — *Sinfonia* Лучиано Берио, одна из частей которой — «суперколлагное скерцо» (А. Шнитке) — исключительно цитатна. Как говорит автор, принцип формообразования здесь основан «на конкретных вещах, это замыкание их ансамблевой множественности, это конденсация, кластер опытов. То, что для меня важно в третьей части Симфонии, это не цитаты, но аллегорический жест. Конечно, речь идет о музыкальной аллегории» [27, р. 129]. «Нет сомнения в том, что мы постоянно носим в себе наших предшественников — уйму опытов, “слой пыли на наших плечах”, как определил это Сангвинетти» [28, с. 113]¹².

¹¹ Внешний аспект «кризиса стандартов», по Гринбергу, заключался в определенном смешении стандартов, показательном еще в эпоху романтизма. Начиная с конца XIX-го вплоть до середины XX-го века, модернизм с его установкой на обновление и новизну «следует понимать как усилие по поддержанию status quo, — рассуждает Гринберг, — как непрекращающуюся попытку отстоять эстетические стандарты перед лицом угрозы — а не просто как реакцию на романтизм». Подчеркивая эстетические приоритеты модернизма, Гринберг видит главное негативное свойство постмодернизма в его «возможности оправдаться за любовь к менее требовательному искусству» [26, с. 136, 139].

¹² Эдоардо Сангвинетти, лидер итальянского литературно-поэтического поставангарда, регу-

Вслушиваясь в «шум истории» (Берио), мы как бы странствуем по лабиринту музыкально-исторических символов. Гиперцитатой и одновременно канвой, на которой сплетена коллажная ткань этого лабиринта, послужила третья часть Второй симфонии Малера, которая трактуется композитором как «генерирующий источник и как вместилище, из которого извлечено множество реминисценций от Баха до Шёнберга, от Бетховена до Стравинского, от Берга до Веберна, Булеза, Пуссёра, меня самого и других, — комментирует Берио. — Различные музыкальные персонажи постоянно вовлечены в развитие малеровского дискурса, комбинируясь и постепенно трансформируясь по ходу действия. Так эти знакомые темы и образы, помещенные в новые перспективы, освещение и контекст, приобретают новое и неожиданное значение»¹³. Звуковая ткань Симфонии инкрустирована не только музыкальными цитатами; основой вокальных партий стали фрагменты из Беккета и Джойса в сочетании с бунтарскими лозунгами студентов Сорбонны, бытовыми репликами и обрывками вокализов в исполнении попсовой группы «Swingle Singers»¹⁴.

Как декларировал Берио в 1968, он «решительно против формалистической и эскапистской манеры додекафонной композиции»¹⁵. Симфония была одним из поворотных пунктов в движении к той духовной ситуации, которую сам Берио назвал «транскультурной»¹⁶. Однако десять лет спустя после шумной премьеры Симфонии Филипп Соллерс выражал свой персональный взгляд на коллажно-цитатный метод. «Нагромождение культурных отсылок является одной из больших проблем современности и, может быть, наибольшей проблемой, — пишет он. — Надо прояснить, чем же вызван интерес к этой фрагментированной памяти. Когда обращаются к Джойсу, это, скорее, некое означаемое, что вовсе не является свидетельством, что речь идет именно о Джойсе. Используют Данте, или Беккета, или Паунда... Или Иоанна Богослова; или Леви-Стросса — почему бы и нет. Можно использовать неважно что: Вергилия, Гомера, всё что угодно. Это весьма интересно как карнавальное действие! Но в то же время нет уверенности, что удовольствие, о котором мы говорим, удовлетворено, что ты не остаешься голодным. Это как если бы речь шла о череде прерванных коитусов»¹⁷.

Свой комментарий дал и Альфред Шнитке. Обращая внимание на огромный спектр эмоциональных, стилистических, исторических напластований, раскрываемый в «нарочито эклектическом мелькании цитат», он, в то же время, точно определил метафорику цитатного принципа Берио: это «тонкая сеть намеков, аллюзий, косвенных ассоциаций, объединяющая как будто несвязные образы в музыкально-поэтическую картину современного мира, раздираемого потрясениями» [32, с. 89–90]. По мысли Шнитке, в Симфонии присутствует ностальгическая идея невозможности идейного и формального совершенства, свойственного западноевропейской музыке предшествующих эпох. «Как бы идентифицируясь с умирающим индивидуалистически гуманистическим искусством прошлого, — пишет он, — композитор

лярно сотрудничал с Берио. Цитатный монтаж литературных текстов «Симфонии» явился одним из результатов такого творческого сотрудничества.

¹³ Цит. по: [29, р. 7].

¹⁴ Схему музыкальных цитат см.: [27, р. 120–131]. Диспозицию вербального текста в третьей части Симфонии Л. Берио см.: [30, с. 129–141].

¹⁵ Цит. по: [29, р. 6].

¹⁶ См.: [31].

¹⁷ Цит. по: [27, р. 136–137].

воскрешает в “предсмертном обзоре” образы музыки XIX и XX веков от Бетховена до Штокхаузена»; «хаотический клубок цитат несется свободно, без формальных рамок. Музыкальная форма терпит катастрофу» [32, с. 90–91].

Форма временных искусств, как её понимает классическая эстетика (линейность повествования с характерными для неё развитием, кульминациями, завершением и т. д.), действительно терпит катастрофу. Мы могли это ощутить ещё в «Прошлом году в Мариенбаде», «Бессмертной» Алена Роб-Грийе, в «Восьми с половиной» Феллини, где коды прошлого, сновидчески ирреального, переплетенные с предполагаемым будущим или реальным настоящим, уподоблялись (словами Борхеса) «растущей, головокружительной сети расходящихся, сходящихся и параллельных времен» [33, с. 328]. Мы могли бы также уподобиться борхесовским героям, странствуя по тропам лабиринтов Хулио Кортасара («Игра в классики»), Милорада Павича («Хазарский словарь») или того же Галковского («Бесконечный тупик»), где авторы как раз и предлагают такие нарративные ходы, которые провоцировали бы столкновения смыслов; свободное читательское странствие по бесконечным текстовым лабиринтам — это единственное предусловие авторов, эксплицирующих бартовские «множественность» и «стереофонию» интертекста. Борхес был провидцем, когда ещё в 1944 году писал про «канву времен, которые сближаются, перекрещиваются или век за веком так и не соприкасаются, заключает в себе все мыслимые возможности» [33, с. 328].

Образ «петляющего и растущего лабиринта, который охватывал бы прошедшее и грядущее и каким-то чудом вмещал всю вселенную» (Борхес) [33, с. 323], запечатлен в ещё одном знаковом для 1960-х годов проекте — «Гимнах» Карлхайнца Штокхаузена.

Моцарт в галлюцинациях Гарри Галлера (в «Степном волке» Германа Гессе), смеясь, возится с радиоприёмником, из которого вместе с трансляционными помехами и прочей эфирной «грязью» звучит Гендель; Моцарт называет это «радиомузыкой жизни». Штокхаузен предлагает свой — интертекстуальный — вариант «радиомузыки», где краткие, обрывочные фрагменты национальных гимнов разных регионов земного шара как бы случайно выхвачены из радиоэфира. Создавая гигантский сонорный конгломерат фрагментированных, разорванных звуко-образов мира, Штокхаузен стремился «объединить, интегрировать кажущиеся ничего-не-значащими старые и новые феномены» [34, б/с]. С его слов, моментально узнаваемые национальные гимны “нагружены” временем, историей — прошлым, настоящим и будущим» [34]. Это, однако, не мешает Штокхаузену препарировать материал на основе «интермодуляций»: ритм одного гимна накладывается на гармонию другого, или на логику динамического развития третьего; новый результат, в свою очередь, может трансформироваться с помощью «тембровых созвездий и мелодических контуров» [34] электронных звучаний. «Вселенский хаос» ещё более расширяется с вторжением в звуковую ткань множества «обнаруженных объектов» (gefundenе Objekte) от обрывков фраз и отдельных слов, шума толпы, публичных манифестаций, митингов, до вклеек репортажа об освящении корабля или рекламы китайского магазина, записей дипломатических приемов и т. д. Над всем доминируют естественные и электронно трансформированные сигналы коротковолнового радио, разветвляющиеся по всей сонорной ткани, по всему хаотичному миру, каким он предстает в «Гимнах».

Штокхаузен, таким образом, указывает на характерный для постмодернизма симптом — «тяготение к плюрализму, к смешениям исторически и географически отдаленных элементов, которое дало основание для нового применения слова “эклекти-

ка» (С. Савенко) [35, с. 23]. И это в определенном смысле верно. Звуковая атмосфера «Гимнов» действительно могла бы походить на эклектичный коллаж в духе раннего поп-арта (например, на коллажные композиции Ричарда Хамилтона или на фрагментированные полотна Джэймса Розенквиста с их ироничным подтекстом). Однако Штокхаузен выходит за пределы беспечных арт-практик поп-арта — всё возрастающие слушательские ощущения «последнего» смешения всего и вся, близящегося техногенного тотального краха — «срыва и просчета» — в «Гимнах» неотвязны.

Отталкиваясь от творческих идей Берио и Штокхаузена, Альфред Шнитке предлагает синоним интертекстуальности — «полистилистика». Термин, впервые введенный им в мировое музыковедение, по сути, отражал универсальную для творческого поставангарда интенцию. «Прорыв к полистилистике — пишет Шнитке в 1971 году, — обусловлен свойственной развитию европейской музыки тенденции к расширению музыкального пространства», когда в условиях одного произведения открывается возможность «интеграции “низкого” и “высокого” стиля, “банального” и “изысканного”» [36, с. 99–100].

Как считает Шнитке, всевозможные стилевые синтезы или сопоставления присутствовали ещё в раннем XX веке, например, у Чарльза Айвза. В современной же повседневности, «когда говорит радио, в то время как наверху кто-нибудь громко включает телевизор, а по соседству играют бит-музыку», «атмосфера Айвза» становится уже привычной. В начале 1970-х Шнитке ставит перед собой цель — «закрепить весь этот стилистический калейдоскоп, чтобы суметь что-то отразить из нашей действительности» [37, с. 91].

Тогда преодоление разрыва между «Е» и «U»¹⁸ ещё казались автору «утопией единого стиля», в котором были бы сняты различия между «высоким» и (его слово) «низменным» материалом. Тем не менее эта «утопия» уже вполне реальна в Первой симфонии (1974) или в *Concerto grosso № 1* (1977), где в знаменитой пятой части катастрофизмы кластерных оркестровых звучаний сталкиваются с банальнейшим танго, исполненным к тому же на клавесине. Коллажные или аллюзийные игры между «авторским» и «чужим» дали повод Гидону Кремеру сказать о «сочетании несочетаемого» в музыке Шнитке, о «неуловимости подлинного отчаяния и наблюдения над ним, стремлении к прекрасному — и одновременно превращении его в пошлость» [38, с. 242–243].

К началу 1980-х годов, когда Шнитке создает Третью симфонию, идея полистилистики становится для него едва ли не константной величиной. Характерно, что автор напрямую связывает эту идею с «постмодерным периодом», или «четвертой эпохой», которая «суммирует, сопоставляет и оценивает предшествующее в едином надисторическом контексте. Возникает новый тип культуры, элементами которой становятся целые культурные традиции, мифологические структуры, знаки разных эпох» [38, с. 127]¹⁹.

Третья симфония (1981)²⁰, став одним из наиболее масштабных проектов музыкального постмодернизма, одновременно демонстрирует и принципиально новый подход к феномену интертекстуальности.

¹⁸ «Е» (*Ernst*) — серьезная музыка, «U» (*Unterhaltung*) — развлекательная музыка.

¹⁹ По мысли Шнитке, «первая эпоха — это античность, вторая — раннехристианский период, средние века. Третья — то, что обычно называют Новым временем — связана с возрождением чувственно-осязаемого, рационального, незашифрованно-ясного. Прямая перспектива в живописи, декартовский рационализм, век Просвещения, музыка венских классиков — все это звенья этой третьей эпохи» [38, с. 127].

²⁰ Напомним, что Симфония была написана к юбилею «Гевандхауза» и явилась звуковым монументом истории австро-немецкой музыки — её зарождения, развития и угасания.

Сложнейшая амальгама временных, стилевых, индивидуально-композиторских смешений, смещений и интеракций в Симфонии свидетельствует о её гипертрофированной текстовой «стереофонии». В ней соприсутствуют — симультанно, переплетенно или в сопоставлениях — множества смысловых пластов: это, во-первых, символические «великие метаповествования» (Лиотар) истории немецкой музыки — от ранних форм полифонического письма, прозрачного венско-классического стиля до невротических оркестральных стихий позднего романтизма и ритмованной «новой деловитости» или же додекафонно-сериальной пуантилистики XX века; во-вторых, это чрезвычайно обильный материал из сочинений немецких композиторов XVIII–XX веков, а также звуковые анаграммы, образованные из букв, «спрятанных» в их фамилиях²¹; наконец, это анаграммы, образованные из ключевых слов-символов «Das Böse» (зло), «Erde» (земля), «Deutschland» и др., которые становятся чем-то вроде якорей и опор в катастрофически разветвленной ткани Симфонии. (Метафора Ризомы здесь опять напоминает о себе.)

Если вспомнить о «диалогических обертонах» Михаила Бахтина, на чью теорию, собственно, и опиралась Кристева, эти категории приобретают в Симфонии особый статус. Отказываясь от прямого цитирования, Шнитке виртуозно работает с аллюзиями и квазицитатами, нередко почти совпадающими с их оригинальными прототипами: одного интонационного оборота бывает достаточно, чтобы идентифицировать истоки звукового материала. Например, вступление к опере Вагнера «Золото Рейна», с которого начинается Третья симфония; клавишинная прелюдия C-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха и камерно прозрачный тематизм d-moll'ного концерта Моцарта; увертюра и сарабанда бетховенского «Эгмонта», аллюзии на вальсы И. Штрауса, Девятую симфонию Малера и т. д.

Однако Шнитке не ограничивается только лишь запрограммированным эффектом полистилистических перекрестий. Поэтика «невыполненных обещаний» (А. Шнитке) открывает другую перспективу, когда «намёки» оказываются обманными оборотнями. Так, анаграмма *BACH* может мимикрировать в попсовые тембры электрогитары или проступить едва уловимыми стертыми очертаниями сквозь квазималеровские сверхнасыщенные пласты оркестровых *tutti*. Прозрачность, ясность, гармоничность квазицитаты из Моцарта (код классицистского моцартианства) может трансформироваться в шлягерную ритмическую пульсацию фокстрота в духе Курта Вайля (код «новой деловитости») или низвергаться в зияющие бездны экспрессионистского оркестрового письма и т. д.

По верному наблюдению нашего современника, «тематические материалы — более 30-ти монограмм австро-немецких композиторов — не всегда соответствуют своим именованным стилизациям или аллюзиям. Например, монограмма Гайдна напоминает больше *Tristan*-аккорд; бетховенские валторны звучат как вагнеро-брукнеровское “эхо”; “фортепиано” Мендельсона, “пересекаясь” с вальсами Штрауса и Шуберта, превращается в политональную пародию à la “Воцтек”; Вагнер в “облике”

²¹ Анализируя поэтические тексты древности, Фердинанд де Соссюр выдвинул гипотезу о тайнописи, зашифрованной в скрытых монограммах имен богов или героев эпоса. Анаграммирование в музыке связано с буквенной звуковой символикой, генетически восходящей к теме *BACH*. Указывая на номинативную функцию звуковой тайнописи, авторы отмечают: «В диалогическом пространстве стиля это один из способов построения вертикали смысла с выходами в иные тексты, иные языковые системы искусства» [39, с. 119].

Фортепианного концерта Шумана вслед за его монограммой. И далее Брамс в стиле Шёнберга» (Д. Тиба) [40, с. 76]. Действительно, прежде устойчивые и узнаваемые музыкально-исторические коды могут мутировать, маскироваться под «чужие» стили и эпохи; они могут затушеваться наслаивающимися текстами и даже полностью стертаться, раствориться в новых напластованиях.

Конечно, характерная шниткеанская — гнетущая, подавляющая — аура узнаваема в каждом повороте сложнейшей конструкции симфонии. Однако кажется, будто Шнитке выполняет здесь кропотливую работу анонимного переписчика чужих манускриптов, а сама многослойная структура симфонии подобна палимпсесту: сквозь поверхность папируса проступает вязь наслоившихся древних текстов — тайных, зашифрованных, едва читаемых или явных, хотя и фрагментарных, флюидных, вытесняемых всё новыми и новыми письменами времён и символов. Когда в начале симфонии из её «праматерии» — вагнеровского вступления к «Золоту Рейна» — наслаиваются друг на друга, текст на текст, шестьдесят шесть (!) голосов оркестра, а в 3-й части, её кульминационной зоне, предстает *весь* симультанно звучащий спрессованный свод символов, анаграмм, квазичитат симфонии; когда музыкальный «текст текстов» отмечен непрерывным соскальзыванием в стилистическое инобытие и изобилует межтекстовыми швами, перебивками, прорезями или размывами — всё это надо понимать именно как приметы поэтики симфонии-палимпсеста. Симфония завершается нетленным символом музыкальной культуры, *VACH* — здесь далеким и гаснущим в высях закатного музыкального универсума, флейтовое звучание монограммы — последний росчерк на пергаменте.

В симфониях Берлиоза и Шнитке, в «Гимнах» Штокхаузена мы словно предстаем перед Архивом «великих нарративов», и образы наслаивающейся культурной памяти становятся документами последнего гиперсинтеза в разрастающейся культурной галактике. Концепция *Weltmusik* — «мировой музыки», над которой Штокхаузен работал в 60–70-е годы, вроде бы внушает оптимистичную веру в прогресс; как пишет Штокхаузен в 1974 году, «оригинальные формы войдут как составная часть в “концерт” всех культурных групп, причем новые “эkleктические” стили должны расширить совершенно оригинальным способом мир музыкальных форм и способов выразительности» [35, с. 23]²².

Действительно, как и прогнозировал Штокхаузен, реестр «способов выразительности» расширился, и не в последнюю очередь благодаря интертекстуальным техникам. Однако характеристика коллажно-цитатного метода, данная Булезом в 1979 году, весьма жестка. «По моему мнению, — пишет Булез, — вся проблема коллажа, каталога, различения стилей, как и сомнительной исторической перспективы с помощью цитирования сосредоточена между гетерогенностью и связностью: надо

²² По поводу «сверхличного и универсального» языка приведем указание самого Штокхаузена, настаивающего на том, что «Гимны» написаны «для радио, телевидения, оперы, балета, диска, концертного зала, церковного храма, исполнения на пленере и т. д. <...> сочинение скомпоновано таким образом, что на его основе могут быть составлены другие либретто или сценарии: аранжировка характеристических частей и общая длительность переменны. В соответствии с драматургическими требованиями регионы могут быть изменены, продлены, добавлены или сокращены». При этом Штокхаузен обращается к будущему исполнителю «Гимнов»: «Отдавай самое активное преимущество потоку твоей интуиции» [34]. Следовательно, наиболее известная запись «Гимнов», осуществленная в Кёльнской студии электронной музыки, является лишь одной из бесчисленного множества потенциально возможных «сверхличных» интерпретаций.

придать смысл, понять сущность разногласных элементов, чтобы придать сочинению единство. Развлечение же узнаванием цитатных фрагментов напоминает мне теле- и радиопередачи: это загадка, всем нравится её разгадывать, но эта анекдотическая сторона не представляет для меня никакого интереса». «Техника коллажа интересовала многих композиторов. Но такие произведения часто проваливаются под собственной претенциозностью, так как с первого взгляда их структура весьма амбициозна, в то время как сам материал остается по большей части бедным, неуклюжим, ущербным. При таких условиях коллаж не выходит за рамки консерваторской шутки, ибо между интенцией и реализацией произведения — дисбаланс и бездна»²³.

Эклектичное смешение культурных кодов, их мутация, перманентный конфликт инородностей — это не просто банальная «игра в стили» и даже не навязчивая идея искажения не просто стилей, но тех духовных субстанций, которые они выражают. Это та атмосфера «мерцающих смыслов», которая неизбежно возникает при восприятии любого амбивалентного и плюралистичного — «стереофоничного», как сказал бы Барт — постмодернистского текста.

Однако за этим фасадом есть ещё и иная реальность. В условиях «постмодернистской чувствительности», когда индивидуальное восприятие данностей возможно лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов, принцип цитирования, или — говоря шире — межтекстуального скрещивания «своего» и «чужого» становится оптимально адекватным выражением децентрированного жизненного потока как «космического хаоса» (Д. Хассан). Лиотар чутко регистрировал глубинные импульсы постмодерна, когда говорил об «эрозии веры в “великие метаповествования”» и об их «расщеплении», «раздроблении», свидетелями которых мы, как он считал, являемся²⁴.

При всех аргументах системности в композициях Берлио (малеровское скерцо как генерирующий источник для множества реминисценций), Шнитке (обертонный ряд как высшее звуковое единство симфонии), Штокхаузена (виртуозная работа с электронным модулированием внемузыкального материала) их сочинения можно определить не только как программные документы интертекстуальности, но и как постмодернистские манифесты хаоса. Метафоры Лабиринта и Палимпсеста должны восприниматься здесь не более чем акцентирование этого факта.

Игры интертекста: исторжение неистовства, энтропия, белая пародия

В конце 1960-х возникает ещё один яркий поставангардный феномен — репетитивный минимализм. Так называемая «новая простота» сочинений Терри Райли, Стива Райха, Филиппа Гласса возвращается к энергии традиционного нотного текста. Предельно простые, «бедные» (в нотно-графическом смысле) тексты их сочинений, ограничивающиеся несколькими тактами, а часто и несколькими звуками, буквально перечеркивают идеи как рациональной додекафонно-сериальной, так и спонтанной алеаторной техник. Из кратких, подчеркнута диатоничных — «тональных» — тематических блоков выстраиваются масштабные композиции, рассчитанные на галлюциногенный слуховой эффект (как, например, в «*In C*» Райли или в «*Drumming*» Райха). Репетитивная техника «постепенных процессов», пред-

²³ Цит. по: [27, p. 98, 101–102].

²⁴ Подробнее о концепции метарассказа Ж.-Ф. Лиотара см.: [41, с. 212–215].

ложенная Райхом, как раз и открывала возможность для новых ритуалов и слуховых путешествий-трансвов. «Когда я слушаю очень постепенный музыкальный процесс, мой слух раскрывается навстречу *этому*, но *это* всегда простирается дальше, чем я способен услышать, и потому интересно слушать тот же музыкальный процесс снова и снова <...> Исполняя или слушая постепенный процесс, можно участвовать в освобождающем и внеличном ритуале. Концентрация на музыкальном процессе делает возможным смещение внимания с понятий *он, она, ты и я* — вовне, по направлению к понятию *это*» (курсивы Райха. — В. Ч.) [42, с. 622].

Звукосозерцательные «*Это*-процессы» с их хипповой безмятежностью, сравниваемой Райхом с медленно стекающим песком в песочных часах или с угасающим движением оттянутых качелей, или же с пляжным ощущением постепенного погружения ступней в прибрежную гальку, в сочинениях Александра Рабиновича приобретают совсем иную семантику. Используя минималистскую технику повторяющихся блоков, Рабинович в ряде сочинений 1980-х годов создаёт картины интенсивнейшей агрессивной суггестии.

Его музыка есть не что иное, как неотвязные отсылки к романтическому и современному поп-культурному дискурсам. Автора интересует процесс, который, по его словам, «трансформирует оригинальные аффективные состояния в состояния патологические, в навязчивые неврозы»²⁵. В «Популярной музыке» (1980) это отблески современного городского фольклора и ходовых шлягеров, преподанных — несмотря на их «невротичность» — в откровенно мажорном напористом тоне. В «*La Belle Musique*» № 4 для 4-х фортепиано (1984) это закольцованные кратчайшие фрагменты знакомых интонаций или просто аккордово-гармонических связей, модуляционных оборотов из рахманиновских Прелюдий, шопеновских Этюдов, а также из любых других — пышных, концертно-приподнятых, виртуозно-эффектных клише, имитирующих торжествующий пафос музыки романтической эпохи.

В обеих пьесах действует один и тот же принцип апроприации расхожих музыкальных оборотов и фактурных формул, воспринимаемых теперь как «общие места» из легендарного прошлого. Инкрустируясь в новый контекст, знакомый каждому меломану материал полностью освобождается от каких-либо прежних эмоционально-образных подоплек — у Рабиновича это трансформировано в тотальную игру самоценных виртуозных пассажей, аккордовых каскадов и концертно-пианистических ремплиссажей всех мастей.

Имитируя суггестию шаманских камлений, эта игра на самом деле не несет в себе ничего, кроме мертвых риторических пустот. При этом подчеркнута избегание «усложненной» хроматики и культивирование «простой» диатоники. Эффектность, как бы обусловленная историческими жанрами виртуозной музыки, у Рабиновича растиражирована в одних и тех же повторных фигурах, к тому же преподанных в утрированно ярких, сверхгромких динамических характеристиках, ведущих к навязчивости материала. Сама же параноидальная повторяемость «красивых» фраз и «прекрасных» пассажей приводит к их полному обесцениванию и монотонной ненужности, к абсурдности самого исторического факта существования концертно-виртуозного романтического стиля, и в конце концов — к полной утрате изначально заложенной в этой *belle musique* патетики. Здесь как нельзя лучше подошли бы слова

²⁵ Цит. по: [43, р. 4].

Бодрийяра, когда он, определяя эстетические превратности постмодерна, говорит о «соблазне уничтожения» и «френической ажитации», которые «лишь заполняют пустотность образов» [5, с. 25, 39].

Но если в масштабных и «пустотных», упомянутых выше пьесах присутствие инородного материала дано в виде даже не намёков, а неких семантических шлейфов, скорее — *тактильных* припоминаний²⁶, то в пьесах «Любимая песнь» (1980) или «Музыка грустная, порой трагическая» (1979) интертекстуальная игра стиливых референций очевидна.

В «Любимой песне» яростная и агрессивная — на грани взрыва — напористая обойма псевдороматических виртуозных фигур эксплуатирует мотивные элементы брамсовского («*Es liebt sich so lieblich in Lenze*» из Пяти песен ор. 71) и шубертовского («Серенада») *lied*-шлягеров. Сквозь репетитивную моторику пассажиров слышны разорванные сегменты знакомой музыки. Но ожидаемый контраст между жизнерадостностью («*Es liebt sich...*») и меланхолией («Серенада») в контексте сочинения Рабиновича полностью нивелирован; в цитатном материале сохранены только тональности одноименного мажоро-минора (D-dur — d-moll), создающие перманентную мерцающую атмосферу радости-тревоги, ажитации-тоски, которые «тонут» в высокопарной псевдопатетике целого.

Парадоксальная драматургия «Музыки грустной, порой трагической» основана на цитатных трансформациях As-dur'ного Экспромта Шуберта (№ 4 ор. 90). Знаменитая тема среднего эпизода шубертовской пьесы рождается, как из взбитой пены, из поверхностей повторяемых убыстренных пассажей — это тот самый (вспомним Барта) «мираж, сотканный из структур», «осколок», который тут же начинает распадаться на микросегменты, «дробиться» в *martellato* отдельных звуков, вычлененных из шубертовского мотива. Неоднократные возвращения темы в громкий, жесткий и агрессивный контекст «грустной, порой трагической музыки» неотвратимо подвергаются — всё снова и снова — аналитически бесстрастной вивисекции, нивелируя таким образом даже намёк на шубертовскую меланхоличность. Интертекстуальный «принцип членения континуума» (Барт) [11, с. 35] здесь оборачивается принципом *разъятости* этого континуума; тезис Кристевой об использовании в авторском тексте «чужого слова» доведен у Рабиновича до логического предела, когда иступленная, на грани срыва, «новая смысловая направленность» вступает в противоречие с исходным смыслом цитируемого источника. Сам же автор определяет свои «шубертиады» как «индивидуальный ритуал очищения, как исторжение из себя неистовства» [43, р. 4].

Диаметрально противоположный подход к интертекстуальности представлен в сочинениях Александра Кнайфеля и Валентина Сильвестрова. По точной и чуткой характеристике Евгении Лианской, в их сочинениях последнего двадцатилетия находит выражение «медитативный» вариант постмодернизма, «обращенный как бы не к сознанию, а к подсознанию культуры. Этот пласт постмодерна отличается от “мэйн-стрима” <...> В медитативном постмодерне наиболее существенны такие категории, как ритуальность, ассоциативность, эстетика тишины, квази-дилетантизм языка. Здесь они фигурируют в концентрированном, самодостаточном виде, вводя очевидную медитативно-лирическую ноту в общую постмодернистскую тональность» [44].

²⁶ А. Рабинович, получивший профессиональное композиторское образование, является также пианистом; известны его ансамблевые выступления с Мартой Аргерич, а также записи с вполне традиционным репертуаром и, заметим, вполне традиционными интерпретациями.

В композиции Кнайфеля ««Еще раз к гипотезе» (в диалоге с Прелюдией и Фугой И. С. Баха. WTK, I-22, *b-moll*)» (1992) интертекстуальный диалог предусловлен уже самим названием сочинения. Однако подход к «ситуации диалога» здесь особый, на что указывает и Е. Лианская. Проводя параллель с постмодернистской концепцией «литературы молчания» И. Хассана, она обращает внимание на характерную «склонность Кнайфеля к музыкальному и литературному “неозвучиванию”» [45, с. 85]. И, как уточняет автор, «эстетика тишины проявляется, прежде всего, в предельно сниженной динамике всего сочинения (*quasi pianissimo sempre*), неизменной и определяющей его художественный смысл». Безусловно, верна мысль и о постмодернистском «миромоделирующем сознании композитора, воссоздающего в своем сочинении собственную вселенную», собственную концепцию времени и смерти [45, с. 85].

Вопрос, однако, в том, о *чем* эта медитация, о *чем* эта озвученная тишина.

Не меняя фактически ни одной ноты баховского оригинала, Кнайфель полностью деформирует структуру Прелюдии и Фуги, разрушая их архитектурную энергию и витальную волю к развитию. Временная протяженность баховских пьес в «Гипотезе» разрастается до 27 минут, становясь действительно моделью некоей субъективной вселенной. Это и «космическая статика» (Е. Лианская), но и «архитектурная руина» (С. Савенко).

Прелюдия — это образ «утраченного времени», растёкшегося в бездвижности аморфного пространства; в звучании «расстроженных» фортепиано, в пустотах тишины «зависают» осколки баховских интонаций. Сквозь руину Фуги прослушиваются разобщенные и искаженные коды инструментально-хорового барокко, электронно-конкретной музыки и любительского музицирования. Сонорный «тихий» хаос усугубляются разрывами ткани и преднамеренным алогизмом оркестровки: явной несочетаемостью и перепадами тембровых пропорций, в частности, между колоколами, хором и мандолиной, «неумело» играющими скрипками и примесью редких экзотических ударных и т. д. Единственное, что могло бы объединять этот коллаж из обрывочных стилевых аллюзий разных эпох, это как бы случайные и «ненужные» тематические сегменты баховской фуги. Неотвязное ощущение умирания и распада музыкального континуума дополнено эффектами остывающей и гаснущей вокально-хоровой материи, трансформируемой к концу «Гипотезы» в неоформленные, исполняемые на замирающих выдохах шёпоты-незвуки.

В «Гипотезе» Кнайфель создает картину всеобщего оцепенения, распадающихся субстанций и их готовности к полной аннигиляции, ведь «если текст и подчиняется какой-либо форме, то эта форма отнюдь не единообразна, не архитектурна, не завершена: она подобна обломку, обрывку, разорванной и разметанной сети, она воплощает внутренние движения и модуляции, происходящие при том колоссальном процессе *затухания*, который сопровождается интерференцией глохнущих сообщений» (Барт) [11, с. 32].

Характеризуя феномен интертекстуальной деконструкции, Ролан Барт вместе с тем будто провидит тот же процесс затухания, но совсем в другом арт-контексте. Ибо, как он говорит о самой сути интертекстуальных игр, «возникает ощущение, что, наряду с непосредственными сообщениями, до нас доносятся еще и какие-то голоса *издалека*; это и есть коды: их происхождение “затеряно” в непроницаемой перспективе *уже-написанного* и потому, переплетаясь между собой, они лишают происхождения само высказывание» (курсивы Барта. — В. Ч.) [11, с. 33].

Казалось бы, остается сделать один только шаг к знаменитому бартовскому тезису о «смерти автора». Но «медитативный постмодерн» Кнайфеля никак не располагает к такому повороту. И вот почему.

«Гипотеза» — не просто диалог с Прелюдией и Фугой И. С. Баха как перекрестная игра двух текстов, это диалог двух менталитетов — барочного, ищущего во всем соответствий и эмблематически упорядоченной картины мира, с её витальным единством макро- и микрокосмоса; и менталитета постмодернистского, с его, как мы помним, «соблазном уничтожения», а также «равновероятности и равноценности всех конститутивных элементов» (Д. Фоккема). «Создается впечатление, — пишет Доуве Фоккема, — что постмодернисты считают в равной мере невозможным и бесполезным пытаться устанавливать какой-либо иерархический порядок или какие-либо системы приоритетов в жизни. Если они и допускают существование модели мира, то основанной лишь на “максимальной энтропии”»²⁷.

Вот эта мысль об энтропии для нас сейчас и важна. Ведь если под энтропией понимать вселенский процесс выравнивания температур и итоговое прекращение теплообмена, когда Универсум постепенно остывает и вся энергия в нем исчезает²⁸, то данная астрономическая гипотеза была бы, пожалуй, самой выразительной метафорой кнайфелевской «вселенной». Авторский постскрипtum к «Диалогу с Прелюдией и Фугой И. С. Баха» — электронный одиночный тон, возникающий *de profundis*, неотвратимо растущий, устрашающе приближающийся на *crescendo* и захватывающий всё акустическое пространство, — мог бы стать адекватным символом грядущего и неизбежного взрыва остывшего Универсума.

Конечно, в связи с музыкой Рабиновича, Кнайфеля и, как мы увидим, Сильвестрова можно было бы говорить о пародии, той «пародии на культуру со стороны ее самой в виде мести, как признака радикальной разочарованности» (Бодрийяр) [5, с. 15]. Ловкие имитации дилетантизма у Кнайфеля (неумелые наигрыши на фортепиано из забытого культпросветклуба, невладение звукоизвлечением у струнников-самоучек, игра любительского оркестра невпопад); пародирование Рабиновичем романтической патетики, как и явные несоответствия выпретенных названий его пьес и их фактического содержания; преднамеренно парадоксальный дуализм, или «двойное кодирование» (Ч. Дженкс) банальной любительщины и «красивой» музыки, сознательно низводимой Сильвестровым до уровня китча — всё это поводы для констатации ироничного постмодернистского пародирования. Это и есть пародии, но *только и исключительно* в том значении, которое придает термину Фредрик Джеймисон, связывая интертекстуальный принцип пародирования с пастишем.

В замечательной программной работе «Постмодернизм и общество потребления» (1984) Джеймисон пишет: «Писатели и художники наших дней более не способны изобретать новые стили, поскольку эти последние уже были изобретены ... Отсюда вновь — пастиш: все, что нам осталось в мире, где стилистические инновации более невозможны, — так это имитировать мертвые стили, говорить через маску голосом этих стилей из воображаемого музея. <...> Пастиш, как и пародия, — это имитация единичного или уникального стиля, ношение стилистической маски, речь

²⁷ Цит. по: [41, с. 212].

²⁸ Из многочисленных дефиниций энтропии мы выбрали интерпретацию термина, предложенную Н. В. Киреевой. См.: [15, с. 23–24]. Именно такая концепция энтропии отражена в известном одноименном рассказе Т. Пинчона.

на мертвом языке. Но это нейтральная мимикрия, без скрытого мотива пародии, без сатирического импульса, без смеха <...> Пастиш — это *белая пародия*, пародия, которая потеряла свое чувство юмора» (курсив мой. — В. Ч.) [46].

Конец игры: от угасания возвышенного к ностальгии по невозможному

Понимая всю рискованность сближения творческого метода Валентина Сильвестрова с «белой пародией», заметим всё же, что в годы его разрыва с авангардной стилистикой (начало 1970-х) композитор начинает испытывать интерес к эстрадно-му жанру, к которому прежде у него было, как он говорит, «высокомерное презрение». Может показаться, что симпатии Сильвестрова и Шнитке к *U-musik* совпадают, но общность интересов имеет сугубо внешний характер и этим фактом, пожалуй, исчерпывается.

Как объясняет свой демарш Сильвестров, «через кажущиеся банальности я вдруг обнаружил, как создается мелодия» [47, с. 114–115]. Так говорит автор «Тринадцати эстрадных песен» (1973–1975), вокального цикла «Тихие песни» (1974–1975), возникших как бы в пику додекафонной технике с её «интонационным ступором» и «обязательностью интервальных ходов».

Странный синтез, казалось бы, несовместимых дискурсов — советской эстрады и творческой элитарности — с середины 70-х годов начинает формировать новый стиль Сильвестрова, который он сам определит как «слабый», или «китч»-стиль.

Заигрывание с культурой сниженных стандартов — сугубо постмодернистский трюк, но одновременно и самая ходовая мишень для критики искусства постмодерна. Об «эрозии различия между высокой культурой и так называемой массовой или поп-культурой», о необходимом сохранении дистанции «высокой или элитарной культуры во враждебном ей окружении филистерства, безвкусицы и китча» [46] писали не только аналитики постмодерна. Адорно в конце 60-х, отождествляя китч и вульгарность, пронизательно указывал на их тотальную экспансию, поглотившую то, что некогда выступало «как нечто благородное и возвышенное»; в этом Адорно видит одну из причин «ликвидации трагического. Оно нашло свой конец в финалах будапештских оперетт» [48, с. 347].

Ещё один пассаж в сторону пародии-вульгарности-китча подводит нас вплотную к феномену сильвестровского «слабого стиля». Речь идет о «бурлескной трагедии» (Н. Пьеге-Гро), что подразумевает интертекстуальную транспозицию «высокого» произведения в низкий стиль. По мысли Натали Пьеге-Гро, «перевод произведения в тривиальный регистр приобретает идеологический и исторический смысл: эпическая монументальность погружается в историю и повседневность и тем самым становится чем-то сомнительным» [49, с. 103].

Конечно, «слабый стиль» Сильвестрова не ограничивается «бурлескной трагедией», хотя поводы к такому толкованию есть. Однако за личиной «слабого стиля» скрыты иные лики, для которых ношение бурлескных масок — лишь повод, не более того.

Говоря, в частности, о своем сочинении «Метамузыка», он утверждает, что тут преподан китч как таковой («китч остался китчем»), в то же время (его словами) это «тот самый слабый стиль, который выполняет возвышенную функцию» [47, с. 201]. Откровенная банальность и вторичность материала в сочинениях Сильвестрова как

бы компенсируются исполнительской интерпретацией, когда утонченнейшие, доведенные до самого гурманного эстетства агогические, динамические характеристики, как и сама сверхчуткая манера звукоизвлечения (всегда подробно прокомментированные автором в нотных ремарках) входят в текст и становятся его неотъемлемой частью. По словам Сильвестрова, «при таком изысканном варианте прежний, вроде бы банальный текст приобретает некую озаренность, одухотворенность» [47, с. 117–118].

Циклы фортепианных пьес «Китч-музыка» (1977), «Багатели» (2005) представляют собой именно такой любопытный сплав банальности и одухотворенности. Воспринимаемые как дилетантские салонные импровизации, фортепианные миниатюры непрестанно отсылают нас к «любимой» музыке из прошлого. Однако аллюзии на прелюдии или мазурки Шопена, пьесы Чайковского, Шумана, Брамса, равно как и на бетховенско-моцартовские миниатюры из учебного обихода, или же едва уловимые «воспоминания» о Куперене, перетекающие в Грига, Сен-Санса, Форе и т. д. — всё это часто соскальзывает в интонационный словарь советской эстрадно-лирической «клюквы», а сама «одухотворенность» приобретает налет подделки не лучшего вкуса. Грани, на которых балансируют подлинное и поддельное, возвышенное и трагическое, столь у Сильвестрова тонки и неуловимы, что различие одного от другого едва поддается фиксации.

«Так, на какой-то ерунде с точки зрения теории может держаться очарование самой музыки» [47, с. 118], — замечает автор. И действительно, поддельное «очарование» здесь подобно встрече с запыленными, пожелтевшими «Листками из альбома» с их сентиментальными чувствованиями, в любви к которым бывает трудно признаться даже самому себе. Рискованное сближение романтической «штучной» вздыхательности и эстрадной крупнотиражной слащавости в «слабом стиле» — стиле амбивалентном по определению — конечно, должно приниматься как китчевый гибрид.

Но в творчестве Сильвестрова отражены и другие влечения к постмодернизму — к архетипической культурной памяти и её современным симулякрам. Ведь характерные для его музыки намёки на «что-то знакомое», скольжения в «известную, но подзабытую» стилистику, заимствования интонационного лексикона недавнего и отдаленного прошлого есть не что иное, как апелляция к нашему подсознанию: сквозь поверхности музыкальной ткани проступают архетипические шаблоны «любовного томления», «поэтической неги», «пылкости чувства», «оттепельного лиризма» и прочих эмоционально-музыкальных топосов, дремлющих в нашей коллективной памяти и воссозданных в сильвестровских звуковых стереотипах «возвышенного».

В отсылках к мнимым цитатам, в собирательных аллюзиях-намёках — в тенях и отзвуках былого Сильвестров как бы восполняет то, что столь желанно, но что осталось недописанным, исторически вакантным. В «Багателях», «Китч-музыке» он выполняет роль аранжировщика никем не написанной музыки. Если помнить, что симулякр — это копия оригинала, который никогда не существовал, то пьесы Сильвестрова — именно такие романтико-мечтательные копии с несуществующих эталонов. Говоря так, мы словно поддаемся «духовному очарованию приманки, чувственной мистификации» (Бодрийяр), но такова и музыка Сильвестрова, несущая в себе «иллюзию традиционных образов» [5, с. 23].

Интересно, что Сильвестров ставит знак равенства между «слабым стилем» и (как он сам его называет) «метафорическим стилем», подразумевая под последним историческую память как иллюзию. «Метафорический стиль работает на “слабом”

материале, — поясняет он, — <...> метафоричность заключается в том, чтобы с помощью тех или иных исполнительских, композиционных приемов <...> стало ясно, что это не прямой текст, а *иносказание*» (курсив Сильвестрова. — В. Ч.) [47, с. 117–118].

Но о чем эти иносказания?

Как считает Сильвестров, к культуре можно относиться как к актуальному полю, но также в ней можно видеть и «знаки памяти», и тогда «поневоле возникает нечто вроде ностальгии по времени создания этих вещей, которое в данном случае может восприниматься как золотой век, потерянный рай» [47, с. 131–132]. Однако иносказательность «метафорического стиля» — это не только рефлексия по оставленному золотому веку, но ещё и предчувствие заката музыки. Ведь, по мысли композитора, «всё, что надо было сказать, уже сказано. Однако возникает потребность кое-что дописать в качестве постскрипума <...> Возникло ощущение, что жизнь, драма свершились, а осталась только постлюдия <...> История кончилась, и осталась пребывание в постлюдии» [47, с. 133–136]. Начиная с 90-х годов, «Постлюдия» фигурирует не только как название многих сочинений, но и как центральная категория «Метафорического стиля». Творческая *idée fixe* Сильвестрова находит подтверждение в его выразительной формуле — «эстетике отголоска» [47, с. 134].

Метафора такого «отголоска» — сама тишайшая отрешенная звуковая атмосфера, которая становится чем-то вроде лейт-состояния его музыки. Далекое, прозрачное, миражное, исчезающее — в эфемерных субстанциях, на эффектах отраженных звучаний строится статичная драматургия оркестровых композиций «Послание» (1996), «Тихая музыка» (2002), «Два диалога с послесловием» (2002) и многих других.

Так, смысловой диалог моцартовского тематизма и его сильвестровской аранжировки в «Послании» выражен в темброво-инструментальной, никак не «моцартианской» расцветке — зыбкой, меркнувшей, сумеречной, теряющейся в затемненных пространствах; шум ветра в заключительных тактах (в принципе, дешевая в своей однозначной конкретности и доступности сэмплерная имитация природной стихии) лишь подчеркивает образ угасающей памяти и застывающего времени, развевающего прах былого, невозвратного, уходящего в ничто.

В «Тихой музыке» Сильвестров погружает нас в «возвышенную» атмосферу буржуазных курзалов начала XX века, воссозданную с помощью аллюзий (чуть-чуть не цитат) на *Adagietto* из Пятой симфонии Малера, затем — шубертовской Серенады. Но в звуковых метафорах «потерянного рая» и «обертонов памяти» нельзя не почувствовать и других обертонов — квази-эстрадной тривиальности, чья белая пародийность проливает сомнительный свет на «озаренность» и «одухотворенность» музыкального целого.

Аналогичный — и едва ли не шоковый — эффект белой пародии возникает в Третьей части «Двух диалогов...», когда музыка вроде бы отсылает нас к известной пьесе Шумана «Грёзы» (частый музыкальный фон отечественных мемориальных ритуалов и процессий). Однако у Сильвестрова шумановская аллюзия вдруг обнаруживает подозрительное интонационное сходство с советским фольклором — лирически-задушевной песней М. Фрадкина «У фабричной заставы» и песней Д. Шостаковича «Родина слышит», бытовым гимном в честь полёта Гагарина (ещё раз об архетипах, поданных как трагедийный бурлеск).

Но если такой эффект интертекстуальной смеси кодов является, скорее всего, слуховой абберрацией, то другие части «Двух диалогов» построены *исключительно*

на цитатном материале — сверхпопулярном в бывшей бюргерской среде «Свадебном вальсе» («*Kupelwieser-Walzer*») Шуберта (I часть) и восьмитактовом шедевре — фортепианной «Элегии» Вагнера, затерявшейся среди страниц рукописи «Парсифаля» (II часть). При этом дискурс ностальгии выражен тем, что Сильвестров не просто вводит большие цитаты, но откровенно трактует музыку чужого авторства как свою. Факт, подтверждающий, что «всё уже сказано», и одновременно являющийся наиболее радикальным среди фигурирующих в нашей статье претворением интертекстуальной идеи.

Если бы композитор не написал в нотном тексте «Шуберт ... Сильвестров 1826 ... 2002» или «Вагнер ... Сильвестров 1882 ... 2002», использование сочинений Шуберта и Вагнера в качестве цитат без кавычек следовало бы расценивать как плагиат, а авторы «Тысячи плато» назвали бы это просто — «захватом кода» [см.: 14, с. 17]. Однако диалог дискурсов — романтической тоски по недостижимому и постмодернистской рефлексии об этом в преломлениях «слабого стиля» — присутствует и здесь: в виде действительно авторского постскриптума к ностальгическому и неотвратно исчезающему у нас на слуху вагнеровскому эскизу. Текст Вагнера в оркестровой транскрипции Сильвестрова предстает как монохромная «тихая, шепчущая, неиссякаемая речь, которая одушевляет изнутри слышимый нами голос» (М. Фуко) [50, с. 74]. Говоря так, Мишель Фуко подразумевает сознательный или бессознательный процесс обращения субъекта к какому-либо иному дискурсу; обращение Сильвестрова проявляется «в почти незаметном изломе произнесенных им слов». И важно обобщение Фуко: «Анализ мысли всегда аллегоричен по отношению к тому дискурсу, который он (субъект — В. Ч.) использует» [50, с. 74]. Сильвестров лишь слегка «ретуширует» вагнеровский оригинал: звуки темы задерживаются в продленных голосах струнных, образуя эффект именно «отголоска» — в больших акустических пространствах звуковые абрисы теряют очертания, множатся в наплывах своих же отражений, становятся всё более иллюзорными, истаивающими, теряющимися в эхо-зеркала. Парящие и смутные гармонические вертикали разомкнуты большими паузами — молчащими вестниками небытия.

Надо, наконец, сказать и об «угасании аффекта». Характеризуя один из важнейших признаков постмодернистского творческого сознания, Джеймисон обращает внимание на дилемму между выражением *Эго* (пусть и в его подавленных, депрессивных ипостасях у Ван-Гога, Эдварда Мунка, Альбана Берга, немецких экспрессионистов) и его неуместностью в мире постмодернизма. Адорно, как мы помним, называл такую неуместность «ликвидацией трагического». Именно конец трагического *Эго* Джеймисон связывает с «угасанием аффекта» и дополняет: «Но это означает конец гораздо большего — конец стиля» [51, с. 125, 129].

Сильвестров будто сознательно прячет авторское лицо за стилистическими масками, он (как об этом говорил ранее Джеймисон) имитирует мертвые стили, говорит через маску голосом этих стилей. Исторические дискурсы, как и сами смыслы произведений, к которым композитор нашего времени обращает свои ностальгические реплики, мертвы. Эти некогда живые смыслы очарования, отчаяния, тоски, красоты выветрились — возможен только «намек на непредставимое» (Лиотар); по мысли философа, поводом для утешения могут тут быть только полые формы прошлого, оставшиеся для нас лишь «благодаря своей устойчивости и узнаваемости». А это значит, что может быть только «ностальгия по невозможному» [2, с. 30–31].

С появлением хоровых сочинений на библейские тексты 2006–2008 годов («Песнопения на Всенощную», «Псалмы и молитвы», «Три духовных песнопения» и др.) поклонники постмодернистских инвенций Сильвестрова могли испытывать чувство растерянности. При узнаваемости композиторского языка (частые секвенции, эффекты реверберирующего эхо, обостренная чуткость к гармонической расцветке) здесь предстает совсем иная звуковая реальность: созерцание красоты — именно красоты — без оглядок на травестию, ироничность, банальность или китчевость. Их здесь попросту нет. В покоящихся чистых и ясных созвучиях музыка пребывает по ту сторону как интертекстуальности, так и посмодерна. Маски мертвых языков оставлены. Конец игры.

Постскрипtum: Антигенеалогия versus Дерево-Книга

Время постмодерна, вероятно, ещё не истекло, хотя ощущение «срыва и просчета» культуры, как и предчувствие некоего порога, перехода начали заявлять о себе в аналитических штудиях сразу же, как только стали возникать первые художественные манифестации постмодернистского стиля. Хотя и сам этот ризоматичный стиль, обладая рядом вполне различных признаков, не поддается четким определениям. Ведь если «ризома — это антигенеалогия», ибо она «всегда посреди, между вещей, меж-бытие, интермеццо», то значит, она возможна лишь как «альянс, только альянс», она «соткана из конъюнкций “и... и... и...”» [14, с. 9, 11].

Но обратим внимание на идею антиномичности Ризомы и Дерева, как её мыслят авторы «Тысячи плато». В мире, утратившем свой стержень, его эмблематически символами является не только хаотичное Корневище, но и «книга как духовная реальность — в образе Дерева». Дерево-книга, по символике Делёза и Гваттари, это центрированная, иерархически выстроенная система, фиксирующая «некую точку и некий порядок»; «в древе всегда есть что-то генеалогическое» [14, с. 12, 14]. Одна эмблема символизирует стремление к тотальному смешению и разрушительности, другая — к сохранению иерархичности и обретению некоего центра. Оба полюса в своем соприсутствии — в нашей глобальной реальности, в социальном смятении и наших снах — создают крайне напряженное поле взаимодействия. Здесь вскрывается, пожалуй, главный конфликт между классическими — стилевыми и системными — константами и неклассическими — а-системными, амбивалентными и плюралистичными — константами постмодерна. И это величайшая дилемма эпохи, в конце концов, дилемма нашего *Эго*, которое не может, не хочет примирить в себе одно и другое.

Однако с точки зрения интертекстуальности этот парадокс соприсутствия в нашей глобальной культуре Корневища и Дерева-Книги отчасти снимается, если вспомнить бартовскую концепцию культурных кодов как разветвленной и взаимопроникающей смысловой полифонии именно Книги. Ведь то, что Барт называет кодом, есть не что иное, как память о Книге: отсылая к написанному ранее — «к книге культуры, жизни, жизни как культуры», код «превращает текст в проспект этой Книги» [11, с. 33]. Но, пожалуй, более выразительна сентенция Барта, когда он ещё в 1973 году размышлял о возможных альтернативах противоречивой исторической ситуации. Одну из альтернатив Барт связывает с утопической идеей «грядущей культуры, которая возникнет в результате радикальной, доселе невиданной, непред-

угаданной революции» [52 б, с. 493]. Эти слова не утратили актуальности. Лишь добавим, что сквозь недра а-системного искусства современности, наверное, уже пробивается эта «непредугаданная революция».

Симптоматична мысль Сильвестрова. Говоря об эклектичном «безразличии» постмодернизма, о состоянии культуры, «когда единая система разрушилась, её части не находятся уже ни в состоянии связи, ни в состоянии борьбы», он вместе с тем предполагает: «это некий этап, который подтверждает какую-то новую целостность» [47, с. 175]. Характер такой целостности «опирается как бы на подводное течение музыки, которое может расслаиваться на разные русла. Если есть глубинное единство, то оно опирается не на стилистические признаки, уже опознанные культурой» [47, с. 200–201].

И если верна мысль, что художественная культура наших дней пребывает в состоянии не только коллапса, но и неуверенного движения на ощупь в сторону «новой целостности» как смутного предчувствия исторической перспективы, то...

Есть у Э. Т. А. Гофмана замечательная метафора: «Может статься, что с виду бесформенное примет, едва ты пристально взглядишься, ясный и завершённый вид. Ты постигнешь, как из незримого семени, брошенного в землю сумрачным роком, вырастает пышное растение и, пуская множество побегов, раскидывается вширь и ввысь, — доколе распутившийся на нем единственный цветок не превратится в плод, который высосет все живые соки растения и погубит его...» [53, с. 8]. Может быть, где-то уже брошено незримое семя, и корневище уже готово дать самые неожиданные всходы на неведомой, ничейной земле. Там, наверное, есть и живые потоки, чьи подводные течения обещают то самое — *глубинное единство* новой целостности.

7 *vadi* NOTE **XIV** piano piece for David Tudor 4

disegno del 1969
adagione pianistica: 27.3.1959

© 1959 by Universal Edition (London) Ltd., London / Universal Edition Nr. 13079 d LW.

Рис. 1. Сильвано Буссотти. Пьеса № 4 из цикла «Пять фортепианных пьес для Дэвида Тюдора»

Литература

1. Галковский Д. Е. Бесконечный тупик: в 2 кн. М.: Издательство Дмитрия Галковского, 2008. Кн.1. 632 с.
2. Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма 1982–1985. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. 145 с.
3. Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства. 1960–1990-х гг. СПб.: Алетейя, 2007. 376 с.
4. Reed C. Postmodernism and the Art of Identity Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2003. P. 271–293.
5. Бодрийяр Ж. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий // Элементы. № 9. 2000. С. 13–87.
6. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 424–461.
7. Кристева Ю. Слово, диалог и роман // Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
8. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 458–483.
9. Косиков Г. К. Текст. Интертекст. Интертекстология // Г. К. Косиков. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 2. М.: Центр книги Рудомино, 2012. С. 603–636.
10. Барт Р. От произведения к тексту // Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 413–422.
11. Барт Р. S/Z. М.: Ad Marginem, 1994. 303 с.
12. Genette G. Palimpsestes: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982. 467 p.
13. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2002. 92 с.
14. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.
15. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе. М.: Флинта: Наука, 2004. 216 с.
16. Адорно В. Теодор. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.
17. Сапонов М. Музыкальная импровизация. М.: Музыка, 1982. 77 с.
18. Boulez P. Points de repère. Paris: Éditions du Seuil, 1981. 388 p.
19. Bussotti S. «Five piano pieces for David Tudor». London: Universal Edition, 1959. 6/c
20. Чинаев В. П. «Открытое» сочинение и исполнитель (Пути осмысления и звукового воплощения алеаторных композиций) // Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность: сб. статей / сост. Т. Гайдамович. М.: Музыка, 1991. С. 213–239.
21. Brown E. Notation and Ausfuhrung Neuer Musik // Notation Neuer Musik. S. 64–86.
22. Brown E. Sur la form // Musique en jeu. 1971. № 3. p. 29–44.
23. Smith S. Visual Music // Perspectives of New Music. 1981–1982. V. 20. № 1–2. P. 48–62.
24. Cage J. Silence. Darmstadt, 1969. 89 p.
25. Stockhausen K. Aus den sieben Tagen. Wien: Universal Edition, 1968. 31 S.
26. Гринберг К. Модерн и постмодерн // База. Передовое искусство нашего времени. 2010. № 1. С. 130–140.
27. Stoianova I. Luciano Berio. Chemins en musique. Paris: Richard-Masse, 1985. 512 p.
28. Берйо Л. Фрагменты интервью из статей // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. С. 110–123.
29. Simeone N. «Symphonie de l'avenir» // Luciano Berio. Sinfonia. Berlin: Deutsche Grammophon GmbH, 2012. 7 p.
30. Приношение музыке XX века: сб. ст. / сост. и ред. А. Г. Коробова, М. В. Городилова. Екатеринбург: Урал. гос. консерватория, 2003. 240 с.
31. Кириллина Л. Лючано Берйо // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. С. 74–109.
32. Шнитке А. Третья часть Симфонии Л. Берйо // А. Шнитке. Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. С. 88–92.
33. Борхес Х. Л. Сад расходящихся тропок // Х. Л. Борхес. Сочинения: в 3 т. Рига: Полярис, 1994. Т. 1. С. 320–329.
34. Stockhausen K. Hymnen. Elektronische und konkrete Musik // Karlheinz Stockhausen. Hymnen. Berlin: Deutsche Grammophon 2707039

35. *Савенко С. И.* Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 11–36.
36. *Шнитке А.* Полистилистические тенденции современной музыки // А. Шнитке. Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. С. 97–102.
37. *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. М.: Аркаим, 2003. 354 с.
38. *Шнитке А.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Культура, 1994. 304 с.
39. *Высоцкая М. С., Григорьева Г. В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: НИЦ Московской консерватория, 2011. 440 с.
40. *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. Опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2004. 160 с.
41. *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 251 с.
42. *Манулкина О. Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
43. *Duteurtre V.* Alexandre Rabinovitch. Oeuvres pour piano. France: Avidis Valois, 1994. 6 p.
44. *Лианская Е. Я.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. URL: <http://cheloveknauka.com/otechestvennaya-muzyka-v-razkurse-postmoderniz> (дата обращения: 08.01.2014).
45. *Лианская-Линингер Е.* Русская музыка в ракурсе постмодернизма. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, 2012. 196 с.
46. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм и общество потребления. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm (дата обращения: 08.01.2014).
47. *Сильвестров В.* Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма / сост М. Нестьева. Киев: М. Нестьева, 2004. 265 с.
48. *Адорно В. Теодор.* Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
49. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
50. *Фуко М.* Археология знания. СПб.: Гуманитарная академия, 2004. 416 с.
51. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма // Философия эпохи постмодерна: сб. переводов и рефератов. Минск: Красико-принт, 1996. С. 118–137.
52. *Барт Р.* Удовольствие от текста // Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 462–518.
53. *Гофман Э. Т. А.* Эликсиры сатаны. Л.: Наука, 1984. 284 с.

Статья поступила в редакцию 3 июля 2013 г.

Контактная информация

Чинаев Владимир Петрович — доктор искусствоведения, профессор; tchinaev@mail.ru

Tchinaev Vladimir P. — Doctor of Arts, Professor; tchinaev@mail.ru