

Теодор В. Адорно

Избранное:

Социология музыки

Университетская книга Москва - Санкт-Петербург 1999

Содержание

Введение в социологию музыки.

Двенадцать теоретических лекций. Перевод А. В. Михайлова 7

<u>Предисловие</u>	7
<u>Типы отношения к музыке</u>	11
<u>Легкая музыка</u>	27
<u>Функция</u>	41
<u>Классы и слои</u>	54
<u>Опера</u>	67
<u>Камерная музыка</u>	79
<u>Дирижер и оркестр.</u> Социально-психологические аспекты.....	95
<u>Музыкальная жизнь</u>	107
<u>Общественное мнение. Критика</u>	123
<u>Музыка и нация</u>	136
<u>Современная музыка</u>	156
<u>Опосредование</u>	170
<u>Примечания</u>	188

Антон фон Веберн. Перевод А.В. Михайлова..... 191

Moments musicaux [Музыкальные моменты]

Статьи 1928-1962 гг. Перевод М.И. Левиной ч А.В. Михайлова.....	204
<u>Предисловие.</u> Перевод М.И. Левиной.....	204
<u>Поздний стиль Бетховена.</u> Перевод А.В. Михайлова.....	208
<u>Шуберт.</u> Перевод М.И. Левиной.....	211
<u>Хвала Церлине.</u> Перевод М.И. Левиной.....	222
<u>Образы и картины “Волшебного стрелка”.</u> Перевод А.В. Михайлова.....	223
<u>Рассказы Гофмана в мотивах Оффенбаха.</u> Перевод М.И. Левиной.....	228
<u>Заметки о партитуре “Парсифаля”.</u> Перевод А.В. Михайлова.....	231
<u>Серенада.</u> Перевод М.И. Левиной.....	235
<u>Равель.</u> Перевод М.И. Левиной.....	240
<u>Новые темпы.</u> Перевод М.И. Левиной.....	244
<u>К физиогномике Кшеника.</u> Перевод М.И. Левиной.....	250
<u>Махагони.</u> Перевод М.И. Левиной.....	253
<u>Квнтет для духовых Шёнберга.</u> Перевод М.И. Левиной.....	259
<u>Главное произведение, ставшее чуждым.</u> Перевод М.И. Левиной.....	262
<u>Примечания переводчика.</u> Составитель М.И. Левина.....	273

А.В. Михайлов. Выдающийся музыкальный критик 281

<u>А.В. Михайлов. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно</u>	290
<u>Самопознание искусства как проблема и как кризис искусства</u>	293
<u>Проблемы философии. Бытие и становление</u>	296
<u>Самопознание музыки</u>	332
 <u>А.В. Михайлов. Музыкальная социология:</u>	
<u>Адорно и после Адорно</u>	371
<u>Искусство в путях тотального отрицания</u>	375
<u>Борьба с позитивностью в музыке</u>	378
<u>Разрушение как программа</u>	388
<u>Критика Адорно у Клейфа</u>	390
<u>Спор Кнейфа с теорией отражения</u>	393
<u>Вновь критика Адорно</u>	398
<u>Еще один шаг к развалу социологии музыки</u>	402
 <u>Политика вокруг социологии</u>	404
 <u>А.В. Михайлов. Отказ и отступление</u> . Пространство молчания в произведениях Антона Веберна	412
 <u>Л.И. Сазонова. Космос смысла</u> . Александр Михайлов: Жизнь в слове	428
<u>Основные труды Теодора В. Адорно</u>	434
<u>Указатель имен</u> . Составитель Е.Н. Балашова	435

...не искать никакой науки кроме той, какую можно найти в себе самом или в громадной книге света...

Рене Декарт

Серия основана в 1997 г.

В подготовке серии принимали участие ведущие специалисты Института научной информации по общественным наукам, Института всеобщей истории, Института философии Российской академии наук, Университета Российской Академии образования

Выражаем глубокую признательность Институту “Открытое общество” и лично Джорджу Соросу за финансовую поддержку серии

Данное издание выпущено в рамках программы Центрально-Европейского Университета “Translation Project” при поддержке Центра по развитию издательской деятельности (OSI - Budapest) и Института “Открытое общество. Фонд Содействия” (OSIAF - Moscow)

Theodor W. Adorno

Einleitung in die Musiksoziologie Moments musicaux

Теодор В. Адорно

Избранное:

Социология музыки

Университетская книга Москва - Санкт-Петербург 1999

ББК 87.3 УДК 316 А 28

Издание осуществлено при поддержке Университета Российской Академии образования

Редакционная коллегия серии:

Л.В. Скворцов (председатель), В.В. Бычков, П.П. Гайдено, М.П. Гапочка, В.Д. Губин, П.С. Гуревич, Ю.Н. Давыдов, Г.И. Зверева, Л.Г. Ионин, Ю.А. Кимелев, И.В. Кондаков, С.В. Лёзов, П.В. Малиновский, Н.Б. Маньковская, В.Л. Махлин, Л.Т. Мильская, Л.А. Мостова, А.П. Огурцов, Г.С. Померанц, А.М. Руткевич, И.М. Савельева, М.М. Скибицкий, П.В. Соснов, А.Г. Трифонов, А.Л. Ястребицкая

Главный редактор и автор проекта С.Я. Левит

Редакционная коллегия тома:

Переводчики: М.И. Левина, А.В. Михайлов Составители: С.Я. Левит, С.Ю. Хурумов Ответственный редактор: Л.Т. Мильская Художник: П.П. Ефремов

д 28 **Теодор В. Адорно**. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с. — (Книга света)

ISBN 5-7914-0041-1 ISBN 5-7914-0023-3 (Книга света)

В книге публикуются произведения одного из создателей социологии музыки Теодора В. Адорно (1902-1969), крупного немецкого философа и социолога, многие годы прошедшего в эмиграции в Америке (“Введение в социологию музыки. Двенадцать теоретических лекций”, “Антон фон Веберн”, “Музыкальные моменты”). Выдающийся музыкальный критик, чутко прислушивавшийся к становлению музыки новейшего времени, музыки XX века, сказавший весомое и новое слово о путях ее развития, ее прозрений и оправданности перед лицом трагической эпохи, Адорно предугадывает и опасности, заложенные в ее глубинах, в ее поисках выхода за пределы возможного... Советами Теодора Адорно пользовался Томас Манн, создавая “книгу боли”, трагический роман “Доктор Фаустус”.

Том включает также четыре статьи первого российского исследователя творчества Адорно, исследователя глубокого и тонкого, — Александра Викторовича Михайлова (1938-1995), считавшего Адорно “музыкальным критиком необыкновенных, грандиозных масштабов”.

Книга интересна и доступна не только специалистам, но и широкому кругу читателей, интересующихся проблемами современной европейской культуры.

© С.Я. Левит, составление серии, 1999 © М.И. Левина, перевод, 1999 © А.В. Михайлов, перевод, 1999 © Университетская книга, 1999

ISBN 5-7914-0041-1

Введение в социологию музыки

Предисловие

Эти лекции читались во Франкфуртском университете в зимний семестр 1961/62 г.; после каждой из них устраивался семинар с обсуждением предмета.

Предистория книги, возможно, небезразлична для придания ей законченного вида. В 1958 г. автор принял предложение журнала “Schweizer Rundschau” выступить со статьей “Мысли о социологии музыки”; эта статья позже вошла в сборник “Klangfiguren”¹. В ней излагались принципы музыкально-социологического исследования, неразрывно связанные с содержательными вопросами: именно эта связь является характерной чертой настоящего метода. Названная статья по-прежнему остается программной для музыкально-социологического метода, принятого автором.

Непосредственно вслед за опубликованием статьи социолог музыки Альфонс Зильберман предложил автору расширить ее до объема книги. Однако из-за занятости, а также потому, что автор никогда не считал нужным расширять уже написанное однажды в конспективной форме, предложение это осталось нереализованным. Но идея пустила корни и перешла в намерение дать более подробное изложение идей и достижений музыкальной социологии — совершенно независимо от первоначального текста. Осуществить это намерение помог внешний повод: в 1961 г. автору надлежало прочесть два доклада о социологии музыки для радиоуниверситета радиостанции РИАС. Эти доклады стали основой первых двух лекций. В них использованы американские работы того периода, когда автор руководил музыкальным отделом в “Radio Research Project”². Эскиз типологии слушания музыки относится еще к 1939 г., и автор постоянно продолжал заниматься им. Многие лекции о легкой музыке из второго доклада нашли отражение в статье “On popular music”³; весь номер этого журнала посвящен социологии массовых средств. Анализ вопросов, поставленных в первых двух лекциях, постепенно привел к замыслу целого. Впрочем, совпадений в докладах и других публикациях автора невозможно было избежать в тех сложных условиях, в которых создавалась книга.

7

Автор в печатном издании лекций ни в коем случае не хотел затрагивать их характера, поэтому книга содержит только незначительные поправки и дополнения к фактически сказанному. Что касается отклонений от темы и даже скачков мысли, то их в тексте осталось ровно столько, сколько допустимо при свободной импровизации. Кто однажды понял, сколь несопоставимы самостоятельный текст и речь, обращенная к слушателям, тот не станет стирать различий и не будет стремиться вложить устное слово в рамки безусловно адекватных форм выражения мысли. Чем очевиднее различия, тем меньше поводов для неоправданных требований. В этом книга родственна “Социальным экскурсам” из серии публикаций Франкфуртского Института социальных исследований. Название “Введение” можно повернуть и так: речь идет не только о введении в определенную область знания, но и о введении в социологическое мышление — цель, которую ставят перед собой и “Экскурсы”.

Автор боролся с искушением дополнить примерами и ссылками все то, что было по сути дела спонтанно рождавшейся мыслью и вобрало в себя материалы лишь в той мере, в какой они непосредственно возникали в памяти лектора в каждый данный момент. Автор не стремился также к систематическому изложению — все размышления сосредоточены вокруг нервных узлов предмета. Правда, едва ли многие из актуальных проблем социологии музыки остались в тени; но к данному труду вряд ли стоит подходить с требованием сциентистской полноты, хотя бы потому, что автор хорошо помнил известное следующее высказывание Фрейда: “Не так уж часто случается, чтобы психоанализ оспаривал какие-либо утверждения другой стороны; чаще всего психоанализ лишь добавляет к ним нечто новое, и то и дело, впрочем, оказывается, что именно это новое — то, что прежде не замечалось и что теперь привнесено — и было как раз самым существенным”.

Намерение конкурировать с существующими положениями социологии музыки не руководило автором и там, где их направленность противоречит его собственным целям. Должно разумеется само собой, что никакие аспекты современной ситуации, которые освещаются в книге, не могут быть поняты вне исторического измерения. Понятие буржуазного как раз в духовной сфере заходит в эпохи, namного предшествовавшие полной политической эмансипации буржуазии. Категории, которые приписываются только буржуазному обществу, в более узком смысле можно предположить уже там, где существовали буржуазный дух и буржуазные формы, хотя общество в целом еще не подчинялось им — по крайней мере, там следует искать их истоки. Понятию буржуазного имманентно, присуще то, что феномены, которые исследователь принимает за самые характерные и подлинные черты своей эпохи, на деле существовали с давних пор: *plus ça change, plus c'est la meme chose*⁴.

В своих лекциях автор старался показать студентам, что предмет социологии музыки лишь в незначительной степени исчерпывается содержанием этих лекций, и потому автор пригласил выступить с лекциями Ганса Энгеля — автора книги “Музыка и общество”⁵, Альфонса Зильбермана, представителя эмпирического направления в социо-

логии музыки⁶, и Курта Блаукопфа⁷, который обрисовал весьма плодотворные перспективы связей акустики и музыкальной социологии. Автор считает своим долгом выразить им свою благодарность; Альфонса Зильбермана он особо благодарит за то, что он великодушно согласился с немецким названием, данным автором настоящей книги, ибо Альфонсу Зильберману принадлежит авторство французского заглавия книги — “Introduction a une sociologie de la musique”⁸. Другое заглавие вряд ли отвечало бы намерениям автора, поскольку эта книга не есть ни социология музыки, ни монография.

Отношение к эмпирической социологии затрагивается в самих лекциях. Автор достаточно нескромен и потому полагает, что ставит перед музыкальным разделом этой дисциплины достаточно много перспективных проблем, которые могут в течение долгого времени занять ее осмысленной деятельностью и способствовать установлению взаимосвязи теории и research (исследования) — той взаимосвязи, которая постоянно постулируется как требование, но все время откладывается на будущее. Впрочем, эта взаимосвязь внесет изменения в слишком абстрактную противопоставленность обоих направлений. Но автор недостаточно нескромен, чтобы все свои тезисы, теоретически, возможно, и кажущиеся бесспорными, поскольку они имплицитно эмпирические наблюдения, — уже потому считать верными: многие из них — гипотезы, если принять эмпирические правила игры. Иногда, когда мы освещаем вопросы типологии, достаточно очевидно, как взяться за материал с помощью техники эмпирических исследований — research*; в меньшей степени это относится к материалу других глав, например, о функции музыки или об общественном мнении.

Изложить весь процесс применения техники исследования к материалу — значило бы в данном случае выйти за рамки избранной темы. То, что необходимо было осуществить здесь, сложно; это потребовало бы самых напряженных усилий ума и постепенного критического приближения к объекту, при котором совершенствовались бы орудия исследования. С помощью прямых вопросов нельзя исследовать теоретически постулируемые конститутивные слои функции, социальной дифференциации или общественного мнения, бессознательные факторы социальной психологии дирижера и оркестра — этому препятствует и проблема вербализации и аффективная окраска этих комплексов. Кроме того, чем более тонкими и расчлененными будут суждения, добытые с помощью орудий исследования, тем больше риск, что они будут неверными. Риск этот связан с элиминацией важных сведений по вине недостаточно четко проведенных граней между понятиями; в результате вопрос об истинности или ложности гипотезы останется нерешенным. Но что нельзя отказаться от такой дифференциации расчленения материала, не обрекая заранее на неуспех применение орудий исследования в интересах конкретной постановки проблемы, — ясно каждому, кто серьезно принимается за обработку полученных данных.

Далее, в переплетении мыслей много раз встречаются суждения иного

* См. прим. 2

рода; их нельзя подтвердить с помощью статистических выборок. Эти вопросы принципиально обсуждаются в статье “Социология и эмпирическое исследование”, вошедшей в состав сборника “Sociologica II”⁹. Эмпирические исследования, долженствующие верифицировать или фальсифицировать теоретические положения книги, должны были бы как минимум придерживаться принципов самой книги: анализировать субъективные модусы отношения к музыке в зависимости от самого объекта и его содержания, — каковое определимо, а не абстрагироваться от качественной стороны объекта, рассматривая его как чистый стимул для проецирования и ограничиваясь констатацией, измерением и упорядочением субъективных реакций или стереотипных модусов поведения. Социология музыки, для которой музыка значит нечто большее, нежели сигареты и мыло для статистических обследований рынка, требует не только осознания роли общества и его структуры, не только принятия к сведению простой информации о музыкальных феноменах, но и полного понимания музыки во всех ее импликациях. Методология, которая бросает тень на такое понимание, как субъективизм, только потому, что ей самой недостает понимания музыки, попадает в плен субъективизма, средних значений зафиксированных ею мнений.

Типы отношения к музыке

Если кто-нибудь непредвзято ответит на вопрос, что такое социология музыки, он, по-видимому, скажет: познание отношений между слушателями музыки как обобществленными индивидами и самой музыкой. Такое познание требует по своему существу обширнейших эмпирических исследований, на плодотворность которых можно, однако, рассчитывать только тогда, когда проблемы уже в теории образуют определенную структуру, когда известно, что релевантно и что, собственно, требуется узнать. Только тогда исследование не будет простым набором ничего не говорящих фактов. Этому скорее будет способствовать конкретная постановка вопросов, чем общие рассуждения о музыке и обществе.

Поэтому я начну с теоретического установления определенных типов слушания музыки в условиях современного общества. При этом нельзя просто абстрагироваться от ситуаций прошлого, иначе станет неясным все характерное именно для наших дней. С другой стороны, как и во многих отделах экономической социологии, здесь нехватает надежных и сопоставимых данных, относящихся к прошлому. Отсутствием их охотно пользуются в научных дискуссиях для того, чтобы лишить остроту критику существующего, ссылаясь на то, что и раньше, видимо, дело обстояло не лучше. Чем больше исследование ограничивается констатацией имеющихся данных и чем меньше внимания оно обращает на ту динамику развития, в которую они вплетены, тем более апологетическим оно становится, тем более оно склоняется к тому, чтобы данное состояние, данный уровень считать реальностью в высшей инстанции и вдвойне признать его право на существование.

Так, утверждают, например, что средства массового механического воспроизведения музыки впервые донесли музыку до бесчисленного множества людей и потому, по абстрактным понятиям статистики, средний уровень слушателей музыки повысился. Сегодня я не хочу касаться этого злосчастного комплекса идей: невозмутимая убежденность в прогрессе культуры и консервативная иеремияда по поводу ее опошления достойны друг друга. Материалы для обоснованного ответа на этот вопрос имеются в работе Э.Сачмена "Invitation to Music"* , которая была помещена в сборнике "Radio Research. 1941" (Нью-Йорк).

Я не собираюсь предлагать здесь каких-либо проблематических тезисов о численном распределении разных типов слушателей музыки. Их следует понимать исключительно как качественные характеристики. Как эскизные портреты, которые проливают некоторый свет на слушание музыки как на социологический показатель и, может быть, на дифференциацию типов и их детерминанты. Если будут делаться высказывания, звучащие количественно, — этого трудно избежать совсем, излагая теоретические социологические соображения, — то они всякий раз мыслятся как подлежащие проверке, а не как утверждения, обязательные для всех. Почти излишне подчеркивать, что типы слушателей не встречаются в химически чистом виде. Они безусловно не защищены от универ

* "Приглашение к музыке" (англ.).

сального скепсиса эмпирической науки, проявляющегося в отношении типологии, особенно психологической.

То, что такая типология неизбежно классифицирует как смешанный тип, в действительности таковым не является, но лишь свидетельствует о том, что избранный принцип стилизации навязывается материалу; это — выражение методической трудности, а не свойства самого объекта. И все же эти типы не измышлены произвольно. Они суть точки кристаллизации, обусловленные принципиальными соображениями, касающимися проблем социологии музыки. Если исходить из того, что вся общественная проблематика и вся ее сложность выражаются, в частности, и в противоречиях между производством музыки и ее рецепцией обществом и даже в структуре слушания музыки как такового, то тогда вряд ли можно будет ожидать существования некоего, всюду непрерывного континуума между вполне адекватным слушанием музыки и слушанием, совершенно не связанным со своим объектом, слушанием суррогатным. Скорее нужно будет ожидать, что эти противоречия и противоположности оставят свой отпечаток и на свойствах, и на навыках музыкального слушания.

Противоречивость уже означает отсутствие непрерывности, континуума. Противоречия отличны друг от друга и противопоставлены друг другу. Размышления над основополагающей общественной проблематикой музыки, равно как и широкие наблюдения, не раз исправленные, легли в основу настоящей типологии. Если перевести ее на язык эмпирических критериев и достаточно проверить, то ее, конечно, придется еще не раз подвергнуть модификации и дифференциации, особенно что касается типа слушателя, развлекающегося музыкой. Чем более грубо сколочены произведения искусства, которыми занимается социология, тем тоньше должны быть методы оценки общественного эффекта таких феноменов. Труднее представить, почему один шлягер пользуется популярностью, а другой нет, и легче — почему Бах пользуется большим спросом, чем Телеман, а симфонии Гайдна — большим, чем Станица. Задачи типологии заключаются в том, чтобы, отдавая себе отчет в антагонизмах общества, приемлемым образом сгруппировать дискретные формы реакций на музыку и при этом исходить из самого объекта, т.е. самой музыки.

Поэтому эта типология, как и всякая другая, только строит идеальные типы. Все переходы исключаются. Если исходные позиции правомерны, то все же может случиться так, что типы, по крайней мере некоторые из них, будут более пластично обособляться друг от друга, чем это может показаться вероятным тому научному мышлению, которое свой материал группирует исключительно инструментально или же в соответствии с каким-либо непонятным принципом классификации, а не в согласии со смыслом феноменов. Вполне возможно, что для каждого отдельного типа указывались вполне очевидные признаки, которые предreshали бы вопрос о правильности выделения типа и соответственно о всей классификации в целом и которые давали бы основания по крайней мере для некоторых социальных и социально-психологических соответствий, корреляций. Но такого рода эмпирические исследования, чтобы принести свои плоды, должны ориентироваться на то, как общество относится к музыкальным объектам.

12

Общество — это совокупность всех людей, как слушающих, так и не слушающих музыку, но все же именно объективные структурные свойства музыки предопределяют реакции слушателей. И потому канон, который руководит конструированием типов, сообразуется не только, как в случае субъективно направленных эмпирических выборов, со вкусом, симпатиями и антипатиями и привычками слушателей. Напротив, в его основе лежит сообразность или несообразность слушания услышанному. Предполагается, что произведения сами по себе суть осмысленные и объективные структуры, раскрывающиеся в анализе и могущие быть восприняты и пережиты в опыте с различной степенью правильности. Типология стремится к тому (впрочем, не слишком связывая себя этим и не претендуя на полноту), чтобы описать, очертить область, простирающуюся от слушания вполне адекватного, соответствующего развитому сознанию наиболее передовых профессиональных музыкантов, до полного непонимания и полной индифферентности в отношении материала, что нельзя все же смешивать с музыкальной невосприимчивостью. Однако эти типы располагаются не в одномерном пространстве; под разным углом зрения то один, то другой тип может оказываться ближе к объекту. Выделить характерные типы отношения, характерные модусы реакции важнее логической корректности классификации.

Наука с трудом может удостовериться в содержании субъективного музыкального опыта и выйти за пределы внешних показателей-индексов, и эта трудность чуть ли не вызывает запрет на их изучение. С помощью эксперимента можно еще распознать степень интенсивности реакции, но вряд ли ее качество. То буквальное, например физиологическое, воздействие, которое производит на людей музыка, все, что можно измерить (здесь замеряли даже влияние ее на частоту пульса), совсем не тождественно эстетическому постижению произведений искусства. Музыкальное самонаблюдение весьма неопределенно. И, наконец, вербализация музыкальных впечатлений у большинства наталкивается на непреодолимые препятствия, коль скоро слушатели не владеют музыкальной терминологией. Кроме того, словесное выражение — это уже отбор, оно уже процежено, и его познавательная ценность для непосредственных, первичных реакций вдвойне под вопросом. И потому дифференциация музыкального опыта, учитывающая специфическое устройство объекта, которое служит мерой “для считывания” отношения к нему слушателя, является наиболее плодотворным методом, с помощью которого можно выйти за рамки тривиальностей в той области музыкальной социологии, которая занимается людьми, а не музыкой как таковой, не музыкой в себе.

Вопрос о критериях знания эксперта, на которого охотно перекладывают компетенцию в подобного рода вещах, сам подчинен общественной и имманентно-музыкальной проблематике. *Communis opinio** комиссии экспертов — недостаточно прочный фундамент. Интерпретация музыкального содержания поверяется внутренней структурой произведений и, — что одно и то же, — теорией, которая соединяется с опытом их слушания и постижения.

* Общее мнение, вывод (*лат.*).

Первый тип — тип эксперта, можно определить через совершенно адекватное слушание. Эксперт — это вполне сознательный слушатель, от внимания которого не ускользает ничто и который в каждый конкретный момент отдает себе отчет в том, что слышит. Кто, например, впервые встретившись с таким свободно построенным и лишенным осязаемых архитектурных опор произведением, как вторая часть Струнного трио Веберна, сумеет назвать ее составные части, тот уже удовлетворит — по крайней мере, здесь — предъявляемым к этому типу требованиям. Спонтанно следуя за течением самой сложной музыки, он все следующие друг за другом моменты — прошлого, настоящего и будущего — соединяет в своем слухе так, что в итоге выкристаллизовывается смысловая связь. Он отчетливо воспринимает все усложнения и хитросплетения данного момента, т.е. сложную гармонию и многоголосие. Вполне адекватное слушание музыки можно обозначить как структурное слушание. Его горизонт — конкретная музыкальная логика: слушатель понимает то, что воспринимает в логических связях — в связях причинных, хотя и не в буквальном смысле слова. Эта логика заключена в технике;

если слух думает вместе с музыкой, то отдельные элементы услышанного обычно сразу же бывают ясны и как моменты технические — в технических категориях существенным образом раскрывается смысловая связь целого.

Этот тип сегодня, вероятно, ограничен кругом профессиональных музыкантов, хотя не все из них удовлетворяют таким критериям, а многие исполнители, скорее, станут противиться им. Количественно этот тип крайне малочислен; он отмечает крайнее значение для целого ряда типов, постепенно удаляющихся от него. Следует быть осторожным и не спешить объяснять привилегию профессионалов этого типа общественным процессом отчуждения объективного духа от индивида на позднем этапе развития буржуазного общества и тем самым дискредитировать сам этот тип. С тех пор как известны высказывания творцов музыки, они признают способность вполне понимать свои работы только за себе подобными. Дальнейшее усложнение композиции, должно быть, еще больше сузит круг вполне компетентных слушателей, по крайней мере относительно: по сравнению с растущим числом вообще слушающих музыку.

Но тот, кто при существующих условиях хотел бы превратить всех слушателей в экспертов, вел бы себя негуманно и утопично. Та сила принуждения, которую вынужден испытать слушатель со стороны интегральной структуры произведения, несовместима не только с условиями его существования и уровнем непрофессионального музыкального образования, но и с индивидуальной свободой. Это оправдывает наряду с типом эксперта и существование типа хорошего слушателя. Последний тоже слышит не только отдельные музыкальные детали, он спонтанно образует связи, высказывает обоснованные суждения — судит не только по категориям престижа или произволу вкуса. Но он не осознает — или не вполне осознает — структурных импликаций целого. Он понимает музыку примерно так, как люди понимают свой родной язык, — ничего не зная или зная мало об его грамматике и синтаксисе, — неосознанно владея имманентной музыкальной логикой. Этот тип имеют в виду, когда говорят о музыкальном человеке, если при этом вообще вспоминают

о способности непосредственного и осмысленного следования за музыкой и не ограничиваются только тем, что некто “любит” музыку.

Такого рода музыкальность исторически нуждалась в определенной гомогенности музыкальной культуры и помимо этого в некоторой замкнутости вполне определенных групп, реагирующих на произведения искусства. Нечто подобное сохранилось вплоть до XIX в. в придворных и аристократических кружках. В свое время Шопен хотя и жаловался в одном из писем на рассеянный образ жизни высшего света, но при этом признавал за ним понимание музыки в собственном смысле слова и упрекал буржуазию за то, что той нравится лишь внешний блеск и эстрадная виртуозность, теперь сказали бы “show”. У Пруста есть образы, относящиеся к этому типу, в окружении Германтов. Как, например, барон Шарлюс¹⁰. Можно предполагать, что хороший слушатель встречается теперь все реже (в условиях безудержного обуржуазивания общества и победы менового принципа, но опять же относительно, поскольку абсолютное число слушателей растет) или даже близок к тому, чтобы исчезнуть совсем. Намечается поляризация по крайним точкам типологии: тенденция такова, что сегодня всякий или понимает все, или не понимает ничего.

Долю вины за это несет, разумеется, и упадок музыкальной инициативы непрофессионалов под давлением средств массовой коммуникации и механического репродуцирования музыки. У любителя несколько больше шансов выжить там, где сохранились остатки аристократического общества, как в Вене. В среде

мелкой буржуазии этот тип вряд ли уже вообще встретится, кроме, может быть, полемически настроенных индивидов, которые уже сближаются с типом эксперта, — с последними хорошие слушатели прежде находились, кстати сказать, в лучших отношениях, чем теперь так называемые образованные люди — с передовым творчеством.

С социологической точки зрения наследником этого типа стал третий тип, собственно буржуазный, имеющий важнейшее значение в среде посетителей оперы и концертов. Его можно назвать образованным слушателем — потребителем культуры. Он много слушает, при благоприятных условиях просто ненасытно, он хорошо информирован, собирает пластинки. Он уважает музыку как культурное достояние, иногда как нечто такое, что нужно знать для того, чтобы повысить свой вес в обществе: такое attitude* простирается от глубокого чувства долга до вульгарного снобизма. Спонтанное, непосредственное отношение к музыке, способность структурного слушания субституируются нагромождением знаний о музыке, особенно биографических сведений и сравнительных достоинств исполнителей, о каковых ведутся многочасовые пустые разговоры. Этот тип часто обладает знанием обширной литературы, но выражает это только тем, что насвистывает темы известных и часто повторяемых музыкальных произведений и сразу же узнает услышанную музыку. Развитие музыкального произведения не интересует его, структура его слушания атомарна: этот тип ждет определенного момента, так называемых красивых мелодий, величественных моментов. Его отношение к музыке

* Отношение, подход (англ.).

15

в целом несет в себе нечто фетишистское. Он потребляет в соответствии с общественной оценкой потребляемого товара. Он поглощает музыку с такой радостью, с таким удовольствием берет то, что она, по его словам, дает ему, что это явно превышает удовольствие от самого произведения искусства, которое предъявляет ему свои требования.

За два-три поколения до наших дней “потребитель культуры” воображал себя вагнерианцем; теперь он, скорее, склонен бранить Вагнера. Если он идет на концерт скрипача, его интересует то, что он называет “тоном” скрипки, если не сама скрипка, у певца — голос, а у пианиста иногда даже, как настроен рояль. Это — человек, который считает нужным оценить все. Единственно, на что этот тип реагирует непосредственно, инстинктивно, — это “экскурбиантное”, из ряда вон выходящее, так сказать, уже доступное измерению исполнение, например, головокружительная виртуозность совсем в стиле идеала “show”. Ему импонирует техника, средство как самоцель, и здесь он не далек от распространенного сегодня массового слушания. И, однако, он враждебен массам, ведет себя как представитель элиты. Его среда — буржуазия средняя, выше средней и с переходами к мелкой; его идеология чаще всего, должно быть, реакционна и в области культуры консервативна. Почти всегда он враждебен новой музыке, если ее характер ясно выражен, — свой высокий уровень хранителя ценностей, человека с тонким вкусом, можно подтвердить ссылками на толпу, негодуя по поводу всех этих “безумных выходок”. Конформизм, склонность к общепринятому в значительной мере определяют социальное лицо этого типа.

Количественно этот тип еще очень незначителен, даже в странах со старой музыкальной традицией, как Германия и Австрия, хотя он включает в себя гораздо больше представителей, чем второй. Но речь идет о ключевой группе. Она оказывает решающее влияние на официальную музыкальную жизнь. Из их числа не только набираются держатели абонементов больших концертных обществ и оперных театров, не только те, кто совершает паломничество к местам торжеств, как Зальцбург или Байрейт, но из них состоят и комитеты, которые утверждают концертные программы и оперный репертуар. Например, комитетские дамы американских филармонических концертов. Именно они направляют тот фетишистский вкус, который не по праву смотрит свысока на вкусы, насаждаемые индустрией культуры. И все большее число музыкальных ценностей, которыми распоряжается этот тип, превращается в товар организованного потребления.

К этому типу примыкает другой, который равным образом руководствуется не отношением к специфической внутренней организации музыки, а своей собственной ментальностью, независимой от объекта. Это тип эмоционального слушателя. Его отношение к музыке не такое неподвижное и стороннее, как у потребителя культуры, но с другой точки зрения он уходит еще дальше от объекта: слушание музыки становится для него по существу средством высвобождения эмоций, подавляемых или сдерживаемых нормами цивилизации, часто источником иррациональности, которая только и позволяет вообще что-то чувствовать человеку, раз и навсегда погруженному в рациональную машину самосохранения. Такой подход не имеет почти ничего общего со структурой слы-

шанного: функция музыки здесь — это по преимуществу функция высвобождения инстинктов. Музыка прослушивается в соответствии с таким закономерным явлением из области физиологии чувств: если ушибить глаз, возникает ощущение света.

Представители этого типа, действительно, особенно охотно обращаются к чувственной, эмоциональной музыке, например Чайковского; их легко заставить плакать. Переход к типу потребителей культуры постепенен, и в их арсенале тоже редко отсутствует ссылка на “эмоциональные ценности подлинной музыки”. Эмоциональный слушатель менее характерен для Германии (возможно, под влиянием традиции уважительного отношения к музыкальной культуре) и более характерен для англосаксонских стран, где более сильный гнет цивилизации принуждает искать спасения в неподконтрольных внутренних областях чувства; он может играть определенную роль и в странах, где техническое развитие музыки отстало, прежде всего в славянских странах. Как и в музыке, представители этого типа в своем поведении вообще наивны или, по крайней мере, настаивают на своей наивности. Непосредственность реакции подчас сочетается с упорным непониманием самой вещи, на которую он реагирует. Он не желает ничего знать, и потому его в принципе легко направить в ту или иную сторону. Музыкальная индустрия учитывает это в своих планах, например, в Германии и Австрии в жанре “синтезированной” народной песни уже с начала 30-х годов.

Трудно указать социальные корреляты этого типа. Некоторую теплоту чувств за ними нужно признать. Вполне возможно, что он менее ожесточен и самодоволен, чем потребитель культуры, по сравнению с которым он — по понятиям официального вкуса — занимает более низкую ступень. И, однако, к этому типу могут принадлежать как раз односторонние профессионалы, пресловутые *tired businessmen*^{*}, которые в этой области, не имеющей ровно никаких последствий для их жизни, компенсируют все то, от чего вынуждены отказываться в жизни. Масштабы этого типа:

от людей, у которых музыка, какова бы она ни была, вызывает образные представления и ассоциации, до людей, у которых музыкальное переживание близко к сну наяву, к грезам. Родствен ему слушатель музыки чувственный более узким смысле слова, слушатель, который как гурман наслаждается изолированным звуком. Часто они, возможно, используют музыку как сосуд, куда изливают свои эмоции страха, “свободно текущие”, согласно психоаналитической теории; часто, отождествляя себя с музыкой, они заимствуют в ней эмоции, которых не находят в себе.

Эти весьма трудные проблемы требуют исследования так же, как вопрос о действительном или иллюзорном характере слуховых эмоций; вероятно, что то и другое не ограничено резко одно от другого. Открытым остается и вопрос, соответствует ли дифференциации модусов реагирования на музыку подобная же дифференциация целостной личности, в том числе и социологическая. Можно подозревать, что префабрицированная идеология официальной музыкальной культуры, антиинтеллектуализм, влияют на эмоционального слушателя. Сознательное отношение к музыке они смешивают с холодным отношением к ней и внешней реф-

^{*} “Усталые деловые люди” (англ.).

лексией. Эмоциональный слушатель бурно возражает против попыток побудить его слушать музыку структурно, вероятно, возражает более бурно, чем потребитель культуры, который в конце концов был бы готов пойти на это ради своей образованности. В действительности же адекватное слушание невозможно без аффективного участия личности. Но только в этом случае психическая энергия направлена на сам объект и сконцентрирована на нем, тогда как для эмоционального слушателя музыка есть средство для удовлетворения внутренних требований психической жизни. Он не желает передать свое “я” объекту, который вознаградил бы его за это чувством; он переосмысливает объект, превращая его в средство чистого самопроецирования.

В Германии, однако, выработался тип, являющийся резкой противоположностью эмоционального слушателя. Этот тип слушателя вместо того, чтобы избегать благодаря музыке того миметического табу, который цивилизация накладывает на его чувства, усваивает его в качестве нормы своего собственного отношения к музыке, его идеал — статическое слушание музыки. Он презирует официальную музыкальную жизнь как истощившуюся и иллюзорную; но он не выходит за ее пределы, а, напротив, спасается бегством в те периоды, которые, как он думает, защищены от преобладающего товарного характера, от фетишизации. Но благодаря своей статичности, неподвижности он платит дань все тому же фетишизму, против которого

выступает. Этот по преимуществу реактивный тип может быть назван “рессантиментным слушателем”, т.е. воспроизводящим былые формы реакции на музыку. К этому типу принадлежат поклонники Баха, от которых я однажды защищал его самого, и еще больше те, кто в своих увлечениях бежит назад, в область добаховской музыки.

В Германии вплоть до самого последнего времени все сторонники молодежного движения находились в плену такого отношения к музыке. Рессантиментный слушатель, протестуя против механизмов официальной музыкальной жизни, кажется нонконформистом, но при этом он испытывает симпатию к организациям и коллективам как к таковым, со всеми вытекающими отсюда социально-психологическими и политическими последствиями. Свидетельство тому — фанатически-сектантские лица, в потенции готовые разъяриться, которые скапливаются на так называемых баховских вечерах и концертах старинной музыки. В своей особой сфере они хорошо подготовлены, это касается и активного музицирования, — здесь все идет как по маслу; и, однако, все это скреплено идеологией и совмещено с ней. Сферы музыки, которые важно было бы воспринять, совершенно пропадают для них. Сознание слушателей этого типа предопределено целями их союзов, а эти союзы обычно — приверженцы ярко выраженной реакционной идеологии и архаических форм. Та точность интерпретации, которую они противопоставляют буржуазному идеалу музыкального showmanship, становится самоцелью;

ведь для них дело не в том, чтобы адекватно представить и познать смысл произведений, а в том, чтобы ревностно следить за точностью и ни на йоту не отступить от того, что они считают исполнительской практикой прошлых эпох, а это само по себе весьма сомнительно. Если эмоциональный тип внутренне тяготеет к пошлости, то рессантиментный слушатель — к ложно понятой строгости, которая механически подавляет

18

всякое движение души во имя укорененности в коллективе. Когда-то они называли себя “музыкантами” и лишь под влиянием руководства, поднаторевшего в антиромантизме, оставили это имя. Психологически это имя остается чрезвычайно показательным, так как представляет собой апроприацию именно того, против чего они выступают. Это выявляет их амбивалентность. То, к чему они стремятся, — не только полная противоположность музицирования; это стремление продиктовано глубочайшим отвращением к *imago** музыканта.

Самый сокровенный импульс такого слушателя состоит в том, чтобы привести в действие древнее табу цивилизации, запрет, наложенный на миметический импульс искусства, которое живет этим импульсом. То, что не приручено, не освящено твердым порядком, все вагантское, бродячее, необузданное, их последние жалкие следы в игре “рубато” и в игре на публику виртуозов — все это они хотят вырвать с корнем. Они приставляют нож к горлу богеме, цыганам в музыке и оставляют за ними только оперетту в качестве резервации. Субъективность, выразительность для рессантиментного слушателя все равно, что кровосмешение — мысли об этом он не выносит. И, однако, что отметил уже Бергсон в “*Deux sources*” — внутреннее тяготение к “открытому” обществу, отпечатком которого является искусство, столь сильно, что даже эта ненависть не берет на себя смелость уничтожить мысль о нем. В качестве компромисса выступает бессмысленная идея искусства, очищенного от мимезиса, как бы лишенного зародыша. Идеал такого искусства — тайна рессантиментного слушателя.

Обращает на себя внимание то, как мало развито в этом типе чувство качественных различий в той музыке, которую он предпочитает слушать;

идеология союза привела к атрофии чувства нюансов. Вообще ко всякой внутренней дифференциации он подходит с пуританской подозрительностью. Трудно что-либо сказать о распространенности этого типа; благодаря своей организованности и активной пропаганде он оказывает самое значительное влияние на музыкальную педагогику и также выступает в качестве ключевой группы. Но неясно, многих ли представителей имеет этот тип за пределами своих организаций. Мазохизм его отношения к музыке, которое постоянно что-то запрещает себе, указывает на коллективное принуждение как необходимое условие. Такое принуждение в качестве детерминанты этого типа слушания музыки может иметь место — в несколько более сублимированном виде — и там, где реальная ситуация слушания изолирована, как часто при слушании радио. Такого рода зависимости гораздо более сложны, и их нельзя извлечь из реальной действительности, выявляя такие, скажем, соответствия, как принадлежность к организации и музыкальный вкус.

Еще только предстоит расшифровка этого типа в социальном отношении, но можно указать направление такой работы. Этот тип формируется обычно в более обеспеченных слоях мелкой буржуазии, перед которой всегда открыт путь в социальные низы. Несамостоятельность, зависимость этих слоев, все усиливавшаяся в течение последних десятилетий, постоянно мешала и мешает их представителям стать индивидами, которые определяли бы свое бытие внешне и благодаря этому могли бы

* Образ (лат.).

19

развиваться и внутренне. Это помешало и усвоению всей значительной музыки, усвоению, которое возможно только через посредство индивида и его свободы, и притом не только со времен Бетховена. Но одновременно этот слой, испытывая старый страх перед пролетаризацией, перед своим исчезновением в гуще буржуазного общества, крепко держится за идеологию верхних слоев общества — за элитарную идеологию “внутренних, духовных ценностей”. Их сознание, их отношение к музыке есть результат конфликта между социальным положением и идеологией. Этот конфликт разрешается таким образом, что они выдают коллективность (на которую они осуждены и в которой боятся потерять свое лицо) за нечто более высокое, чем индивидуальное становление личности, за нечто бытийное, осмысленное, гуманное и т.д. Им помогает при этом то, что на место своей реальной коллективности, следующей за периодом индивидуализма, они прочат состояние, которое предшествует ему, идею которого внушает и все это искусство, синтезированное музицирование и большая часть музыки так называемого барокко. Они воображают, что тем самым они придают своей коллективности ауру здорового, неиспорченного. Регресс, совершаемый по принуждению, фальшиво выдает себя — в соответствии с идеологией “ценностей духа” — за нечто лучшее, чем то, путь к чему отрезан для них; это формально сопоставимо с фашистской операцией, посредством которой принудительно организованному коллективу атомарных индивидов были приданы знаки и символ естественного, органического, докапиталистического общества — народной общности.

С недавних пор в журналах рессантиментного направления встречаются рассуждения о джазе. И если джаз долгое время находился на подозрении у этой группы как музыка, несущая разложение, то теперь все больше замечаются симпатии к нему, что, может быть, связано с тем одомашниванием джаза, которое для Америки есть давно уже свершившийся факт и которое в Европе есть только вопрос времени. Тип джазового эксперта и jazzfan'a*, оба не так далеки друг от друга, как хотелось бы думать экспертам, льстящим этим себе, родствен рессантиментному типу своей позой “одобренной ереси”, протестом против официальной культуры, который был уловлен и обезврежен обществом, далее, потребностью в музыкальной спонтанности, выступающей против повторения одной и той же музыки, и, наконец, своим сектантским характером. Всякое критическое слово о джазе в той форме, которая на сегодняшний день почитается как передовая, преследуется этими группами как кощунство, дело рук непосвященных, и это особенно в Германии. Тип рессантиментного слушателя имеет с типом слушателя джаза одну общую черту — отвращение к классически-романтическому идеалу музыки; но последний тип свободен от аскетически-сакральной манеры поведения, как раз все математическое в музыке он высоко ценит, хотя и свел его к шаблонам — “standard devices”. И он иногда адекватно — хотя не всегда — понимает свой предмет, и он причастен к ограниченности рессантиментного слушателя с его реактивностью. Испытывая справедливое отвращение к спекуляции культурой, он предпочел бы заменить эстетичес-

* Фанатик джаза (англ.).

20

кое отношение к искусству технически-спортивным. Себя самого он иногда ложно воспринимает как представителя смелого, авангардистского искусства, тогда как и самые далеко идущие его эксцессы серьезная музыка превзошла более чем за пятьдесят лет до него, доведя их при том до логических выводов. С другой стороны, джаз в самых решающих своих моментах замкнут в самом тесном кругу — это касается и его гармонии (расширенная импрессионистическая гармония), и примитивно-стандартизированной формы.

Безраздельное господство метра, которому повинуются все синкопические ухищрения, неспособность представить музыку как собственно динамику, как нечто развивающееся свободно, придают этому типу особое свойство — связанность путами авторитета. Правда, у него эта связанность предстает, скорее, в форме Эдипова комплекса по Фрейду: он задирает нос перед отцом, чтобы затем покорно склонить перед ним голову — эта покорность внутренне присуща ему. Что касается общественного сознания, то этот тип часто прогрессивен; естественно, что он чаще всего встречается среди молодежи, он взращивается и эксплуатируется бизнесом, рассчитанным на teenager'ов*. Протеста едва ли хватает надолго; у многих остается только покорность — готовность следовать за другими. Среди слушателей джаза нет единства,

каждая группа культивирует свою разновидность. Вполне компетентные в технике джаза эксперты презируют орущую толпу почитателей Элвиса Пресли как хулиганов. Но действительно ли между тем, что предпочитает та и другая сторона, как группы крайние, лежат миры, — это следовало бы проверить с помощью музыкального анализа. Даже те, кто отчаянно трудится над тем, чтобы отделить чистый, по их мнению, джаз, от джаза, запятнанного коммерцией, — даже они не могут не включать коммерческих band leaders** в сферу своего почитания.

Джаз связан одной цепью с коммерческой музыкой уже основным своим материалом — шлягером¹². Облик джаза определяется еще и дилетантской неспособностью дать отчет о музыке в точных музыкальных терминах — неспособностью, которая напрасно пытается придумать себе рациональное оправдание, ссылаясь на трудность материально запечатлеть “тайну” джазовых иррегулярностей — после того как серьезная музыка уже давно научилась фиксировать в нотах несравненно более сложные отклонения. Отчуждение от санкционированной музыкальной культуры этого типа приводит его к тому, что он отбрасывается в область варварского, первобытного, в область, предшествующую искусству, — это тщетно афишируется как прорыв архаических эмоций. И этот тип количественно, даже если причислить сюда всех тех, кого вожди считают только попутчиками, пока еще скромно, но, возможно, что в будущем он распространится в Германии, слившись с типом рессантиментного слушателя.

Количественно самый значительный из всех типов — это, несомненно, тот, который расценивает музыку как развлечение, и только. Если думать об одних статистических критериях, а не о весе отдельных типов в

* Подростки (англ.).

** Руководители “бандов” — джаз-оркестров (англ.).

общественной и музыкальной жизни, и о типических отношениях к объекту, то тогда этот тип — развлекающийся слушатель — окажется единственно релевантным. И даже оценивая и квалифицируя его таким образом, можно еще спрашивать, имеет ли смысл ввиду такого количественного преобладания этого типа развивать социологическую типологию, которая отнюдь не ограничивается им одним. Но вопрос этот предстает в ином свете, если начать рассматривать музыку не только как некую сущность-для-себя, и в конце концов сопоставить современную социальную проблематику музыки с видимостью ее социализации. На тип развлекающегося слушателя рассчитана индустрия культуры — потому ли, что она приноравливается к нему в согласии со своей собственной идеологией, или потому, что она сама творит его и извлекает из масс.

Возможно, что вопрос о приоритете, взятый так изолированно, поставлен неправильно: и то, и другое суть функция социальных условий, в которых производство и потребление переплетены. Социально тип развлекающегося слушателя можно было бы соотнести с часто отмечаемым феноменом нивелирующей единой идеологии, который можно связывать, однако, только с субъективным сознанием. Нужно было бы исследовать, обнаруживается ли наблюдаемая в последнее время дифференциация этой идеологии и в соответствующем строении этого типа. Можно гипотетически предположить, что его низший слой предается развлечению, не пытаясь рационально оправдать его, и что верхний слой старается придать ему вид духовности, культуры и сообразно с этим осуществляет свой выбор. Весьма и весьма распространенная развлекательная музыка уровня “выше среднего” в таком случае вполне отвечает этому компромиссу между идеологией и реальным слушанием. Развлекательный тип исторически подготовлен типом потребителя культуры благодаря отсутствию у последнего конкретной связи с объектом; музыка для него не смысловое целое, а источник раздражителей. Здесь играют роль элементы эмоционального и спортивного слушания. Но все в целом поглощено и опошлено потребностью в музыке как в комфорте, нужном для того, чтобы рассеяться. Вполне возможно, что если этот тип представлен в крайнем своем выражении, то даже и атомарные раздражители уже не ощущаются и музыка вообще не переживается в каком бы то ни было осязательном смысле.

Структура такого слушания похожа на структуру курения. Она определяется скорее неприятным ощущением в момент выключения радиоприемника, чем хотя бы самым незначительным чувством удовольствия, когда приемник включен. Объем группы тех, кто таким манером погружается в радиоволны, даже не прислушиваясь по-настоящему, — неизвестен, но эта группа проливает свет на область целого. Напрашивается сравнение с манией. Маниакальное поведение в принципе имеет социальные компоненты как один из возможных стереотипов реакции на атомизацию общества — процесс, усиливающийся, что часто отмечалось социологией, по мере уплотнения сети общественных отношений. Одержимый манией человек находит пути примирения и с ситуацией социального гнета, и с ситуацией своего одиночества тем,

что изображает их в определенном смысле как реальность своего собственного существования: известное обращение “Ос-

тавьте меня в покое” он превращает в некое иллюзорное царство личного и частного существования, полагая, что в этом царстве он может быть самым собой. Но как это и естественно ожидать, при отсутствии у этого крайне выраженного типа развлекающегося слушателя каких-либо контактов со своим объектом это внутреннее царство личного так и остается пустой, абстрактной и неопределенной областью. Там, где эта позиция становится радикальной, там, где создается искусственный рай, как у наркоманов, — там нарушаются могучие табу.

Но тенденция к маниакальности между тем внутренне присуща общественному устройству и не может быть просто подавлена. В итоге конфликт разрешается в различные схемы поведения, которые в ослабленной форме удовлетворяют маниакальную потребность, не нанося слишком большого вреда господствующей трудовой морали и социальному порядку: общество как минимум сквозь пальцы смотрит на потребление алкоголя, а курение социально апробировано. Того же рода и музыкальная мания у некоторого числа слушателей развлекающейся группы. Они пользуются техническими средствами, которые и без того аффективно окрашены. Характер компромисса не может выразиться более ярко и драстично, чем в поведении человека, который одновременно слушает радио и работает. Рассредоточение внимания при этом исторически подготовлено типом развлекающегося слушателя и вполне стимулируется соответствующим музыкальным материалом.

Очень большая численность людей, включенных в группу развлекающихся музыкой, оправдывает предположение, что этот тип относится к пресловутому виду “miscellaneous”*, выделенному американской социологией. Вероятно, здесь самые гетерогенные явления сводятся к одному знаменателю. Можно было бы представить такое упорядочение внутри этого типа, которое начиналось бы с тех, кто не может работать без радио над головой, далее включало бы тех, кто убивает свое время и парализует чувство одиночества с помощью такого слушания, которое порождает у них иллюзию присутствия, хотя непонятно, присутствия при чем; любителей оперетты и мелодий из оперетт; тех, кто в музыке видит средство успокоения нервов; и наконец, выделило бы группу, которую нельзя недооценивать, — действительно музыкально одаренных людей, таких, которые, не имея возможности получить образование, тем более музыкальное, так как их место в процессе производства препятствовало этому, остаются непричастными к подлинной музыке и пробавляются самым ходовым товаром. Таких людей нетрудно встретить среди так называемых “музыкантов из народа” в провинции.

В большинстве своем представители развлекательного типа слушания музыки решительно пассивны и резко восстают против всякого напряжения, которого требуют от них произведения искусства; в Вене, например, радио уже в течение десятилетий получает от людей из числа этих групп письма с протестами против передачи музыки, которая, по их жуткому выражению, называется “опусной”. В письмах настоятельно требуется, чтобы предпочтение отдавалось “хроматическому” жанру, т.е. гармонике. Если потребитель культуры недоволен морщит нос, услышав

*Смешанный тип (англ.).

легкую музыку, то слушатель, развлекающийся музыкой, напротив, опасается, как бы его самого не поставили слишком высоко. Он — low brow* и сам сознает это; он находит добродетель в своей посредственности. Он мстит музыкальной культуре за тот грех, который она взяла на себя, изгнав его из сферы своего опыта. Его специфическая манера слушания — рассеянность, несобранность с внезапными всплесками внимательного вслушивания и узнавания. Такая структура слушания была бы, наверно, доступна для лабораторного эксперимента; подходящий инструмент для исследования такого примитивизма — “Program analyzer”**.

Слушателя развлекающегося типа трудно отнести к определенной социальной группе. Собственно, образованный слой в Германии, вероятно, предпочтет отмежеваться — в соответствии со своей идеологией — от этого типа, хотя не доказано, что принадлежащие к этому слою люди слушают музыку как-то иначе. В Америке нет таких сдерживающих моментов, а в Европе они со временем ослабнут. Некоторая социальная дифференциация группы развлекающихся слушателей возможна в зависимости от того, что они предпочитают слушать. Так, молодежь помимо культа джаза может увлекаться шлягерами, сельское

население — народной музыкой, потоки которой изливаются на нее. Американский “Radio Research” столкнулся с таинственным обстоятельством: оказалось, что изготовленная индустрией культуры искусственно “синтезированная” музыка — cowboy и Hill Billy, — пользуется особой популярностью в тех областях, где еще живут настоящие ковбои и Хилл Билли.

Развлекающийся слушатель может быть адекватно описан только в связи с такими массовыми средствами, как радио, кино и телевидение. Психологически ему присуща слабость личности, слабость “я”: как гость концертов на радиостудии, он воодушевленно аплодирует по световому сигналу, который побуждает его к этому. Критика объекта ему столь же чужда, как и какое-либо напряжение ради него. Он скептически относится только к тому, что принуждает его сознательно мыслить; он готов согласиться с оценкой его как “потребителя”; он — упрямый приверженец того фасада общества, гримаса которого глядит на него со страниц иллюстрированных журналов. Хотя политический его профиль достаточно туманен, он является конформистом и в музыке, и в жизни при всяком правлении, лишь бы оно не нарушало слишком уж явно его потребительских стандартов.

Остается сказать несколько слов о типе людей равнодушных к музыке, немзыкальных и антимзыкальных, если их вообще можно объединить в один тип. Причина здесь — не отсутствие естественных задатков, как это старается представить буржуазное *convenu****, а процессы, происшедшие в раннем детстве. Можно высказать несколько рискованную гипотезу, предположив, что в подобных случаях определенный ущерб наносит жестокий авторитет. Дети чрезмерно строгих родителей, кажется, не способны даже выучиться чтению нот, что, кстати говоря, является предпосылкой всякого пристойного музы-

* Малокультурен (*англ.*).

** Анализатор программы (*англ.*).

*** Общепринятый, условный взгляд (*франц.*).

кального образования. Этот тип явно идет рука об руку с преувеличенным, можно даже сказать, патологически-реалистическим умонастроением; я наблюдал его среди крайне односторонних технических дарований. Не было бы неожиданностью, если бы представители этого типа образовали группы — группы людей, отлученных от буржуазной культуры по своему уровню образования и экономическому положению. Это их реакция на обезчеловечение и одновременно утверждение такового. Что означает чуждость и враждебность общества искусству — для самого общества — это еще не изучено; но тут, несомненно, многому можно поучиться.

Ложная интерпретация эскиза моей типологии может повести к тому, что все сказанное будет опровергнуто. Но мое намерение не заключалось ни в том, чтобы возводить хулу на тех, кто принадлежит к типам слушателей, охарактеризованным негативно, ни в том, чтобы исказить образ реальности, делая из сомнительной и проблематичной структуры музыкального слушания, существующей в настоящее время, какие-либо выводы о том состоянии, в каком находится мир сегодня. Говорить и писать так, как если бы люди существовали для того, чтобы правильно слушать музыку, — это гротескное эхо эстетства, но, правда, и противоположный тезис — будто бы музыка существует для людей — под видом гуманности только способствует мышлению категориями меновой стоимости, которое все существующее понимает только как средство для чего-то другого и, лишая достоинства объект, истинный в себе самом, тем самым ударяет и по людям, которым желает угодить. Господствующие условия, которые раскрывает критическая типология, — не вина тех, кто слушает музыку так или иначе, и даже не вина той индустрии культуры — той системы, которая утверждает существующий данный духовный уровень людей, чтобы извлечь из этих людей наибольшую прибыль. Эти условия коренятся в глубоких слоях общественного устройства, как, например, в разделении умственного и физического труда, высокого и низкого искусства, далее — в половинчатом образовании, привившемся в обществе, наконец, в том, что правильное сознание невозможно в ложном мире, и в том, что способы общественной реакции на музыку следуют за ложным сознанием.

Социальному дифференцированию в моем эскизе нельзя придавать слишком большого значения. Эти типы, или многие из них, проходят, говоря языком “Social Research”, поперек общества. Ибо в неполноценности каждого из них отражается раскол целого — и каждый тип скорее представляет все целое, антагонистическое в самом себе, чем особый социальный вариант. Наконец, недалеко уйдет и тот, кто проецировал бы все эти типы и преимущественное положение среди них типа развлекающегося слушателя на понятие омассовления, столь популярное в массах. Тип развлекающегося слушателя — независимо от того, что в нем есть новая ложь, — не объединяет массы в восстание против той культуры, которая именно в предлагаемом этим массам ассортименте скрыта от них. Движение масс — это отраженное движение, которому Фрейд поставил диагноз “неудовольствия” культурой, движение, направленное против этой

культуры. В этом обстоятельстве заключен потенциал лучшего, и вообще в каждом из этих типов, как бы он ни был унижен, со-

храняется стремление к человеческому, достойному отношению к музыке, к искусству вообще, и возможность такого отношения.

Но было бы слишком поспешным выводом безоговорочное отождествление такого отношения к искусству с неискаженным отношением к действительности. Антагонистическое состояние целого сказывается в том, что правильные способы восприятия музыки, правильные с точки зрения музыки, благодаря их положению в целом могут по крайней мере порождать фатальные моменты. Все, что делается, ложно. Слушатель-знаток, эксперт нуждаются в специализации, как по-видимому, никогда прежде, и пропорциональное этому сужение типа хорошего слушателя — если такой прогноз оправдается — будет, вероятно, функцией от такой специализации. Но специализация достигается ценой тяжелых нарушений контактов с реальностью, ценой деформации характера, что бывает связано с невротами и даже психозами. Хотя последние и не являются необходимыми предпосылками значительной музыкальной одаренности, как это провозглашал старомодный тезис о гении и безумии, но если смотреть непредвзятым взглядом, то такие дефекты бросаются в глаза именно у высококвалифицированных музыкантов. Конечно, не случайно, а зависит от самого процесса специализации то, что многие из них, сталкиваясь с вопросами, выходящими за рамки их специальной области, проявляют наивность и ограниченность, доходящую до полного отсутствия ориентации или же до крайне странных представлений о ситуации.

Адекватное музыкальное сознание не влечет за собой непосредственно даже адекватного художественного сознания вообще. Специализация отражается даже в отношении к отдельным искусствам; так, группа молодых художников-авангардистов изображала из себя jazzfan'ов, и различие в уровнях не осознавалось ими. В случаях такой дезинтеграции можно, правда, усомниться: выдержат ли критику их передовые, по всей видимости, интенции.

Ни одному из запуганных, завлеченных в сети идеологии, измученных работой миллионов людей нельзя — перед лицом всех этих сложных переплетений обстоятельств и сложных взаимозависимостей — указывать перстом на то, что он должен и как он должен понимать музыку или хотя бы интересоваться ею. И даже возможность освободить человека от этого имеет человеческий смысл, поскольку раскрывает перспективу таких условий жизни, при которых культура перестанет быть ношей на плечах людей. Может быть, ближе к истине тот, кто мирно смотрит в небо, а не тот, кто правильно понимает Героическую симфонию. Но капитуляция людей перед культурой приводит к выводу о капитуляции культуры перед человеком, заставляет думать о том, во что превратились люди. Противоречие между свободой для искусства и мрачными диагнозами о последствиях этой свободы, — это противоречие самой действительности, а не только сознания, которое анализирует действительность, чтобы внести свою лепту в ее изменение.

Легкая музыка

Понятие легкой музыки кажется само собой разумеющимся, но именно поэтому оно туманно и темно. Каждому известно, что его ожидает, если он бездумно станет вертеть ручки радиоприемника, и это, по-видимому, освобождает от необходимости задуматься над тем, что же это такое. Феномен этот становится тогда чем-то раз навсегда данным. Его остается безоговорочно принять на веру, — он, кажется, доказывает право на существование уже тем, что упрямо продолжает существовать. Правда, нередко можно слышать сетования на то, что музыка раскололась на две сферы, уже давно санкционированные официальной культурой, которая один из отделов предоставила развлекательной музыке: но эти сетования относятся к предполагаемому опошлению вкуса в среднем и к изоляции серьезной музыки от масс слушателей. Если, однако, о сущности легкой музыки размышляют слишком мало, то это мешает понять соотношения этих двух сфер, которые давно уже превратились в совершенно замкнутые и обособленные области. Их взаимное разделение, да и взаимопроникновение длится с тех же давних пор, что и противопоставление и связь высокого и низкого искусства. Для тех, кого отталкивает от себя официальная культура в силу оказываемого на них экономического и психологического давления, для тех, кто недоволен цивилизацией и потому снова и снова расширенно воспроизводит все варварство и грубость “естественного состояния”, для тех уже во

времена античности, по крайней мере начиная с римского мима, создавали особые раздражители. Их низкое искусство было пропитано остатками тех древних оргазмов, от которых постепенно освободилось искусство высокое, развивавшееся под знаком прогрессирующего овладения природой и логичности. Но, с другой стороны, высокое искусство — тогда, когда объективный дух еще не планировался и не направлялся административными центрами на все сто процентов, памятуя о несправедливости, совершаемой им по отношению к столь многим и заключенной в его собственном существе и испытывая потребность в ином, в том, что противодействует эстетической воле формования, в том, в чем эта воля действительно могла бы доказать свои возможности, — снова и снова вбирало в себя, сознательно или невольно, элементы низкой музыки. Древняя практика пародии — когда духовные стихи исполняются на светскую мелодию¹³ — одно из свидетельств этого. Бах даже в инструментальных произведениях, например, в “кводлибете” из Гольдберговских вариаций¹⁴, не пренебрегал заимствованиями снизу. Наконец, Гайдн, Моцарт в “Волшебной флейте” и Бетховен немислимы без взаимодействия этих двух отдельных сфер. “Волшебная флейта” Моцарта — это последнее, высокостилизованное их примирение, их встреча на узкой тропинке; таким сочинениям, как “Ариадна” Штрауса и Гофманшталя¹⁵, оставалось только с тоской вспоминать об этом мгновении. Вплоть до конца XIX в. легкая музыка еще была возможна и с соблюдением приличий. А фаза ее эстетического упадка совпадает с окончательным и бесповоротным отказом обеих сфер друг от друга.

Если излюбленное у филистеров понятие упадка, декаданса, используемое ими против современного искусства, и имеет где-то право на су-

ществование, то как раз в области легкой музыки. Этот упадок осязаем, на него можно указать пальцем и точно определить его начало. В высшей степени оригинальное и ироническое дарование, живая фантазия и удивительно легкая рука Оффенбаха находили для себя тексты, многозначительная бессмыслица которых по праву завоевала горячую любовь Карла Крауса. Композиторский дар Иоганна Штрауса, должно быть, еще превосходил талант Оффенбаха — вспомним, как гениально задумана тема Императорского вальса, противоречащая укатанной вальсовой схеме! — но упадок оказывается у него в пошлых либретто и в неосознанной склонности и к надутой и напыщенной оперной музыке, чему, впрочем, не мог противостоять и Оффенбах в своих “Рейнских русалках”. Вообще легкая музыка, вплоть до Пуччини, который принадлежит ей наполовину, тем хуже, чем более она претенциозна, а самокритика авторов — снисходительная — как раз вводит в искушение. Предел напыщенного слабоумия — оперетта (о Гёте) “Фридерика” Легара, со специально переделанной для нее “Майской песнью” Гёте. Всё, что пришло вслед за Оффенбахом и Штраусом, быстро промотало свое наследство. За непосредственными последователями, у которых хранились еще какие-то воспоминания о лучших днях, пришли омерзительные порождения венской, будапештской и берлинской оперетты. Дело вкуса, что считать более отвратительным — будапештскую слащавость или брутальность красоток. Из грязного потока очень редко поднимало голову что-нибудь наполовину приятное, как некоторые мелодии Лео Фалля или пара свежих идей Оскара Штрауса.

Если бы мировой дух вдруг обрелся в легкой музыке, он был бы справедлив к ней. Оперетта и ревю вымерли, хотя и близки к тому, чтобы восстать из мертвых в мюзикле. Их конец — вероятно, самое яркое явление новейшей фазы легкой музыки — можно приписать наступлению и превосходству, техническому и экономическому, радио и кино — подобно тому как пошлость фотографическая в свое время перерезала горло пошлости в красках. Но ревю исчезло и из кино, которое в начале 30-х годов поглотило его в Америке. Это опять колеблет веру в мировой дух:

возможно, как раз нереалистический, воображаемый момент этих ревю, их несдержанная эротика и были тем, что не очень нравилось массовому вкусу. Во всяком случае, игривость мысли, не сдерживаемая никакой лживой логикой, все же лучше трагического финала второго действия в венгерских опереттах. В век “коммершиэлов” — коммерческих постановок — чувствуешь ностальгию по старым бродвейским мелодиям.

Выяснить подлинные причины вымирания европейской оперетты и ревю трудно. Общие социологические размышления могут указать по крайней мере направление поисков. Оба этих музыкальных жанра теснейшим образом были связаны с экономической сферой товарного обращения и, точнее, с конфекцией. Ревю были не стриптизами, а, наоборот, — сеансами мод. Одна из самых удачных оперетт венско-венгерского типа — “Осенние маневры” Кальмана — непосредственным образом базировалась на сфере ассоциаций, относящейся к конфекции. Да и в эпоху “мюзиклов” чувствовалась эта внутренняя связь. Если действующие лица, жаргон оперетты и способ ее изготовления напоминают о конфекции, то уж, наверное, не без оглядки на своего идеального зрителя — торговца готовым платьем.

Человек, который, увидев в Берлине приму, одновременно раздетую и разодетую, увешанную сверкающими побрякушками, реагировал на нее словами: “Просто невероятно!” — конечно же, как идеальный тип, причастный к сфере торговли. Но поскольку эта профессия, как и другие, циркулирующие в Европе, утратила свою былую релевантность за последние тридцать лет по причинам, связанным и с экономической концентрацией и с тоталитарным террором, то и эти жанры — легкой якобы музы — потеряли почву под ногами. Это не нужно понимать только в узком смысле — будто вымер слой, на котором она держалась; это нужно понять более сложно — вместе с упадком сферы обращения поблекли и потеряли свою привлекательность те представления и стимулы, которые светили ярким светом в обществе — до тех пор пока сфера обращения оставалась показателем успеха частной инициативы.

Онтология оперетты — это онтология конфекции. Но если это слово звучит сегодня старомодно, то таким же истрепанным оказывается и тип развлечения, заимствованный из этой сферы, — так, как если бы он рассчитывал на те реакции, которыми никто больше не обладает в мире, организованном несравненно более четко. Детальное сравнение оперетты 1900 и 1930 года, с одной стороны, и мюзиклов — с другой, выявило бы, по всей видимости, различия, в которых сказалось бы изменение форм хозяйственной организации. Мюзикл по сравнению с опереттой и ревью — *streamlined**, хотя содержание и средства заметно не изменились. По сравнению с доведенными до блеска и упакованными в целлофан *show* оперетты со всем своим семейством выглядят неряхами; они уж слишком, если можно так сказать, локоть в локоть идут с публикой, тогда как мюзиклы в определенной степени переносят на музыкальный театр технически обязательную объективированную форму кинофильма. С этим, должно быть, и связан интернациональный триумф жанра мюзикл, например “*My Fair Lady*”**, которая при всем том не удовлетворяет даже самым вульгарным требованиям, предъявляемым к оригинальности и свежести музыкальных идей.

Гальванизация музыкального языка и точный, почти научный расчет эффектов зашли так далеко, что не остается никаких пустот, никаких прорех, и это зрелище с точки зрения техники продажи выставляется напоказ так, что порождает иллюзию естественного и само собой разумеющегося. Огражденная от всего того, что не допущено в этот космос запланированного воздействия, эта вещь вызывает иллюзию свежего материала, тогда как старая форма, в которой еще не все идеально пригнано и подогнано, кажется наивной и старомодной тем слушателям, которые хотят быть на уровне эпохи.

Грубой, написанной яркими красками истории падения типов и форм легкой музыки противостоит своеобразное постоянство ее музыкального языка. Она обходится исключительно остатками позднеромантических запасов; еще Гершвин сделал талантливое переложение Чайковского и Рахманинова на потребу развлекающимся. Легкая музыка до сих пор едва ли принимала участие в эволюции материала, которая уже свыше пятидесяти лет

* Прямолинейн (*англ.*).

** “Моя прекрасная леди” (*англ.*).

совершается в серьезной музыке. Она, правда, не противится всяким *nouveautés**, но она лишает их функции свободного развития, потому что пользуется ими как тембровыми кляксами, как украшением традиционного языка, хотя при этом использует все вплоть до рискованных диссонансов некоторых джазовых направлений. Эти нововведения не только не имеют власти над ней, но даже не усвоены ею как следует. И потому так глупы разговоры о родстве какой-нибудь легкой музыки с современной музыкой. Даже там, где легкая музыка терпимо относится к “тем же самым” приемам, они перестают быть “теми же самыми”, а обращаются в свою противоположность именно благодаря терпимости к ним. Больше нет нужды опасаться следов оргиастических воспоминаний в глубине оффенбаховских канканов или в сцене братания из “Летучей мыши”. Запланированное и управляемое опьянение и головокружение перестают быть таковыми. Что бы ни набивало себе цену, хвастаясь оригинальностью и изысканностью, — все тускнеет: те празднества, на которые созывает своих приверженцев легкая музыка под именем “пир слуха”, — тоскливые будни.

В передовых промышленных странах легкая музыка определяется через стандартизацию: ее прототип — шлягер. Один популярный американский учебник, объясняющий, как писать и продавать шлягеры, признавался в этом с обезоруживающей откровенностью еще более чем двадцать лет назад. Главное отличие шлягера от “серьезной” или, пользуясь чудесными парадоксами языка этих авторов, “стандартной” песни, заключается в том, что мелодия и стихи шлягера должны неукоснительно следовать строгой схеме, тогда

как “серьезные” песни допускают свободное, автономное строение формы. Авторы компендиума охотно признают за шлягерами предикат *custom built**. Стандартизация охватывает все — от целого до деталей. Основное правило, принятое во всей американской практике, во всей продукции, — чтобы припев состоял из 32 тактов, с *bridge* в конце, т.е. такой частью, которая ведет к повторению куплета.

Стандарт определяет не только различные типы шлягеров, не только типы танцев, что было бы понятно и не ново, но и их настроение — например, песни о матери, песни, воспевающие радости семейной жизни, “бессмыслицы”, или же *novelty songs*, детские песни для взрослых и жалобы об утрате подруги, — последний, вероятно, самый распространенный тип из всех, и за ним в Америке закрепилось странное название баллады — *ballad*. Прежде всего схема предусматривает стандартизацию крайних кусков каждого шлягера — метрическую и гармоническую, т.е. начал и концов каждой части. Эта схема предусматривает примитивнейшие основные структуры, какие бы отклонения от нее ни содержались в промежутках. Никакие усложнения не могут иметь последствий, ведь шлягер все равно сведет их к немногим надоевшим исходным категориям восприятия; ничто новое не может проникнуть внутрь — только рассчитанные эффекты, служащие приправой вечной монотонии, но не нарушающие ее и в свою очередь следующие схеме.

Подобно тому как слабоумие способно на удивительную пронизательность, когда нужно защищать существующее зло, так и апологеты легкой

* Новости, нововведения (*франц.*).

** “Написано по стандарту” (*англ.*).

музыки приложили все усилия, чтобы эстетически оправдать такую стандартизацию, прафеномен музыкальной фетишизации, пытаясь стереть различия между официально направляемым массовым производством музыки и искусством. Так, авторы упомянутого компендиума спешат отождествить механические схемы легкой музыки со строгими постулатами канонов высокоразвитых форм. В поэзии, говорят они, нет формы более строгой, чем сонет, и, однако, величайшие поэты времен вмещали бессмертную красоту — буквальное слова этих авторов — в его тесные рамки. Выходит, что сочинитель легкой музыки имеет тоже возможность проявить свою талантливость и гениальность, как и какой-нибудь длинноволосый непрактичный поэт. Удивление, которое испытали бы Петрарка, Микеланджело и Шекспир, доведись им услышать такое сравнение, не трогает наших авторов; это хоть и хорошие мастера, но давно в фобу¹⁶.

Такая твердость духа вынуждает предпринять скромную попытку выяснения различий между стандартизованными формами легкой музыки и строгими типами серьезной — хотя, сдается, положение безнадежно, если требуются такие доказательства. Отношение серьезной музыки к ее историческим формам диалектично. Они зажигают искру творчества, но музыка переплавляет их, уничтожает их, чтобы возродить вновь. А легкая пользуется своей формой, как пустой банкой, в которую запихивают содержимое, — нет взаимосвязей между содержимым и формой. Итак, без связи с формой содержание гибнет, но оно и раскрывает ложность формы, которая ничего наделе не организует.

Воздействие шлягеров, точнее, может быть, их социальную роль, можно определить как воздействие на сознание схем идентификации. Это влияние можно сравнить с ролью кинозвезд, прим иллюстрированных журналов и красавиц на рекламе чулок и зубной пасты. Шлягеры обращаются не только к “*lonely crowd*”* — атомарным индивидам — они рассчитывают на людей несамостоятельных, как бы несовершеннолетних, на таких, которые не способны выразить свои эмоции и переживания, потому ли, что эта способность вообще отсутствует у них, или потому, что она атрофировалась под гнетом табу цивилизации. Они поставляют суррогаты чувств людям, разрывающимся между производством и воспроизводством рабочей силы; снабжают их именно теми чувствами, о которых новейшее издание идеала личности говорит, что их надо иметь. Социально шлягеры или переводят по своим каналам чувства, которые благодаря этому получают признание, или же выступают как субституты стремления к таким чувствам. Элемент эстетической видимости, благодаря которому искусство отличается от эмпирической действительности, в них возвращается в ту же действительность — в реальной психической жизни видимость заменяет то, что в реальности слушателям недоступно.

Шлягеры становятся шлягерами, если только не говорить об энергии, с которой они рекламируются и распространяются, благодаря своей способности как бы собирать в один резервуар движения души людей, либо же создавать иллюзию таких движений — рекламные формулировки текста также участвуют в этом процессе. Но значение текста, согласно американским исследованиям, не так велико, как значение музыки.

понять это, можно вспомнить об очень сходных процессах в других средствах воздействия на массы, которые пользуются словом или наглядными образами. Исходя из растущей интеграции таких средств, можно делать выводы и о шлягерах. Слушатель, который хранит в памяти и узнает шлягер, благодаря этому становится в некотором воображаемом, но весьма насыщенном пространстве субъектом, к которому *idealliter** обращается шлягер. Будучи одним из многих, кто отождествляет себя с этим фиктивным субъектом, с Я музыки, он чувствует, что его одиночество, изоляция смягчается, чувствует, что он введен в общину fan'ов.

Кто просто так насвистывает какой-нибудь song, тот склоняет голову перед ритуалом социализации. Правда, этот ритуал ничего не меняет в ситуации одиночества, если не считать мгновенного неясного движения души. Требуются тонкие методы исследования, на которые вряд ли можно скоро рассчитывать, чтобы такое положение дел выразить в форме гипотез, которые можно было бы подтвердить или опровергнуть. Что эмпирическая действительность с таким трудом поддается этой столь очевидной теореме, объясняется не только отсталостью техники музыкально-социологического исследования. На этом примере можно понять, что структурные социологические выводы далеко не всегда могут быть получены просто с помощью сбора фактов.

Банальность современной легкой музыки строжайшим образом подвергается контролю, чтобы ее продажа могла быть обеспеченной, что налагает на нее печать вульгарности — и это самая характерная ее черта. Можно, кажется, подозревать, что именно это больше всего и интересует слушателей:

их музыкальное уmonoстроение, кажется, в свой принцип возвело брехтовские слова: “Я совсем не хочу быть человеком”. Они болезненно воспринимают все то, что напоминает им в музыке их самих, что напоминает о сомнительности их существования и возможной катастрофе. И как раз потому, что они реально отрезаны от всего того, чем могли бы стать, ими овладевает неистовство, когда искусство говорит им об этом. Вопрос Зигмунда в сцене провозвещения и смерти в “Валькирии” точно обрисовывает полную противоположность легкой музыке: “Кто ты, что так достойно и прекрасно грядешь?” Шумный восторг, с гиком и ревом, да еще заранее разученный, — он стоит под знаком того, что люди, смеющиеся громким ржущим смехом, называют юмором.

Сейчас нет ничего более скверного, чем отсутствие чувства юмора. Вульгарность музыкальных манер, уничтожение всех дистанций, назойливые уверения, что ничто, с чем ты сталкиваешься, не может быть лучше тебя и не имеет права считать себя чем-то лучшим, чем ты есть или чем ты себе кажешься, — все эти явления социальные по своей природе. Вульгарность состоит в отождествлении с тем принижением, которого не может превозмочь пленное сознание, ставшее его жертвой. Если так называемое низкое искусство прошлого более или менее бессознательно осуществляло такое принижение, если оно отдавало себя в распоряжение униженных, то теперь само унижение организуется, управляется, а отождествление с ним осуществляется по плану. Вот в чем позор легкой музыки, а не в том, в чем ее упрекают — в бездушии или несдержанной чувственности.

* В идеале (лат.).

Там, где серьезная музыка удовлетворяет своей собственной идее, там всякая конкретная деталь получает свой смысл от целого — от процесса, а целостность процесса получает смысл благодаря живому соотношению отдельных элементов, которые противопоставляются друг другу, продолжают друг друга, переходят один в другой и возвращаются вновь. Там, где форма извне абстрактно диктуется вещи, там, по выражению Вагнера, гремит посуда. Конечно, и в серьезной музыке, в период от эпохи генералбаса вплоть до кризиса тональности, не было недостатка в инвариантах, даже весьма огорчительных. Но в хороших произведениях даже *toroi*¹⁷ приобретают разное значение в зависимости от конфигурации, в которую они помещены, они не противопоставляются как отчужденные элементы специфическому содержанию музыкального процесса.

Кроме того, по крайней мере со времен Бетховена, стала ощущаться вся проблематика инвариантов, тогда как в легкой музыке они сегодня навязываются так, как если бы никакой проблематики не существовало. Многие из самых величественных композиций Бетховена, как, например, первые части “Аппассионаты” и Девятой симфонии, стремятся развить тектонику сонатной формы, — которая уже не непосредственно тождественна музыкальному потоку, — из самого музыкального потока, и оправдать возвращение одинакового материала, представив его как результат динамики разработки. В процессе развития этой исторической тенденции инварианты все более разлагались и исчезали. История значительной музыки в течение последних двухсот лет была по существу своему критикой как раз тех моментов, которые в виде некоторой дополнительной претендуют на абсолютное господство в легкой музыке. Легкая музыка в определенном смысле отстой, осадок музыкальной истории.

Но стандартизацию легкой музыки ввиду ее очевидного примитивизма нужно истолковывать не столько с точки зрения имманентно-музыкальных закономерностей, сколько социологически. Она стремится к стандартизации реакций, и успех этих стремлений, например бурно выражаемое отвращение ее сторонников ко всему иному, очевиден. Слушание легкой музыки не столько провоцируется заинтересованными лицами, которые ее производят и распространяют, — оно как бы осуществляется само собой, благодаря имманентным свойствам этой музыки. Она создает у своих жертв систему условных рефлексов. И при этом решающим критерием оказывается даже не противоположность примитивного и развитого. Простота сама по себе — не преимущество и не недостаток. Но в музыке, если она заслуживает имени искусства, всякая деталь, даже простейшая, выступает как таковая, означает сама себя, и поэтому ее нельзя произвольно заменить другой. Там, где традиционная музыка не удовлетворяет этому условию, там она не удовлетворяет и самой себе, хотя бы она была подписана самым знаменитым создателем. Но в шлягере схема и конкретный музыкальный процесс настолько разобщены, что всё можно заменить другим. И даже сложное, в чем иногда возникает потребность, чтобы избежать скуки, способной разогнать клиентов, которые ведь именно от скуки прибегают к услугам легкой музыки, — даже сложное означает не самое себя, а является только орнаментом, украшением, за которым скрывается все та же прежняя суть. Прочно привязанный к схеме слушатель всякое отклонение тут же разрешает в привычные

33

реакции, идущие по проторенным дорожкам. Музыкальное сочинение само слушает за слушателя — это отдаленно напоминает технику фильма, где глаз камеры как социальный агент встает — со стороны производства — между продукцией и кинозрителем, предвосхищая чувства и настроения, с которыми надо смотреть фильм. Легкая музыка не требует и едва ли вообще терпит спонтанное и сосредоточенное слушание — ведь в качестве своей нормы она провозглашает потребность в разрядке после напряженного процесса труда. Нужно слушать без усилий, по возможности одним ухом; известная американская радиопрограмма называется “Easy listening”: слушатель должен “слегка прислушиваться”. Происходит ориентация по таким моделям слушания, под которые автоматически, бессознательно должно попадать всё, что лежит поперек дороги. Несомненна аналогия такой полупереваренной пищи с печатными “дайджестами”. Пассивность слуха, которая при этом воспитывается, безболезненно включается в систему всей индустрии культуры в целом, как в систему прогрессирующего оглушения.

Эффект оглушения исходит не от отдельной пьесы непосредственно. По у fan'a, у которого потребность в навязываемой ему пище может доходить до тупой эвфории (жалкого пережитка былых оргазмов), благодаря всей системе легкой музыки воспитывается такая пассивность, которая затем скорее всего переносится на его мышление и модусы его общественного поведения. Тот эффект затуманивания сознания ~ Ницше опасался, что он будет исходить от музыки Вагнера¹⁸ — взят на вооружение легкой музыкой и социализирован ею. Тонкое воздействие этой музыки, с помощью которого образуется привычка, находится в самом странном противоречии с грубыми раздражителями. И потому легкая музыка является идеологией еще прежде всякого намерения, которое, может быть, сознательно вкладывается в нее или в ее беспомощные тексты. Наука могла бы поставить ей палки в колеса, проанализировав реакции и поведение увлеченных ею людей в других сферах деятельности; их чисто музыкальные реакции слишком неконкретны и нечленораздельны, чтобы на их основе можно было сделать слишком много социально-психологических выводов.

Но не следует производство легкой музыки как продукта широкого потребления представлять слишком буквально по аналогии с промышленным производством. В высшей степени рационализированы способы ее распространения и реклама, которая особенно при американской системе радио работает на службе конкретных промышленных интересов. Но все это по преимуществу касается сферы обращения, а не сферы производства. Если, далее, впечатление промышленного разделения труда и производят такие черты, как разложение целого на мельчайшие составные части, которые затем с большой точностью вкладываются в заданную схему, или же разделение людей, производящих продукцию, на авторов идеи, текста, оркестровки

и т.д. процесс всё же остается ремесленным: до полной рационализации, которую довольно легко представить, — ее идеей забавлялся уже Моцарт — до сочинения шлягеров с помощью музыкальных счетных машин до сих пор дело еще не дошло.

Техническая отсталость оправдывается экономически. Шлягер выполняет функцию неодновременности, он соединяет вываренное вещество с неуклюже-беспомощной, полудилетантской обработкой; всё это

34

объясняется тем, что легкая музыка, смысл которой только в ее социально-психологическом эффекте, вынуждена, чтобы достигнуть такого эффекта, удовлетворять противоречащим друг другу пожеланиям. С одной стороны, шлягер должен привлечь и раздражить внимание слушателя, должен отличаться от других, чтобы быть проданным и достичь слушателя. С другой стороны, он не должен выходить за рамки привычного, чтобы не оттолкнуть слушателя; нужно оставаться незаметным и пользоваться только музыкальным языком, естественным для того среднего слушателя, на которого ориентировано производство легкой музыки, т.е. тональностью романтической эпохи, хотя и обогащенной случайными заимствованиями у экспрессионизма и позднейшей музыки.

Трудность, перед которой стоит сочинитель легкой музыки, заключается в примирении этого противоречия — нужно написать нечто запоминающееся, но банальное и известное всему свету. Сделать это помогает старомодный момент индивидуального творчества, который потому и пощажен — вольно или невольно — описанным методом производства. Он соответствует и потребности в том, что резко бросалось бы в глаза, и в том, чтобы скрыть универсальную стандартизацию и то обстоятельство, что форма и чувство существовали уже заранее, скрыть это от слушателя, который должен думать, что этот массовый продукт предназначен лично для него. Средство для этого — ложная индивидуализация. Она заложена в самом продукте широкого потребления, напоминая о спонтанности, которая окружена ореолом, о товаре, который можно свободно выбирать на рынке — по потребности, тогда как и на деле она подчинена стандартизации. Она заставляет забыть о том, что пища уже пережевана.

Крайнее выражение ложной индивидуальности — импровизации в коммерческом джазе, которыми питается джазовая журналистика. Они старательно выдвигают на первый план непосредственность творчества — творчество в данный момент, тогда как метрическая и гармоническая схема предписывает исполнителям столь тесные рамки, что их, в свою очередь, можно свести к минимуму исходных форм. И действительно, большая часть того, что преподносится как импровизация, — за пределами весьма и весьма узкого круга джазовых экспертов — уже отрепетирована заранее. Но ложная индивидуализация проявляется не только здесь, а и вообще во всей сфере легкой музыки. Так, например, сфера гармонических и колористических раздражителей, которая введена в обиход легкой музыки, — уже венская оперетта перед Первой мировой войной никак не могла развязаться с арфой, — следует такому правилу: вызывать впечатление непосредственного и конкретного там, где за этим ничего не стоит, кроме шаблонной гармонизации и оркестровки.

Не нужно недооценивать эту рутину. Однако говоря о шлягерах, нужно опасаться впасть в апологию культуры, которая вряд ли пригодна на большее, чем культура варварства. Если стандартные формы легкой музыки и выведены из традиционных танцев, то последние были часто стандартизованы задолго до того, как коммерческая музыка приспособилась к идеалу массового производства; менуэты менее значительных композиторов XVII в. были похожи друг на друга с той же фатальной необходимостью, что и шлягеры. Зато, если вспомнить об остроумных словах, которыми лет тридцать тому назад Вилли Хаас охарактеризовал ли-

35

тратуру, можно будет сказать, что и сегодня наряду со всякой плохой хорошей музыкой существует хорошая плохая.

Под влиянием рынка не одно истинное дарование было поглощено легкой музыкой. Хотя и не раздавлено до конца. Даже на поздней ступени развития, особенно в Америке, можно то и дело встретить свежие идеи, красивые мелодические линии, запоминающиеся ритмические и гармонические обороты. Но сферы можно отграничить друг от друга, только если исходить не из переходных, а крайних их проявлений, причем даже самые дерзкие выходки таланта в легкой музыке обезображиваются тем, что должны учитывать интересы тех, кто продает вещь. Тупость глубокомысленно продумывается и возводится в степень квалифицированными музыкантами. Последних в области легкой музыки гораздо больше, чем признает серьезная музыка с ее чувством превосходства: в Америке они встречаются и среди тех, кто оркеструет

шлягеры, и среди экспертов по пластинкам, и среди band leaders, и в других группах. Они и безграмотность, от которой все же нельзя отказаться как от бизнеса, преподносят и как dernier cri* и как нечто культурное — так что музыка даже хорошо звучит, в соответствии с идеалом звучания, который весьма трудно описать.

Но для этого нужно быть мастером своего дела. Иногда — как это было с вокальным ансамблем Ревеллеров, знаменитым в 20-е годы, — возникает кричащая диспропорция между малоценными сочинениями и таким их исполнением, которому не приходится стыдиться самой практики камерного исполнительства. Преимущественное положение средств по сравнению с целями, которое господствует во всей индустрии культуры, в легкой музыке проявляется в разбазаривании исполнителей высокого класса, которым приходится играть продукцию, недостойную их. Что столь многие, кому это прекрасно известно, позволяют так злоупотреблять своим талантом, происходит по вполне понятным экономическим причинам. Но их отравленная совесть создает такую атмосферу, в которой процветает самая ядовитая злоба. И тогда с цинической наивностью, но и не без отвратительных прав на то, они убеждают себя в том, что взяли на откуп подлинный дух времени.

На это претендует в первую очередь джаз. Подавляющая часть всего, что общественному сознанию представляется джазом, следует отнести к сфере ложной индивидуализации. Такова исходная идея джаза, почти не изменившаяся за пятьдесят лет. Джаз, даже в самых утонченных его формах, относится к легкой музыке. Только дурная привычка превращать все в высокопарное мировоззрение покрывает туманом это обстоятельство, а в Германии делает из него нечто священное и неприкосновенное, норму того, что будто бы восстает против нормы музыки. В рамках легкой музыки у джаза несомненно есть свои заслуги. По сравнению с идиотизмом легкой музыки, идущей от оперетты периода после Иоганна Штрауса, у него есть и технические навыки, и присутствие духа, и сосредоточенность, сведенная на нет легкой музыкой в целом, и способность к тембровой и ритмической дифференциации. Атмосфера джаза освободила подростков от заплесневелой сентиментальности бытовой музыки их родителей.

Критика джаза должна начинаться там, где эта давняя мода, органи-

* Последний крик (моды) (*франц.*).

зующая и множимая заинтересованными лицами, придает себе вид современного и — того не легче — авангардистского искусства. Те формы реакции эпохи, которые нашли отражение в джазе, выражаются в нем не с внутренней свободой и не опосредуются рефлексией, — они просто удваиваются, сопровождаемые жестом покорного одобрения. Сейчас, как и прежде, джаз остается все тем же, и к нему подходит характеристика, данная ему более чем двадцать лет назад одним из самых надежных знатоков джаза в Америке, Уинтропом Сарджентом: джаз — это “get together art for regular fellows” — спортивно-акустическое средство привлечения в одно место нормальных людей. “Джаз подчеркивает, — продолжает Сарджент в своей книге “Jazz, Hot and Hybrid”* — конформистское постоянство, поскольку благодаря ему индивидуальное сознание исчезает в некоем массовом самогипнозе. Индивидуальная воля подчиняется в джазе коллективной, и индивиды, которые в этом деле участвуют, не только одинаковы, но виртуально даже неразличимы”.

Социальная функция джаза совпадает с его собственной историей — история ереси, воспринятой массовой культурой. Безусловно, джаз заключает в себе потенциальную возможность бегства от культуры для тех, кто или недопущен в культуру, или же недоволен ее лживостью. Но снова и снова джаз поглощается индустрией культуры и тем самым музыкальным и общественным конформизмом; знаменитые формулы разных его этапов, как swing, be-bop, cool jazz, — одновременно и рекламные лозунги и вехи постепенного усвоения его официальной культурой. Если исходить из предпосылок и средств легкой музыки, которая запущена на полный ход, то нельзя взорвать ее изнутри — в равной мере и сфера легкой музыки не имеет никаких выходов за свои пределы.

Нельзя слишком доверчиво предполагать, что критерии автономной музыкальной продукции сохраняют свое значение в области легкой музыки и ее вариантов в несколько более высоком стиле, если вообще интерпретировать ее в соответствии с ее реальным внутренним музыкальным и даже психологическим устройством. Преимущество ее товарного характера над любым эстетическим значением социально придает механизм распределения почти тот же вес, что и самому распределяемому товару. Каждый отдельный шлягер — это своя собственная реклама, реклама его названия, и характерно, что в американских изданиях шлягеров слова текста, повторяющие название, обычно выделяются крупным шрифтом. Вся в целом развлекательная музыка едва ли приобрела такие масштабы и оказывала такое воздействие без того, что в

Америке называют plugging**. Шлягеры, избранные на роль бестселлеров, словно железными молотками вбиваются в головы слушателей до тех пор, пока те не начинают узнавать их и потому — как правильно рассуждают психологи от музыкальной рекламы — любить. Прототипы всех этих явлений — учреждения вроде hit parades, бирж шлягеров — как только они не афишируют себя; и уже трудно бывает распознать, какой шлягер сам выплыл на поверхность и потому подается публике как любимое блюдо и какой выплыл только потому, что его преподнесли так, как если бы он

*“Джаз, пылкий и смешанный” (англ.).

**Примерно: навязывание, вбивание в голову, рекламирование (англ.).

уже был любимым блюдом. И все же, несмотря на все расчеты, нельзя недифференцированно подходить к материалу, даже если он сам не дифференцирован. Чтобы иметь успех, шлягер должен удовлетворять некоторым минимальным требованиям. Он должен обладать чем-то вроде свежей идеи — такой признак, который давно уже находится под вопросом в серьезной музыке, однако при “реалистической” оценке отношения этой идеи к давно привычному материалу. Исследование таких структур с помощью музыкального анализа шлягеров и с помощью статистического изучения публики должно было бы привлечь содержательную социологию музыки.

Знание социальных механизмов, которые предreshают выбор, распространение и воздействие шлягеров, особенно той рекламы, которая создает высокое давление (Hochdruckreldame) — ее специально изучал Дуглас Мак Даугалл, — может легко подвести к представлению о воздействии легкой музыки как об эффекте всецело преддетерминированном. И тогда можно было бы считать, что шлягеры, имевшие успех, просто-напросто “сделаны” массовыми средствами, а вкус слушателей не имеет никакого значения. Такая концепция была бы слишком простой даже в современных условиях концентрации всей мощи индустрии культуры. Конечно, практика исполнения на радио и запись на пластинку — необходимые условия для того, чтобы шлягер стал самим собой; если у него нет шансов быть услышанным широким кругом слушателей, то вряд ли он станет их фаворитом. Это — необходимое, но недостаточное условие. Еще нужно, чтобы шлягер удовлетворял правилам игры, действующим в данный момент. Ошибки в музыкальной технике едва ли играют тут роль, но зато сразу же отпадает материал, манеры которого идут вразрез с тем, что принято; следовательно, прежде все то, что соответствует моде, объявленной *passe**, и где используют существенно более новые средства, чем те, что приняты в среднем.

И хотя всем ясно, что нормы и моды искусственно устанавливаются, у них есть тенденция переходить в формы реакции публики, и в согласии с этими нормами публика быстро, почти спонтанно, оценивает то, что навязывается ей, — может быть, ей кажется, что, настаивая на стандартах моды, она осуществляет былую свободу выбора. Но мало того, — шлягерам, музыке, которую трудно причислить к искусству, присуще определенное качество, которое трудно описать, но к которому с уважением относятся слушатели. О том, что такое качество действительно есть, свидетельствуют так называемые evergreens**, шлягеры, которые как будто не устаревают и не выходят из моды. Заслуживает труда попытка проследить историю таких evergreens и установить, в какой мере их создал выбор индустрии культуры и в какой они сохранились благодаря собственным достоинствам, таким качествам, которые отличают их от эфемерной продукции хотя бы на недолгое время.

В первую очередь их неувядающая свежесть, — ее эксплуатирует индустрия культуры, — основана на примате эффекта над сутью дела во всей этой сфере. То, что вульгарный эмпиризм смешивает с искусством, то как раз хорошо подходит к музыке вульгарной, легкой, и если эмпиризм пред-

* Устаревшей (франц.).

** Вечнозеленые (англ.).

ставляет искусство как battery of tests, т.е. агломерат раздражений, о которых можно судить только путем наблюдений и путем провоцирования реакций подопытных индивидов, — кто сам разбирается в деле, тот просто частный случай категории “подопытный индивид”, — то каждый шлягер в действительности есть опыт организации социально-психологического эксперимента, схема, провоцирующая возможные проекции, высвобождающая инстинкты и behaviours*. “Evergreens”, словно рычаги, активизируют и усиливают в каждом индивиде его личные эротические ассоциации. А последние потому так легко

попадают на удочку всеобщей формулы, что в период своего расцвета они были не совсем такими уж личными и сливались с индивидуальным бытием только в сентиментальных воспоминаниях.

Сам механизм evergreens, в свою очередь, синтезируется и запускается в ход особым жанром, который является предметом неустанной заботы, — шлягерами, которые получили в Америке название *nostalgia*. Они имитируют стремление к далеким невозвратно ушедшим событиям и переживаниям и предназначены для всех тех потребителей, которые думают, что, предаваясь воспоминаниям о прошлом, они обретают жизнь, которой лишены в настоящем. Несмотря на все это, не следует упрямо отрицать того специфического качества evergreens'ов, на котором, кстати, легкая музыка основывает свои притязания на выражение духа времени. Это качество стоит искать в том парадоксе, который достигается ими именно в том, что им удается выразить нечто конкретное и специфичное с помощью совершенно изношенного, нивелированного материала. В таких сочинениях язык шлягеров стал уже второй натурой, так что допускает даже спонтанность, свежую мысль, непосредственность. Фетишизация, начавшаяся, само собой разумеется, в Америке, иногда произвольно превращается в подобие гуманности и человеческой близости, и это не только видимость.

На этом примере можно кое-чему поучиться, что касается высокой и низкой музыки. В легкой музыке находит свое прибежище одно качество, которое утратила высокая музыка и которое когда-то играло в ней существенную роль: это качество — существование относительно самостоятельных, качественно своеобразных отдельных элементов в рамках целого. За утрату этого свойства серьезная музыка платит высокую цену. Эрнст Кшенок и другие указывали на то, что категория идеи, свежей, новой мысли¹⁹ — не психологическая, а феноменологическая — утрачивает в серьезной музыке свой вес; дело обстоит так, что низкая музыка, и не подозревая об этом, стремится компенсировать эту утрату. Несколько действительно хороших шлягеров — это обвинение, предъявленное музыке как искусству, ставшему своей собственной мерой, хотя и не в силах легкой музыки восполнить эту утрату.

Нужно дать толчок исследованию критериев, — независимых от *plugging*, — которые позволили бы предсказывать, станет ли шлягер популярным. Так, специальная музыкальная комиссия, не знакомая ни с ходячими списками популярных шлягеров, ни вообще с условиями музыкального рынка, должна была бы прослушивать распространенные шлягеры, пытаясь установить, какие из них пользуются наибольшим успехом. Гипотеза состоит в том, что они угадают правильно. Затем они

* Механизмы поведения (англ.)

должны были бы детально объяснить, каковы, по их мнению, причины популярности, и нужно было бы проверить, лишены ли таких свойств те шлягеры, которые не добились успеха. Таким критерием могут оказаться пластические акустические кривые S. — как в американском evergreen “Deer purple”*, которые, однако, остаются целиком и полностью в рамках апробированных средств музыкального языка. Но характерное можно обнаруживать в самых разных музыкальных измерениях. И если коммерция требует от композитора несовместимого — допустим, он должен одновременно написать и нечто банальное, и нечто запоминающееся, т.е. отличное от всего другого, то удачные шлягеры — это, вероятно, те, которым удалось разрешить эту квадратуру круга, и тщательные анализы шлягеров должны были бы дать точное описание этого явления.

Там, где кончается эта *qualitas occulta*** шлягеров, начинается реклама, в тисках которой они все находятся; реклама становится внутренним существом наиболее успешных шлягеров. Беспреданно рекламируется товар, которого и без того жаждут те, на кого он рассчитан. Одна из причин такой рекламы, вероятно, заключается в амбивалентности слушателей. Они противятся не только серьезной музыке, но в глубине души и своим же фаворитам. Их противодействие находит выход в том смехе, который раздается по адресу всего того, что fan'ы сочли устаревшим. Очень скоро они начинают видеть в шлягере *corny****, затхлость и старомодность, как в одежде, в которую облачались сексбомбы двадцать-тридцать лет тому назад. Что с ними при этом всегда соглашались, имеет причину, общую для всякой рекламы, — необходимость неустанно раздувать потребность, перед которой будто бы склоняются поставщики товара. Вряд ли эти последние не подозревают, что их потребители не совсем доверяют своему энтузиазму.

С тем большей энергией аппарат рекламы забирает в свои руки не только отдельный шлягер, но и всю сферу легкой музыки, он поступает так в согласии с исходным принципом всей индустрии культуры — утверждать жизнь такой, какой она является. Это — дань той социальной власти, которая сосредоточена в руках индустрии культуры, и это несомненно тавтология. Но что эта позиция утверждения жизни,

возможно, остается неосознанной, не делает ее менее опасной, чем аналогичные случаи в области словесных искусств. Только для управлений культуры, занимающихся регистрацией, легкая музыка — невинная сфера наряду с другими. Она объективно ложна, она калечит сознание тех, кто находится во власти ее, хотя наносимый ею ущерб трудно измерить в отдельном случае. Но что массовый феномен легкой музыки убивает автономность поведения и самостоятельность суждения — качества, в которых нуждается общество, состоящее из свободных граждан, тогда как большинство стало бы, вероятно, возмущаться антидемократическим вторжением в их суверенные права, если отнять у них легкую музыку, — это противоречие, которое бросает свет на существующие общественные условия.

* Темнокрасный (англ.).

** Таинственное качество (лат.).

*** Косность (англ.).

Функция

Вопрос о функции музыки в современном обществе встает постольку, поскольку эта функция, которую механизмы официальной музыкальной жизни стремятся представить как нечто само собой разумеющееся, далеко не разумеется само собою. Музыка считается искусством наряду с другими; она выработала представление об эстетической автономности искусства — по крайней мере в ту эпоху, которая вообще доступна живому сознанию сегодня; даже более или менее скромные музыкальные сочинения претендуют на то, чтобы их понимали как произведения искусства. Но если верно, что значительно преобладает тип слушателей, которые воспринимают музыку как развлечение и которым нет никакого дела до требования эстетической автономии, то это как раз означает обратное: целая, количественно весьма значительная область так называемой духовной жизни выполняет совершенно иную — не принадлежащую ей по смыслу — социальную функцию. Мало ссылаться на то, что эта функция и состоит как раз в развлечении. Стоит задать вопрос, как может хотя бы развлекать то, что как таковое вообще не находит путей к сознанию или несознанию? В чем же тогда развлечение? В чем социальный смысл феномена, который именно как таковой и не доходит до общества? Чтобы не пришлось уличать эту функцию — слишком суммарно — в абсурдности (это свойство нельзя замазывать, но им, видимо, дело не кончается), можно задуматься над тем, что непонимание, с которым встречается музыка, внутренне поражает и перестраивает все ее элементы, но все же доводит до сознания какие-то крупинки их смысла. И слушатели, надо заметить, не сознают своего непонимания. Клочки, обрывки смыслового целого заменяют им утраченное понимание. Так, тональная музыкальная речь, включающая всю традиционную музыку, которая сегодня потребляется, тождественна универсальному жаргону потребителей. И если уж не понимают, что сказано на этом языке, т.е. не понимают специфического содержания музыкальных произведений, то внешние, поверхностные связи все же хорошо известны — привычная речь совершенно автоматически образует эти связи; слушая музыку, плещутся в потоках этой речи, что заменяет постижение смысла объекта, но не может быть абсолютно отделено от этого процесса; по аналогии отношений между речью как средством общения и речью в структуре литературных произведений искусства и строго оформленных текстов.

Некоторые качества, которые выкристаллизовались в музыке, например тембры, и которые должны конкретизировать композицию в чувственном материале, сами по себе являются и чувственными раздражителями, уже имеют в себе что-то от тех гастрономических достоинств, которые только и смакует в них внехудожественное сознание. Так же обстоит дело с тем, что сегодня в нетребовательном словоупотреблении фигурирует под названием ритма или мелодии. Из автономного языка музыки как искусства духу времени доступна только коммуникативная функция. Последняя как раз и обеспечивает нечто вроде социальной функции искусства. Вот что остается от искусства, когда из него уходит момент искусства. А этот остаток потому столь легко, без труда обнару-

живается в музыкальном искусстве, что искусство это весьма поздно достигло полной автономии и, даже достигнув ее, всегда влачило за собой гетерономные моменты, как, например, дисциплинарную функцию в средневековом музицировании. Функцию музыки, остающуюся у нее после социальной утраты того момента, который превращал ее в большую музыку, можно правильно понять, если только не замалчивать того обстоятельства, что музыка никогда не исчерпывалась понятием автономности: всегда привносились

внехудожественные моменты, связанные с контекстом ее применения. В общественных условиях, которые уже не благоприятствуют конституированию ее автономии, эти моменты вновь выходят на поверхность. И только потому из растерзанных и разъятых членов музыки образуется нечто вроде вторичного, массового музыкального языка, что эстетическая интеграция ее чувственных в буквальном смысле, вне- и дохудожественных элементов всегда была неустойчивой; эти элементы на протяжении всей ее истории только и ждали случая, чтобы избежать энтелехии структуры и разрушить свою интегрированность.

В таком случае вопрос о функции музыки в широких масштабах современного общества — это вопрос о роли этого вторичного языка музыки (остаточных пережитков былых произведений искусства в быту масс) в обществе. Музыка, традиционные произведения вместе с тем престижем культуры, который аккумулирован в них, во-первых, просто-напросто существуют. И уже благодаря этому простому факту своего существования они утверждают себя и там, где вообще больше не познаются, тем более что господствующая идеология препятствует сознанию их непонятности. Совершенно явно непонятые вещи, как, например “Missa Solemnis”, могут исполняться из года в год и вызывать восторг.

Было бы слишком рационалистическим подходом непосредственно сводить современную функцию музыки к ее воздействию на слушателей, к реакциям людей, которые встречаются с нею. Интересы людей, которые заботятся о том, чтобы слушателям вовремя поставлялась музыка, и сами произведения — их собственный вес, раз уж они существуют, — это факторы слишком сильные, чтобы потребление музыки каждый раз и в каждом отдельном случае соответствовало реальной потребности в ней. Здесь — здесь тоже — потребность используется сферой производства как предлог. Если говорят об иррациональности музыки, то эта фраза получает ироническое оправдание, поскольку предложение музыкального товара уже имеет иррациональный аспект, диктуется скорее количеством накопившегося товара, чем действительным спросом на рынке, на который охотно ссылаются в объяснение.

Социологии известно много иррациональных институций внутри радикально обуржуазившегося общества. То, чего никак нельзя вывести из его собственной функции, все же имеет функцию; существующее общество не может развиваться, просто следуя своему принципу, оно вынуждено соединяться и смешиваться с докапиталистическими, архаическими элементами; если бы оно стало осуществлять свой собственный принцип без этих гетерогенных “некапиталистических” примесей, оно сняло бы себя как таковое. В обществе виртуально насквозь рационализированном, где тотально господствует меновой принцип, все нефункциональное становится функцией в квадрате.

42

В функции нефункционального пересекается истинное и идеологическое. И сама автономия произведения искусства порождена этим пересечением: в функциональном целом общества создаваемая людьми вещь “для себя” — произведение искусства, не отдающее себя целиком во власть этого функционального целого, — есть символ и обетование того, что существовало бы, не будучи объектом всеобщей погони за прибылью, т.е., было бы природой. Но одновременно прибыль ставит себе на службу это нефункциональное и низводит его до уровня бессмысленного и бессодержательного. Эксплуатация того, что бесполезно само по себе, того, что скрыто от людей, которым оно всучивается, навязывается, ненужного им, — причина фетишизма, который покрывает пеленой все культурные блага и особенно музыку. Он настроен на конформизм. Повинуясь наличному и уже потому неизбежному, мы начинаем любить существующее только потому что оно существует; к такому повиновению психологически приводит только любовь. Принятие, утверждение как должного того, что существует, наличествует — вместо опоры на идеологию как специфическое представление о существующем или даже как его теоретическое оправдание, — стало сильнейшим элементом, скрепляющим, связующим все наличное в жизни. Желтое пятно безоговорочного принятия всего данного, всего находящегося на своем месте — один из инвариантов буржуазного общества. И это со времен Монтескье придает существующему достоинство исторически сложившегося и ставшего.

Абстрактности такого принятия действительности, замещающего фактом своего существования определенную прозрачную функцию, соответствует столь же абстрактная идеологическая роль — роль отвлекающая. Она способствует тому же, чему служит сегодня большая часть культуры: помешать людям задуматься над собой и над миром, создать у них иллюзию, будто все в порядке, все в целостности в этом мире, раз в нем такое изобилие приятного и веселого. Иллюзия значительности культурной жизни — ее невольно укрепляет всякий, кто так или иначе имеет с ней дело хотя бы в форме критики, — саботирует осознание самого существенного. Что так ясно и понятно всем, если взять идеологическую функцию кинозвезд (настолько ясно, что даже ворчание по этому поводу в свою очередь стало дополнительным предметом общественного комфорта), то же самое распространяется и на области, в высшем достоинстве которых не допускает никакого сомнения религия искусства, опустившаяся до самопародирования, — на те области, где исполняют Девятую симфонию.

Идеологический момент не специфичен именно для музыки, но он очерчивает область пространства, занятую музыкой, — пространства всевозможной болтовни. Нетрудно заметить, как широко распространена вера в то, что все неразрешенные и неразрешимые проблемы можно решить, говоря о них и обсуждая их: этим объясняется приток людей на всякие диалоги и дискуссии по вопросам культуры, которые повсеместно организуются. С этим схоже то положение дел, о котором не должен забывать именно теоретик. Для многих так называемых “культуртрегеров” рассуждать о музыке и читать о ней важнее самой музыки. Такие извращения — симптомы идеологически нормального: музыка совсем не воспринимается как таковая, в своей ложности или истинности, а вос-

принимается только как нечто неопределенное и неподконтрольное, что освобождает от необходимости заниматься истиной и ложью. Музыка — неистощимый повод для безответственного и бесполезного разглагольствования. Неумоимо и даже не замечая этого по-настоящему, большинство тратит свое время на то, что скрыто от него.

Но простое наличие музыки, сила истории, которая запечатлелась в ней, и невозможность для незрелого, несовершеннолетнего человечества выйти за рамки навязанных ему учреждений, — всего этого недостаточно, чтобы объяснить приверженность масс к определенным объектам, и уж тем более недостаточно, чтобы объяснить активный спрос. Если нечто, существуя просто так, без всякого *raison d'être**, уже способно утешить и успокоить (хотя известно, что все существует для чего-то другого), то среди функций музыки, безусловно, не последнее место занимает функция утешения — анонимное увещивание одинокой заброшенной общины. Тон музыки внушает представление о голосе коллектива, который не оставит в беде тех, кто включен — насильно — в него. Но при этом музыка в том как бы внеэстетическом своем облике, который она назойливо обращает к людям, возвращается назад к более старым, добуржуазным формам, даже, может быть, к таким, какие вообще предшествовали становлению ее как искусства.

Трудно поверить, действительно ли подобные элементы могут еще оказывать воздействие, но совершенно очевидно, что они одобряются идеологией музыки, и этого достаточно, чтобы в сфере господства этой идеологии люди соответственно реагировали, даже не веря ушам своим. Для них музыка приносит радость — и все тут, хотя развитое искусство на расстояние световых лет удалилось от выражения радости, которая стала реально недостижимой в самой действительности, так что уже герой “Dreimaderlhaus”²⁰ мог задаваться вопросом, бывает ли вообще радостная музыка. Если кто-то напевает, то он уже считается человеком довольным жизнью, ему пристало ходить с поднятой головой. Но ведь звук всегда был отрицанием печали — как немоты, и печаль всегда находила выход и выражение в нем. Прimitивно-позитивное отношение к жизни, которое тысячу раз разбивала и разрушала музыка, отрицая его, снова всплывает на поверхность как функция музыки; не случайно потребляемая по преимуществу музыка сферы развлечений вся без исключения настроена на тон довольного жизнью человека; минор в ней — редкая приправа. Так управляют здесь архаическим механизмом, социализируя его. И если сама музыка опускается до наиболее бедного и ничтожного своего аспекта — бездумной радости, то она хочет, чтобы и люди, которые отождествляют себя с ней, уверовали в свою веселость.

Музыка беспредметна, ее нельзя однозначно отождествлять с какими-либо моментами внешнего мира, но у музыки как таковой в высшей степени определенное содержание, она членораздельна и как следствие этого вновь соизмерима с внешним миром, с общественной действительностью, хотя бы и очень опосредованно. Музыка — это язык, но не язык понятийный. Ее свойство и ее способность утешать и укрощать слепые мифические силы природы — действие, которое приписывали ей со вре-

* Разумное основание (*франц.*).

мен рассказов об Орфее и Амфионе, — все это легло в основу теологической концепции музыки, идеи языка ангелов. Эта концепция продолжала жить долго, даже в эпоху развитого автономного искусства музыки, и многие из методов этой последней являются секуляризацией тех представлений. И если функция потребительской музыки ограничивается пустопорожним, жалким жизнеутверждением, не омраченным воспоминаниями о зле и смерти, жизнеутверждением на уровне брачных предложений в газетах, то эта функция завершает секуляризацию теологической концепции, одновременно превращая ее в циническую противоположность ей: сама земная жизнь, жизнь как она есть, приравнивается к жизни без горя и

страданий; вдвойне безрадостная картина, ибо такое приравнивание — только хождение по кругу, где закрыть! все перспективы того, что было бы иным.

И как раз потому, что эта абсолютно жизнеутверждающая музыка издевается над всем тем, что однажды могло бы стать ее подлинной идеей, она столь низменна и позорна; позорна как ложь, как извращение того, что есть на самом деле, как дьявольская гримаса такой трансценденции, которая ничем не отличается от того, над чем силится подняться. Такова в принципе ее сегодняшняя функция — функция одного из разделов всеобщего рекламирования действительности, такой рекламы, потребность в которой тем больше, чем меньше просвещенные на этот счет люди в глубине своей души верят в позитивность существующего. Такая функция уготована музыке самой судьбой, поскольку музыке труднее уличить во лжи, чем грубую фальсификацию действительности в кинофильме или в рассказах из иллюстрированных еженедельников; идеология в музыке ускользает от разоблачения. Сознательная воля управляет сегодня распределением этой идеологии; такая идеология — объективное отражение общества, которое, дабы увековечить себя, не находит (и не может найти) ничего лучше тавтологии — все в порядке, говоря на его жаргоне.

Музыка как идеология выражается следующей метафорической формулой, которая лучший способ проиллюстрировать веселье находит в соотнесении его с музыкой: все небо в скрипках (*Der Himmel hangt voll Geigen*)*. Вот что стало с языком ангелов, с его неставшим и непреходящим платоновским бытием в себе: стимул для беспричинной радости тех, на кого он изливается.

Но веселость, которая включается и выключается вместе с музыкой, — это не просто веселость индивидов, а веселость нескольких или многих, она замещает голос целого общества, которое или отвергает индивида или сжимает его в своих тисках. Откуда идут звуки, источник музыки, — вот на что реагирует человек еще до всякого сознания: там что-то происходит, там жизнь. Чем меньше индивид чувствует, что живет своей жизнью, тем более счастлив он, предаваясь иллюзии присутствия жизни, убеждая себя в том, что другие живут. Шум и суэта развлекательной музыки создает впечатление чего-то необычного, исключительного, праздничного. То самое “мы”, которое во всякой многоголосной музыке полагается как априори ее внутреннего смысла, коллективная объек-

* Немецкая пословица, выражающая состояние высшего блаженства (*Прим. перев.*).

тивность самой вещи, становится здесь средством заманивания клиентуры. Как дети сбегаются, если на улице что-то случилось, так и эти регрессивные слушатели бегут вслед за музыкой; притягательная сила военной музыки, — что выходит за рамки всякого политического унастроения, — ярчайшее свидетельство такой функции. Подобно этому в пустом баре гремит оркестрола, зазывая неискушенных людей, маня их иллюзорной картиной веселья, достигшего своего апогея.

Музыка в своей социальной функции сродни головокружительным обещаниям счастья, которые должны заменить это счастье. И даже ограничиваясь сферой бессознательного, музыка в своей функции дает только мнимое удовлетворение тому безличному Оно, к которому она обращается. Если сочинения Вагнера впервые в широких масштабах были призваны выполнять функцию шумного и головокружительного опьянения (на их примере Ницше открыл идеологию бессознательности в музыке)²¹, если сочинения Вагнера еще целиком и полностью стояли под знаком пессимизма, отношение которого к обществу еще у Шопенгауэра было двойственным и который был недаром смягчен уже поздним Вагнером²², то запланированный дурман потребительской музыки не имеет уже ничего общего с нирваной. Она, эта музыка, без конца, нудно повторяет свое: “Пей, братец, пей” — в лучшей традиции того алкогольного рая, где все обстоит самым наилучшим образом, стоит только избежать горя и печали, как если бы это зависело от желания и воли, которая только отрицает себя тем, что предписывает себе настроение. Ничто не поможет ей, кроме музыки! Ее функция скроена в соответствии с модусом поведения всех тех, с которыми никто не говорит, которые никому не нужны. Музыка приносит утешение благодаря простому плеоназму — благодаря тому, что нарушает молчание.

Далее, это скандальное положение вещей определяется как торжество: оно внушает представление о силе, мощи и величии. И если отождествить себя с ним, то это вознаградит за универсальный неуспех — жизненный закон каждого. Как бедные старушки плачут на чужих свадьбах, так и потребительская музыка — вечная чужая свадьба для всех. Кроме того, она вносит элемент дисциплины. Она выдает себя за непреодолимую силу — ей невозможно противостоять, она не допускает никакого иного поведения, кроме одного — участия в общем деле, она не терпит меланхоликов. Часто потребительская музыка уже заранее торжествует по поводу еще не одержанных побед — титры кинофильмов, инструментованные резкими

красками, ведут себя как ярмарочные зазывалы: “Внимание, внимание, то, что вы увидите, будет таким великолепным, сияющим, красочным, как я; благодарите, аплодируйте, покупайте”. Это — схема потребительской музыки даже тогда, когда обещания, по поводу которых раздаются победные клики, вообще не выполняются. Она рекламирует сама себя: ее функция чередуется с функцией рекламы. Она занимает место обещанной утопии. Окружая слушателей со всех сторон, погружая их в свою атмосферу, обволакивая их, — что соответствует сути акустического феномена, — она превращает их в участников одного процесса, вносит свой идеологический вклад в то дело, которое неустанно осуществляет современное общество в реальной действительности, — в дело интеграции.

46

Между собой и слушателем она не оставляет места для понятийной рефлексии. Этим она создает иллюзию непосредственности в мире тотальной опосредованности, иллюзию близости между чужими людьми, сочувствия к тем, кто ощущает на себе холод непрекращающейся войны всех против всех. Из функций потребительской музыки, которая так или иначе сохраняет воспоминание о языке непосредственности, важнейшая, вероятно, состоит в том, чтобы смягчать страдания людей в условиях универсальных опосредований, создавая видимость, что люди еще живут рядом, лицом к лицу, друг с другом. То, чего сознательно и преднамеренно добивается так называемая музыка коллективов, музыка, спаивающая людей в общность, с еще большим успехом достигает музыка, воспринятая безответственно и бессознательно. Это можно вполне основательно доказать на таком материале, где размышления о функции музыки определяются самой темой, где музыка становится плановым средством, — в кинофильме. Для драматургии фильма являются обычными размышления над тем, какие части, кадры, диалоги фильма нужно “подогреть” музыкой, как говорится на жаргоне. И именно поэтому, очевидно, фильмы прибегают ко всемоу такого музыкального потока, который не должен восприниматься со вниманием, а перерабатываться и усваиваться зрителем инстинктивно.

Но музыка не только согревает, но и окрашивает. Ведь и введение цветного фильма, должно быть, отвечало коллективной потребности, если ему удалось до такой степени вытеснить черно-белый фильм, во многом превосходящий его. Качества чувственного мира восприятий потускнели, нейтрализовались в условиях меновых отношений, в условиях всеприсутствия отношений эквивалентности. Там, где еще допускаются краски, там они приобрели характер аллотрии, жалких и досадных подражаний празднествам в туристских местностях. Музыка, будучи беспредметной, может расцветить поблекший мир вещей, но не вызвать тотчас же подозрений в романтизме, поскольку цвет будет отнесен за счет самой ее сущности; это между прочим, может кое-что объяснить в распространенном предпочтении оркестра камерной музыке. Но хотя в тех вне- и досознательных слоях, на которые воздействует потребительская музыка, не проводится строгих различий между внешним и внутренним миром, все же вполне вероятно, что образные ассоциации пестрой, красочной, праздничной толпы (что наблюдается у народов, не знающих капитализма) не имеют решающего значения. Музыка, скорее, скрашивает пустоту внутреннего смысла, чувства. Она только декорация пустого времени.

Чем больше в условиях индустриального производства распадается понятие временного континуума, эмфатическое понятие опыта, чем больше времени превращается в дискретные моменты, напоминающие отдельные удары током, тем сильнее субъективное сознание ощущает свою беззащитность перед лицом абстрактного физического времени. И в жизни отдельного человека это время безжалостно отделилось от того *temps duree**, в котором Бергсон еще видел залог живого восприятия времени. А музыка снимает болезненные подозрения на этот счет. С пол-

* *Время длительности (франц.).*

47

ным основанием Бергсон противопоставил длительности *temps espace**. Безысходно печальное, что присуще абстрактной длительности, лишенной внутренней структуры (длительности, которая уже собственно не является временем, поскольку противопоставляет себя содержанию опыта как механическое деление на статически неподвижные доли), становится противоположностью времени, становится пространством — узким, как бесконечно длинный и мрачный коридор.

Вероятно, невозможно проверить, действительно ли так называемая внутренняя опустошенность является признаком и символом нашей эпохи; это было бы на руку тем, кто заводит нудный плач по поводу современных массовых средств коммуникаций. Если что-то подобное и было в прошлом, то религиозные учреждения столь основательно подчиняли себе такие явления, что от них осталось мало следов, хотя

taedium vitae** придуман и не в XX в. Но если бы все это и было столь ново, как того хотелось бы апологетам коллективов, то вину за это несут не массы, а то общество, которое сделало их таковыми.

Субъект, которого характер труда лишает качественного отношения к сфере объектов, благодаря этому неизбежно опустошается; и Гёте, и Гегелю было известно, что внутренняя содержательность, полнота, обусловлена не абстрагированием от действительности, не изоляцией, а как раз противоположным, что содержание личности есть преобразенная форма познанной в опыте объективной действительности. Еще немного—и внутреннюю, духовную пустоту можно было бы рассматривать как черту, сопутствующую самоуглублению, погружению в субъективность; многое в истории протестантизма говорит в пользу такого предположения. Но если бы внутренняя пустота и была инвариантом (ее гипостазирует в таком качестве онтология смерти), то тогда надо считать, что история припасла средства компенсации, чтобы бороться с ней. У кого есть лекарство против скуки, даже самое скверное, тот не захочет терпеть скуку дольше, и это укрепляет массовый базис музыкального потребления.

Этот базис — свидетельство диспропорции между конкретным состоянием и потенциалом: между скукой, во власть которой все еще отданы люди, и таким возможным, но неосуществившимся устройством общества, в котором не было бы места скуке. Среди аспектов этого массового базиса есть и такой — неопределенное ощущение того, что пути реальных изменений отрезаны. Пустота означает: работать приходится меньше, а несвобода осталась, как прежде; эта несвобода переживается пропорционально вытесненным возможностям. Прежнее состояние было не лучше. Мучительный труд подавлял рефлексию, а в такой обстановке и рождается пустота. Но если пустота начинает осознаваться, то это значит, что и противоположное ей уже осознается, как бы такое осознание ни было отрезано от самого себя.

Но люди боятся времени и поэтому — в виде компенсации — придумывают такую метафизику времени, где перекалывают на время вину за то, что в этом отчужденном мире не чувствуют, что живут. Музыка вы-

* Время пространства (*франц.*).

** Отвращение к жизни (*лат.*).

бывает такие мысли из головы. Она утверждает общество, которое развлекает. Окрашенность внутреннего смысла, расцветивание потока времени убеждает индивида, что в монотонности всех вещей, приводимых к одному знаменателю, есть еще и особенное. Те цветные фонарики, которыми музыка увешивает время индивида, — суррогаты смысла его существования, о котором говорится так много и который напрасно стремится постичь сам индивид, если ему, предоставленному абстрактному существованию, вообще приходится вопрошать о смысле. Только, впрочем, внутренний свет сам конфискован тем же опредмечиванием, который его зажигает. Та сила, которая изгоняет тоску с душевного горизонта человека и заглушает ход часов времени, — это в действительности свет неоновых ламп.

Идея высокой музыки — создать посредством своей структуры образ внутренней полноты, содержательности времени, блаженного пребывания во времени или же, говоря словами Бетховена, “славного мгновения” — пародируется функциональной музыкой, и эта последняя идет против времени, но не проходит сквозь него, не облекается плотью, питаясь своими силами и энергией времени: она паразитически присасывается к времени, разукрашивает его. Копируя безжизненные удары хронометра, она убивает время (вульгарное выражение, но вполне адекватное), и в этом она — законченная противоположность того, чем могла бы быть благодаря своему сходству с этим возможным. Но даже и мысль об окрашенном времени, возможно, слишком романтична. Трудно слишком абстрактно представить себе функцию музыки во временном сознании человечества, охваченного конкретизмом.

Форма труда при индустриальном массовом производстве — это виртуально повторение одного и того же: по идее не происходит вообще ничего нового, но те модусы поведения, которые выработались в сфере производства, у конвейера, потенциально распространяются (хотя еще не выяснено, каким именно образом) на все общество, в том числе и на те секторы, где труд непосредственно не совершается по таким схемам. По сравнению с таким временем, задушенным повторением одного и того же, функция музыки сводится к тому, чтобы создавать иллюзию, будто вообще что-то происходит, как говорится в “Эпilogue” Беккета, вообще что-то изменяется. Ее идеология в самом буквальном смысле — *ut aliquid fieri videatur**. Благодаря одной своей абстрактной форме, форме временного искусства, т.е. благодаря качественному изменению своих сукцессивных моментов, музыка создает нечто вроде *imago*** становления; и музыка даже в самом жалком своем виде не оставлена этой идеей, и от этой идеи не отступается алчущее реального опыта сознание.

Будучи субститутотом реальных процессов, активным участником каковых так или иначе считает себя каждый, кто отождествляет себя с музыкой, музыка — в те моменты, которые распространенное понимание считает ритмом, — кажущимся воображаемым образом возвращает телу некоторые из функций, в действительности отнятых у него машинами, в виде эрзаца физической моторики, абсорбирующей свободную и мучи-

* Чтобы казалось, будто что-то делается (*лат.*).

** Образ (*лат.*).

49

тельную двигательную энергию, особенно у молодых людей. В этом случае функция музыки мало чем отличается от функции спорта, которая тоже сама собой разумеется и тоже не менее загадочна. Действительно, тип слушателя музыки, компетентного во всем том, что относится к сфере физически измеримых эффектов, сближается с типом спортивного болельщика. Детальное изучение завсегдатаев футбольных матчей и маниакальных радиослушателей могло бы дать поразительные аналогии. Гипотетически можно сказать об этом аспекте потребительской музыки, что она напоминает слушателям о теле, о существовании у них такового (если не создает вообще иллюзию этого), напоминает им, что они, как люди, сознательно трудящиеся в сфере рациональных производственных процессов, все же не совсем еще отделены от своего тела.

Этим утешением они обязаны тому же самому механическому процессу, который отчуждает от них тело. Если угодно, можно связать это с психоаналитическим взглядом на музыку. Согласно последнему, музыка есть защитный механизм динамики влечений. Он направлен против паранойи, мании преследования, против опасности стать абсолютной монадой — человеком, лишенным контактов, у которого энергия (либидо) пожирается его собственным Я. То действие, которое производит в нем потребительская музыка, — это не столько оборона от такого патологического поведения, сколько его нейтрализация и социализация. Потребительская музыка не столько укрепляет утраченный контакт с иным — с тем, что было бы иным, нежели одиночеством индивида, — сколько укрепляет последнего в нем самом, в его монадологической замкнутости, в *fata morgana* внутренней наполненности. Рисуя картину осмысленного течения субъективного времени, она одновременно внушает ему, — совершая ритуал реального присутствия жизни и отождествления с социальной силой, — что, как раз ограничиваясь собою, уходя в себя, прочь от ненавистной действительности, он сможет объединиться с людьми, примириться с ними, найти их поддержку и что именно в этом в конце концов и заключен смысл.

Иллюзорный момент, присущий самой выдающейся музыке, автаркия внутреннего мира, разъединенного с миром предметным и практическим, этот момент в серьезных произведениях искусства компенсируется истинностным содержанием производимого ими отчуждения иллюзорности в структурную объективность; в функциональной музыке он безоговорочно присвоен идеологии. Она закрепляет людей в самой себе, чтобы воспитывать в них взаимосогласие, соглашательство. Этим она служит *status quo*, который может быть изменен лишь теми, кто вместо того, чтобы заниматься самоутверждением и позитивным утверждением мира, критически осмыслит и мир, и себя.

Из всех традиционных искусств музыка наиболее приспособлена к этому — благодаря некоторым качествам, без которых едва ли возможно представить ее. Антропологическое отличие уха от глаза приходит на помощь музыке в ее исторической роли идеологии. Ухо пассивно. Глаз прикрывается веком, его нужно еще открыть; ухо открыто, ему приходится не столько направлять внимание на раздражители, сколько защищать себя от них. Можно предполагать, что активность слуха, произвольное внимание, сложилось лишь со становлением и усилением Я: в ситу-

50

ации всеобщих регрессивных тенденций позднее приобретенные качества Я утрачиваются в первую очередь.

Отмирание способности к синтезированию музыкального целого, к восприятию музыки как эстетической смысловой связи совпадает с возвратом к такой пассивности. Если под воздействием табу цивилизации вообще ослабло чувство обоняния, которое никогда не было развито у широких масс, то только орган слуха из всех органов чувств может безо всякого труда регистрировать раздражители. Этим он отличается от деятельности других органов чувств, которые тоже беспрестанно затрачивают усилия, но соединяются с трудовыми процессами, так как сами постоянно выполняют работу. Акустическая пассивность становится

противоположностью труда, а слушание — полным пространством, терпимым внутри рационализированного мира труда. И если человек на время освобождает себя от перенапряжения в условиях тотально обобществленного общества, то на него все еще смотрят как на культурного человека, хотя благодаря такому модусу культурные блага совершенно утраивают всякий смысл.

Архаический орган слуха, как бы не поспевший за производственным процессом, способствует усилению иллюзии, будто бы еще не все подверглось рационализации в мире, будто бы еще есть место для неподконтрольного, для такой иррациональности, которая, никакой роли не играя в сравнении с потребностями цивилизации, санкционируется ими. Этому в антропологическом отношении способствует, далее, беспредметность чувства слуха. Феномены, опосредуемые им, — это во внеэстетическом опыте не феномены вещей. Слух не организует прозрачного и очевидного контакта с миром вещей, где совершается полезный труд, он не контролируется ни работой, ни ее нуждами. Идея субъективного внутреннего мира, недоступного для внешних воздействий и независимого от них, идея, столь способствовавшая идеологическому истолкованию бессознательного, — эта идея уже реформирована в сексуальном априори музыки. И если то, что превращает музыку в произведение искусства, в определенном смысле означает, что она превратилась в вещь, попросту говоря — в фиксированный текст, то в массовой функции радикально определенной музыки исчезает как раз этот аспект: слово *opus*^{*}, напоминающее о нем, становится ругательством.

Но так же как сны наяву, искусственно порождаемые оптической индустрией культуры, все же не перерезают нить, связывающую их с действительностью, точно так же этого не происходит и с функцией слушания. Ибо музыкальные феномены насквозь прорастают интенциями — чувствами, моторными импульсами, образами, вдруг возникающими и тут же исчезающими. Хотя этот мир образов не объективируется при пассивном слушании, он все же остается действенным. Он незаметно провозит в сферу воображения контрабандный груз внешней жизни, он воспитывает навыки тех же действий, только отвлеченных от конкретной предметности, формирует динамические стереотипы, нужные для внешнего мира. Бодрость выдается за образец социальной добродетели — упорства, активности и неутоми-

^{*} Букв. “произведение” (лат.).

мой готовности выполнять *team work*^{*}. *Imagerie*^{**}, на которую разлагается музыка, коль скоро она больше не синтезируется, — вполне *d'accord*^{***} с нормой, с уже апробированным.

Но на эмоциях неумолимо настаивает то общее устройство жизни, сам принцип которого душит их: его смертоносный, гибельный характер стал бы очевиден, если бы индивид пробудился к сознанию его. Что музыка возвращает индивиду в воображении некоторые из телесных функций, утраченных им в самой действительности, — это только половина правды: сами телесные функции, которые воспроизводит ритм в своем механическом неподвижном повторении, тождественны движениям, совершаемым в тех производственных процессах, которыми у индивида отняты телесные функции. Функция музыки идеологична не только тогда, когда она перед глазами людей создает миражи иррациональности, отнюдь не властные над дисциплиной их существования, но и тогда, когда она сближает эту иррациональность с образцами рационализированного труда. То, от чего люди надеются уйти, бежать, — не выпускает их из своих тисков. Свободное время, дремота, уходит просто на воспроизводство рабочей силы, и это бросает тень на такое времяпрепровождение. На примере потребительской музыки можно понять, что из тотальной имманентности общества нет никакого пути.

При всем этом речь идет об идеологии в собственном смысле, об общественно-необходимой видимости, а не о такой иллюзии, которая каждый раз создается особо и заново. Та развлекательная музыка, которую передают европейские радиостанции, непосредственно не связанные с коммерческими интересами и в большей или меньшей степени контролируемые общественными организациями, мало чем (если не считать меньшую ловкость, с которой она сработана) отличается от того, что процветает в условиях американской коммерческой системы радиостанций, где эта идеология откровенно и решительно провозглашается во имя покупателя, клиента. Если сравнить ее с идеологией в прежнем смысле, то ввиду ее полной неотчетливости, — правда, весьма дифференцированной и определенной внутренне, — трудно будет вообще говорить об идеологии. Но было бы совершенно неправильно недооценивать на этом основании идеологическую силу музыки.

Чем меньше идеологии заложено в конкретных представлениях об обществе, чем больше испаряется специфическое содержание музыки, тем беспрепятственнее она сползает к субъективным формам реакций,

которые психологически лежат гораздо глубже, чем любое очевидное идеологическое содержание, и потому могут превосходить его по своему воздействию. Идеология заменяется указанием на способы поведения и в конце концов становится *characteristica formalis**** * индивида. В такой *trend**** ** вливается теперь и сегодняшняя функция музыки: ее задача — дрессировать условные рефлексy в сфере бессознательного. Часто гово-

* Конвейерный труд (*англ.*).

** Образный строй (*франц.*).

*** В согласии (*франц.*).

*** * Формальной характеристикой (*лат.*).

*** ** Поток (*англ.*).

52

рят о том, что молодежь с недоверием и скепсисом относится к идеологии. Категории недоверия и скепсиса, безусловно, не отвечают действительности в той мере, в какой они глубокую упрямую разочарованность бесчисленных индивидов смешивают с полным и не в чем не урезанным сознанием самой сути дела. Пелена не спала. Но, с другой стороны, утрата идеологичности — во многом верное наблюдение в том смысле, что содержание идеологии становится все более чахлым. Разные идеологии постепенно поляризуются: с одной стороны, просто удваивание существующего ввиду его неизбежности и весомости, с другой — заведомая, произвольно измышленная, бездумно повторенная и легко опровержимая ложь. Этим остаткам идеологии соответствует господствующая функция музыки; ее планируемое слабоумие — тест, предъявляемый человечеству, тест, позволяющий узнать, как далеко еще пойдут люди в своем согласии со всем происходящим и какие пустые и шитые белыми нитками идеи они еще могут усвоить. В этом случае упомянутая функция имеет сегодня — и, конечно, решительно против ее желания — некоторое просветительское значение.

Социальный педагог и музыкант, которые желают добра и для которых их дело — явление истины, а не простая идеология, спросят, как же противодействовать этому. Этот вопрос правомерен, но наивен. Если функция музыки действительно совпадает с идеологической тенденцией общества в целом, то невозможно представить, чтобы его дух, как и дух государственной власти и самих людей, мог потерпеть музыку в какой-либо иной функции. Посредством бесчисленных опосредований, прежде всего экономических интересов, любому раз и навсегда будет доказано, что и впредь все останется по-старому. В рамках существующего против этого нельзя привести серьезный аргумент, который сам не был бы идеологическим.

Кто хочет посредством своего собственного аппарата чувств удостовериться в том, что такое общество, может на примере музыки поучиться, как — бог знает, с помощью каких опосредующих механизмов и часто без злой воли людей — дурное пробивает себе дорогу даже там, где ему противостоит конкретное знание о лучшем; и как бессильно всякое сознание, если его поддерживают одни только доводы разума. Единственно, что можно сделать, не слишком обольщаясь успехом, — это высказать свое знание, а в остальном, в своей профессиональной сфере музыки употребить все силы на то, чтобы идеологическое потребление заменялось компетентным и сознательным отношением к музыке. Музыкальной идеологии можно противопоставить только одно — немногие модели верного отношения к музыке и модели самой музыки, которая была бы иной.

53

Классы и слои

В той мере, в какой музыка — не явление истины, а действительно идеология, стало быть, в том виде, в каком ее узнает народ, в каком она скрывает от последнего социальную действительность, необходимо встает вопрос об ее отношении к социальным классам. Идеологическая видимость скрывает в настоящее время их существование. При этом не нужно даже думать о заинтересованных лицах, которые нуждаются в идеологии и пускают ее в ход. В таких нет недостатка. Но их субъективная инициатива, если даже и имеет место, в любом случае вторична по сравнению с объективным контекстом, который создает эффект ослепления и затуманивания взгляда. Этот же контекст порождает и идеологическую иллюзорность в музыке. Все, что в условиях меновых отношений приспосабливается к тому, что сделал из людей мировой дух, — все это одновременно лжет людям. Будучи источником ложного общественного сознания, музыка,

поскольку она функционирует, ввязывается в социальный конфликт, и здесь нет необходимости в намеренном планировании и в том, чтобы потребители подозревали об этом.

В этом комплексе проблем и заключены основные трудности, с которыми до сих пор не могут справиться методы музыкальной социологии. Она остается простой социальной психологией, а выводы ее необязательными до тех пор, пока ее методы не вберут в себя конкретную структуру общества. Такие свойства музыки, как беспредметность и непонятность музыкального языка, противостоят четким классификациям и отождествлениям музыки в ее различных проявлениях с классами и слоями. Именно это обстоятельство эксплуатировала застывшая в своем догматизме общественная теория. Чем загадочнее оказывается отношение между музыкой и конкретными классами, тем легче покончить с вопросом, наклеив этикетку, стоит только ту музыку, которая так или иначе, добровольно или по принуждению потребляется массами, отождествить с музыкой истинной по причине ее мнимой народности, не заботясь о сходстве официальной музыки с отходами позднеромантической музыки капиталистических стран конца XIX в. Столь же просто воспользоваться авторитетом знаменитой музыки прошлого для того, чтобы поднять собственный авторитет и диктаторским росчерком пера объявить ее народно-демократической. Тот же лживый дух поносит передовую художественную музыку как декаданс, даже не входя в ее внутреннюю структуру, рассматривая ее исключительно с внешней стороны и ставя ей в вину недостаточное функционирование в качестве социального элемента; композиторам же, сохраняющим свою индивидуальность, с видом дружеской озабоченности показывают кнут.

Исследования социального распределения музыки и предпочтений, отдаваемых той или иной музыке в пределах музыкального потребления, дают мало материала в отношении классов. Итак, музыкальная социология стоит перед выбором: с одной стороны, безапелляционные утверждения, которые притягивают к музыке понятие классов, оправдывая это только конкретными политическими намерениями власть предержащих;

с другой стороны, изучение, которое признает научностью чистой воды, если устанавливается, что домашние хозяйки в городах в возрасте от тридцати пяти до сорока лет, имеющие средний достаток, предпочитают Чайковского Моцарту и каким-то образом отличаются от сопоставимой группы крестьянок. Что здесь затрагивается, так это слои, определяемые как единства субъективных признаков. С классами как объективным теоретическим понятием их нельзя смешивать.

Если исходить из социального происхождения музыкантов, то о классовом смысле музыки тоже нельзя узнать ничего безусловного. Если такие моменты и играют какую-то роль (встретившись с таким блаженным добродушием, словно за кружкой пива, которое вдруг прорывается у Рихарда Штрауса в самом неподходящем месте: в Микенах или в аристократическом dix-huitieme* кто подумает о богатом мещанине-филистере?), при попытке определить их они легко испаряются без остатка. Если бы кто-нибудь захотел дать социальное истолкование воздействия музыки Рихарда Штрауса в эпоху его славы, у того с куда большим правом возникли бы ассоциации с тяжелой промышленностью, империализмом, крупной буржуазией. И наоборот, мало современной музыки, облик которой был бы таким светским, mondaine, как у Равеля, а, однако, он вырос в самой скромной мелкобуржуазной семье.

Семья, происхождение мало что дают для социальных разграничений. Происхождение Моцарта сходно с происхождением Бетховена, то же касается и среды; после того как Бетховен переселился в Вену, среда Бетховена, кажется, была даже выше, чем у материально необеспеченного Моцарта, а разница в возрасте была только в четырнадцать лет. И однако общественная атмосфера, в которой жил Бетховен, где чувствовалось влияние Руссо, Канта, Фихте, Гегеля, совершенно несопоставима с обстановкой, в которой протекала жизнь Моцарта. Можно привести примеры больших совпадений, но в таких поисках соответствий между социальным происхождением и классовой принадлежностью композитора заключена принципиальная ошибка. Что в музыке так называемая социальная позиция композитора не переводится прямо и непреломленно в музыкальный язык — это даже не самое серьезное возражение.

Следует сначала поразмыслить над тем, была ли когда-нибудь, с точки зрения классовой принадлежности ее создателей какая-либо другая музыка, кроме буржуазной, — проблема, которая, между прочим, касается социологии искусства в гораздо более широком смысле. В эпоху феодализма и абсолютизма господствующие классы не столько сами выполняли, сколько направляли и поручали другим умственную работу, которая тогда шла не по очень высокому курсу. Даже если говорить о куртуазных и рыцарских созданиях позднего средневековья, то нужно будет установить сначала, в какой степени поэты и музыканты действительно представляли тот класс, которому формально принадлежали как рыцари. С другой стороны,

социальное положение пролетариата в буржуазном обществе в значительной степени препятствовало художественному творчеству рабочих и их детей.

Реализм, который воспитывался материальным недостатком, — не то же

* XVIII век (франц.).

55

самое, что свободное развитие сознания. Тот социальный odium*, который в течение тысячелетий лежал тяжелым грузом особенно на искусствах, связанных с физическим появлением артиста in effigie**, на театре, танце и музыки, социально резко сузил круг лиц, из которого набирались артисты. Крупная буржуазия дала тоже немногих музыкантов. Сын банкира Мендельсон, будучи евреем, был экстерриториален по отношению к своей собственной прослойке: гладкость его сочинений имеет что-то общее с чрезмерным усердием человека, не совсем геси***. Среди знаменитых музыкантов кроме него только, пожалуй, Рихард Штраус был богат от рождения. Князь Джемальдо да Веноза²³, индивидуалист, стоявший в стороне во всех отношениях, не поддается современным социологическим категориям.

Обычно композиторы происходили из мелкобуржуазного среднего сословия или из среды самих же музыкантов. Бах, Моцарт, Бетховен, Брамс были детьми бедных, иногда бедствовавших музыкантов; даже Штраус был сыном валторниста. Вагнер происходит из полудилетантской богемы, к которой принадлежал его отчим. Несколько преувеличивая, во всех этих случаях можно было бы говорить с секуляризации типа странствующего музыканта. Музыкальная продукция была обычно делом рук тех, кто, прежде чем стать композитором, уже причислялся к так называемым “третьим лицам”, которым буржуазное общество поручает все искусство. Гендель — типичный тому пример. Даже ему, при всей его славе в богатой Англии, не была дана буржуазная обеспеченность и прочность положения, у него были свои ups и downs****, как и у Моцарта. Если бы уж нужно было конструировать связь между субъективным генезисом и социальным смыслом музыки, то понятие “третьего лица”, иногда попадавшего даже в зависимое положение слуги, помогло бы объяснить, почему музыка, как “служение” господину столь долгое время, не противореча, повиновалась социально обусловленным целям.

Пятно бесчестия, которое лежало когда-то на странствующих музыкантах, обернулось послушанием своим работодателям, которое в литературе проявлялось по крайней мере не так откровенно; условия marginal existence****, когда приходилось ожидать крошек со стола господина и когда для искусства не находилось места в закономерном буржуазном процессе производства, были конкретным социальным предназначением музыки с точки зрения тех, кто ее производил. Композиторов удерживали в такой ситуации — анахронизм! вплоть до середины XIX в., следовательно, уже в условиях развитого буржуазного общества: их произведения, давно уже ставшие рыночным товаром, ввиду отсталости авторского права не давали им достаточных средств к существованию даже тогда, когда театры богатели на них. Это, прежде всего, судьба Вагнера в годы эмиграции.

Эрнст Ньюмен²⁴ с полным правом указал на то лицемерие, с которым возмущались пристрастием Вагнера к роскоши и долгам. В течение десятилетий буржуазное общество скрывало от него ту прибыль, которую

* Презрение (лат.).

** Здесь: собственной персоной (лат.).

*** Принятого в обществе (франц.).

**** Подъемы и спады (англ.).

**** * Существование на краю общества (англ.).

56

немецкие театры без тени смущения клали в свой карман, — гонорары за “Тангейзера”, “Лоэнгрина” и “Летучего голландца”. Из знаменитых композиторов Пуччини и Штраус были, по-видимому, первыми, кто получил всю капиталистическую прибыль от своей продукции; до них Россини, Брамс и Верди по крайней мере достигли благополучия, Россини благодаря протекции Ротшильдов. Общество контролировало музыку, удерживая композитора на короткой, но совсем не золотой цепи; ситуация потенциального просителя никогда не благоприятствовала социальной оппозиции. И потому на свете так много веселой и радостной музыки.

Но если даже обратиться к сфере, где социальную дифференциацию музыки можно, казалось бы, установить прежде всего — к сфере социального одобрения, рецепции музыки, то и здесь вряд ли можно найти строгую и обязательную связь между музыкой и ее идеологической функцией. Ввиду бессознательного и подсознательного восприятия музыки большинством слушателей и ввиду трудности давать словесный отчет о ней эмпирическое изучение этого вопроса рискованно. Так или иначе, если брать за основу статистических выборок грубо сформулированные тезисы — от “мне нравится” до “мне не нравится”, можно было бы получить какие-то результаты, и еще большего можно достичь, если статистически изучать в разных социальных прослойках, какие радиопрограммы обычно слушаются.

Если еще нет данных, оправдывающих категорические утверждения, очевидной кажется гипотеза о том, что отношение между различными типами музыки и социальным расслоением более или менее соответствует той их оценке, которая дается им в культурной атмосфере общества, престижу, накопленному различными типами. При том огрублении, которому неизбежно подвергается постановка таких вопросов со стороны статистических процедур, такие гипотезы должны упрощаться до возможного предела своей содержательности, например, музыка *highbrow* существует для верхних слоев, *middlebrow* — для средних, *lowbrow** — для низших.

Можно опасаться того, что результаты, полученные эмпирически, действительно не очень отличаются от этого; стоило бы только выработать некоторую аксиологическую иерархию музыки (которая, надо заметить, не совпадает с аутентичным качеством); такую иерархию могла бы выработать комиссия авторитетов, и эта иерархия тут же обнаружилась бы в членении групп слушателей. Тогда получилось бы так, что элитарно настроенные носители культуры, представители образованности и материального благосостояния, наслаждались бы общечеловеческим смыслом Девятой симфонии или таяли, созерцая любовное томление великосветских дам и господ, как в “Кавалере роз”, или же совершали паломничества в Байрейт. Люди из групп с более скромными доходами, но с чувством достоинства своего сословия и со склонностями к тому, что они называют культурой, откликались бы тогда больше на развлечения уровня “выше среднего”, как, например, сюиты из “Арлезианки”, менуэт из ми-бемоль-мажорной симфонии Моцарта, Шуберт в переложении, интермеццо из “Сельской чести” и т.п. И так ряд продолжался бы вниз с дурной бесконечностью (через синтезированную народную музыку с накладной бородой для сельской местности) и т.д., вплоть до бездонных

* Высокого — среднего — низшего класса (*англ.*).

пропастей адского юмора. Те же немногие, кто не стремится к развлечению, распределились бы, вероятно, на этой схеме в соответствии с тем, что позволяет ожидать их типологическое описание.

Выводы такого рода были бы малопригодны для социологического познания отношения музыки к классам. Во-первых, из-за своей поверхностности. В них больше отражается структура предложения товара; планируя ее, индустрия культуры уже исходит из определенных слоев, так что едва ли можно делать какие-либо выводы о классовом смысле музыкальных феноменов. Можно даже думать, что субъективные тенденции к нивелированию различий зашли в сфере потребления уже так далеко, что даже упомянутое выше деление на три группы не вырисовывается столь уж драстически. Те градации, которые можно обнаружить в этой сфере, должно быть, сходны со ступенями “дорогого” и “дешевого”, которые после долгих размышлений были выработаны в автомобильной промышленности. Дифференциация, вполне возможно, носит не первичный, а вторичный характер — в соответствии с теми графами, которые предлагаются принципиально нивелированному сознанию; доказательство или опровержение этого положения обязывает эмпирическое исследование потратить время на долгие и тщательные размышления и методологические изыскания.

Сколь мало перечень расслоившихся потребительских наклонностей способен объяснить внутреннюю связь музыки, идеологии и классов, позволяет понять простейшее рассуждение. Если приписать, например, консервативному высшему слою общества, сознающему свое классовое положение, определенную приверженность к идеологически родственной ему музыке, то это по всем данным противоречило бы действительному положению вещей. Та значительная музыка, которая этим слоем, по всей видимости, предпочитается, имплицитно, по словам Гегеля, сознание нужды; она вбирает в свою структуру, в каких бы сублимированных формах это ни происходило, ту проблематику реальности, которой скорее всего избегает этот слой. И тогда эта музыка, получающая оценку наверху, не более, а менее идеологична, чем та, которая популярна внизу. Та идеологическая роль, которую играет музыка в быту привилегированных слоев, являясь как раз их привилегией, весьма и весьма отлична от собственного истинностного содержания этой музыки.

Эмпирическая социология разработала равным образом грубую дихотомию, согласно которой верхний слой предпочитает сегодня давать себе идеалистическое истолкование, тогда как низший слой гордится своим реализмом. Но потребляемая в низах чисто гедонистическая музыка, конечно же, не более реалистична, чем та, что удостоивается внимания в верхах: она в гораздо большей степени скрывает действительность, чем последняя. Если бы какому-нибудь обществоведоу пришла в голову мысль, что внеэстетическая склонность необразованных людей к музыке как недуховному, чисто физиологическому раздражителю материалистична по своей сути и потому совместима с марксизмом, то это было бы демагогической спекуляцией. Если даже снять с его совести грех такой невежественной гипотезы, то все же можно сказать, что даже в сфере развлекательной музыки подобные раздражители скорее встречаются в более дорогостоящих продуктах ловкой обработки, чем в дешевой области гармонике и клубов народных инструментов. Но — и это прежде всего — духовное содержание музыки неиско-

58

ренимо, неистребимо, и даже на самой низшей ее ступени нельзя наслаждаться чувственным элементом в ней так же буквально, как телячьей ножкой. Именно там, где музыка преподносится как кулинарное изделие, она с самого начала пропитана идеологией.

Отсюда можно заключить, почему обращение к привычкам слушателей столь непродуктивно для изучения отношения музыки и классов. Музыка в сфере своей рецепции способна стать чем-то совершенно другим, и даже, скорее всего, она регулярно становится чем-то совершенно иным по сравнению с тем, что господствующее убеждение считает ее неотъемлемым содержанием. Воздействие музыки и характер потребляемого расходятся, если вообще не противоречат друг другу: ввиду этого анализ воздействия музыки непригоден для постижения конкретного социального смысла музыки. Поучительной моделью является Шопен. Если вообще можно, не впадая в произвол, говорить о социальных манерах музыки, то тогда манеры его музыки аристократичны: пафос, презирающий все прозаическое и сухое, пафос как некая роскошь, дозволенная страдальцу — и столь естественная для этой музыки предпосылка гомогенного круга слушателей с соответствующими манерами. Эротическую утонченность Шопена можно понять только как отход от материальной практики — так же как и разборчивость в средствах, боязнь банального, притом что традиционализм нигде не нарушается какой бы то ни было сенсацией. И наконец, величествен и снисходителен жест, с которым восторженность бескорыстно приносит себя в дар. Всеу этому во времена Шопена соответствовала сфера воздействия его музыки — салон. Он и как пианист не столько принимал участие в концертном деле, сколько выступал на *soirées** высшего света. Но случилось так, что эта элитарная по происхождению своему и тону музыка стала чрезвычайно популярной по прошествии ста лет, а после успеха одного-двух американских фильмов стала даже товаром широкого потребления.

Несчетные миллионы людей, напевающих мелодию ля-бемоль мажорного полонеза или бречащих на рояле полонезы или ноктюрны из тех, что попроще, могут, усваивая во время игры эту позу избранности и изысканности, причислять себя *vaguement*** — к утонченным людям. Шопен, этот значительный и оригинальный композитор, стиль которого нельзя спутать ни с чем, этот музыкант в музыкальном быту масс принял на себя ту роль, которую в визуальной области играют Ван Дейк или Гейнсборо, если только не функцию в высшей степени не соответствующую ему, — тех писателей, которые раскрывают перед миллионами своих покупателей мнимые нравы и обычаи графинь. Так сильно может отклоняться социальная функция музыки — и именно по отношению к классам — от общественного смысла, который она собой олицетворяет, пусть даже с такой предельной ясностью, как Шопен.

Музыка Шопена точно описывает границы своего социального горизонта, и при этом не приходится думать о какой-либо внешней по отношению к ней классификации происхождения или среды. Хотя бы и с меньшей очевидностью, это верно и во многих других случаях, пока му-

* Вечера, приемы, “суарэ” (*франц.*).

** Более или менее (*франц.*).

59

зыку вообще еще можно воспринимать непосредственно. Кто слушая Бетховена не чувствует в его музыке ни буржуазной революционности, ни отголоска революционных лозунгов, ни тех мук, с которыми они воплощались в действительность, ни претензий на тональность, в которой будто бы залог разума и свободы, тот понимает его так же мало, как и тот, кто не способен следовать за чисто музыкальным содержанием его сочинений, за внутренними перипетиями их тем.

То обстоятельство, что столь многие отвергают специфический общественный момент как некую примесь, внесенную социологической интерпретацией, и по сути дела рассматривают только данные нотного текста, имеет свое основание не в музыке, а в нейтрализации сознания. Нейтрализованное сознание воздвигло стену между музыкальным опытом и переживанием действительности, в которой музыка обретает, хотя бы и полемически, свое место и на которую она откликается. Если музыкальный анализ научил раскрывать тончайшую ткань музыкального изложения, если музыковедение дает самый подробный отчет обо всех биографических сведениях о композиторе и его произведениях, то от всего этого самым жалким образом отстал метод раскрытия, дешифровки конкретного социального содержания в музыке, и он до сих пор вынужден довольствоваться импровизациями.

Чтобы наверстать упущенное и ликвидировать эту абсурдную изоляцию музыкального познания, нужно было бы разработать физиогномику музыкальных типов выразительности. Так, если брать Бетховена, то можно было бы думать о музыкальных жестах непокорности, упрямства, упорства, которые — с их *sforzati*, динамическими нарастаниями и внезапным переходом *crescendi* в *piano* — как бы перечеркивают всякие добрые нравы, всякую условную благопристойность. Подобные и гораздо более скрытые черты могла бы изучать наука, которую я однажды, говоря о Малере, назвал материальным учением о музыкальной форме; но ей едва ли положено начало. Взгляд научного сознания на музыку распадается на чистую технику и инфантильно-безответственные поэтические интерпретации, вроде шеринговского истолкования Бетховена; остальное отдано на откуп вкусу.

В форме тезисов можно указать социальное место бесконечно разнообразной музыки; но что до сих пор не было ничего сделано, чтобы опосредовать этот акт имманентными данными самой музыки, это используется ко всему прочему как повод, чтобы изгнать из науки даже и самые очевидные вещи. Чтобы разглядеть мелкобуржуазное в Лортцинге, не нужно знакомиться с текстами — достаточно услышать попури из “Царя и плотника” в летнем курортном парке. Что у Вагнера буржуазный пафос эмансипации претерпел какие-то решительные внутренние сдвиги, бросается в глаза в его музыке, если даже не вспоминать о шопенгауэровском пессимизме. Отказ лейтмотивной системы от тематического развития в собственном смысле слова, торжество принципа повторения над творческим воображением, развивающим и варьирующим материал, свидетельствует о резиньятии — коллективное сознание не видит перед собой никаких перспектив.

В интонации, с которой обращается музыка Вагнера к слушателю, проявляется социальная тенденция отречения от собственных умственных усилий в пользу всецельной власти и отказа от свободы в тоскливой монотон-

ности естественного кругооборота вещей. Как раз у Вагнера типы выражения, технические методы и социальная значимость слиты в едином союзе, так что одно может быть понято из другого. Цель моей книги о Вагнере, — если говорить об этом прямо, — состояла в том, чтобы вместо бесплодной рядоположенности музыки и социальной интерпретации по крайней мере набросать модель конкретного единства того и другого.

Музыка — это не идеология вообще, но она постольку идеологична, поскольку она — ложное сознание. Поэтому музыкальная социология должна была бы начать с разрывов и непоследовательностей в развитии произведений, если только в них не повинно субъективное неумение композитора. Музыка — это социальная критика посредством критики художественной. Там, где музыка разъята внутри себя, там, где она антиномична, но прикрывается фасадом единства и благополучия, вместо того чтобы доводить антиномии до логических выводов, она безусловно идеологична, сама увязла в путях ложного сознания. Всякое истолкование музыки, которое движется в кругу таких идей, должно восполнять тонкостью своей реакции на музыку все то, чего пока — и, должно быть, не случайно — недостает установившимся методом.

Бесспорно и даже банально то, что Брамс, как и все развитие музыки, начиная с Шумана и даже с Шуберта, несет на себе печать индивидуалистической фазы в развитии буржуазного общества. Категория тотальности, которая еще у Бетховена вбирает в себя дух подлинного единства, у Брамса все более меркнет, подменяясь замкнутым в себе эстетическим принципом организации индивидуального чувства: в этом черта академизма у Брамса. И в той мере, в какой его музыка вынуждена уходить в личный мир индивида и ложно абсолютизировать себя по отношению к обществу, его творчество тоже принадлежит к сфере ложного сознания — впрочем, такого, из которого не может вырваться никакое новое искусство, не принося в жертву самого себя. Однако было бы варварским педантизмом выводить из этого фатального обстоятельства приговор музыке *privatier** и вообще любой музыке, которая кажется чисто субъективной.

Правда, сфера частного, личного как субстрат выразительности вытесняет у Брамса все то, что можно назвать субстанциальным общественным характером музыки. Но в это время сама общественность социально не была уже субстанциальной, но была только идеологией, а в значительной мере это было так в течение всей буржуазной истории. И потому утрата общественного характера — это не просто бегство от реальности, которому подписывают свой поспешный и фарисейский приговор неисправимые прогрессисты. Музыка, и искусство вообще, ограничиваясь тем, что только для нее социально, но преобразая все это во внутреннюю структуру, и по истинности своего общественного содержания стоит на более высокой ступени, чем музыка, которая, исходя из внешней по отношению к самой ее сути общественной установки, стремится перейти предписанные ей границы, но при этом не удается именно как музыка.

Музыка может стать идеологией и тогда, когда она, будучи воодушевлена социальными идеями, занимает позицию истинного сознания, — истинного со стороны внешней, — и, однако, противоречит этой пози-

* Частное лицо (*франц.*).

61

ции и своей внутренней структурой, и самими ее закономерностями, а следовательно, противоречит и объективным возможностям содержания. Социальная критика классовых отношений — это еще не все, что нужно для музыкальной критики. Место Брамса или Вагнера в социальной типологии отнюдь не лишает ценности их музыку. Если Брамс как бы озабоченно и с тяжелым сердцем встает на точку зрения изолированного и частного индивида, отчужденного и углубленного в себя, то он отрицает отрицание. Он не порывает со всей традиционной проблематикой формы, но модифицирует и сохраняет ее, задаваясь вопросом о возможностях внутренне закономерного и сверхличного формулирования личного. И в этом формулировании уже заключен, неосознанно, момент социального опосредования сферы личного. Объективированность посредством формы схватывает момент общего даже и в частном. Социально в музыке адекватность содержательной структуры — все, а мировоззрение само по себе — ничто. Высшая критика, которая в конце концов вынуждена признать момент неистинного в содержании музыки и Вагнера и Брамса, доходит до социальных границ возможностей художественной объективизации, но не диктует нормы того, чем должна быть музыка. Ницше, у которого было больше *flair** в отношении социальных аспектов музыки, чем у кого бы то ни было, лишил себя лучших своих качеств, слишком уж неопосредованно под влиянием утопического представления об античности совместив критику содержания и эстетическую критику.

Правда, одно нельзя отделять от другого. И у Брамса идеологический момент в той мере становится музыкально-ложным, в какой точка зрения чистого для-себя-бытия субъекта идет на компромисс с традиционным коллективным языком музыкальной формы, который уже перестал быть языком этого субъекта. Уже у него намечается расхождение музыкальной ткани и музыкальной формы. И потому музыка, в условиях продолжающегося раскола общества, не может просто по мановению волшебной палочки стать суррогатом сверхиндивидуальной точки зрения. Музыка должна с несравненно большей решительностью, чем у Брамса, следовать за изоляцией лирического субъекта, если она, не творя лжи, желает увидеть в этой изоляции не только индивидуальное. Художественное исправление социально-ложного сознания происходит не путем коллективного приспособления к нему, а доведением ложного сознания до такого состояния, что оно лишается всякой иллюзорности. Это же можно выразить и иначе, сказав, что решение вопроса об идеологическом или неидеологическом характере музыки зависит от центральных узловых моментов ее технической проблематики.

Сейчас, когда музыка благодаря партийно-политической пропаганде и тоталитарным мероприятиям непосредственно включилась в общественную борьбу, суждения о классовом смысле музыкальных феноменов вдвойне рискованны. Печать, которую политические направления накладывают на музыкальные, часто не имеет ничего общего с музыкой и ее содержанием. Известно, что национал-социалисты клеветали на ту же самую музыку, называя ее культур-большевистской, и ту же самую музыку именовали разлагающей (пользуясь самым дешевым способом выводить политические импликации из растерзанного вида нотной запи-

* Чутье (*франц.*).

62

си), которую теперь уличают в буржуазном декадансе. Для одних она была политически слишком левой, для других — правым уклоном. И наоборот, реальные социальные различия в содержании — в социологическом

и в структурном — проходят сквозь сети политических систем отсчета. Стравинский и Хиндемит в равной степени неуютны тоталитарным режимам. В первом моем большом этюде музыкально-социологического характера, в статье “О социальном положении музыки”, которая вышла в 1932 г., перед самым фашистским переворотом, я назвал музыку Стравинского империалистической, а Хиндемита — мелкобуржуазной. Различие это я никоим образом не основывал на одних только неопределенных и не поддающихся проверке впечатлениях. Неоклассицизм Стравинского, сущность которого, впрочем, может быть раскрыта лишь с помощью интерпретации всего неоклассического направления периода 1920 г., не понимал сам себя буквально, он произвольно пользовался музыкальными оборотами, относящимися к так называемой доклассической эпохе, острая и иронизируя над самим собой.

Этот произвол подчеркивался нарушениями музыкального развития и сознательными погрешностями против норм тонального языка с его привычной для всех иллюзией рациональной оправданности. Без уважения относясь к священной ценности индивида, Стравинский как бы поднимался над самим собой. Его иррациональный объективизм напоминает об азартной игре или о позиции тех, чье высокое положение позволяет им нарушать правила игры. Он уважал правила игры тональной музыки в такой же малой степени, как и правила игры рынка, тогда как фасад оставался незатронутым и в том и в другом случае. К независимости и свободе у него присоединился еще и цинизм в отношении к самим же установленному порядку.

Все это и есть империализм, как например, и супрематия вкуса, который в конце концов один распоряжается всем, будучи и слепым и разборчивым в одно и то же время. Напротив, для той крупной игры, которую Стравинский вел в течение десятилетий, у Хиндемита с его терпением и тщанием ремесленника недоставало самого главного. Классцистские формулы он берет буквально и стремится слить их с традиционным языком, становящимся все более похожим на регеровский, и таким образом пытается сколотить систему, где сочетается серьезность с деловой суетой и преданной покорностью. Эта система в конце концов совпадает не только с музыкальным академизмом, но и с неисправимой положительностью “тихих в стране сей”. По давно установившемуся образцу Хиндемит, нашедший себя, оплакивает грехи юности. “Системы, — говорится в “Закате” Генриха Регнуса, — существуют для маленького человека. У больших людей есть интуиция: они ставят на те числа, которые им приходят в голову. Чем больше капитал, тем выше шансы исправить ошибки интуиции — новой интуицией. С богачами не случится такое, чтобы у них вышли все деньги, и, уходя, они вдруг услышали, что выигрывает их число — теперь, когда им нечего поставить. На их интуицию можно скорее положиться, чем на самые утомительные расчеты бедняков, которые никогда не оправдываются, потому что их не удастся основательно проверить”. Такой очерк типов соответствует отличию Стравинского от Хиндемита; во всяком случае, с такими категориями можно подходить к классовому анализу современной музыки. Эта характерис-

63

тика подтверждается и духовным *ambience** обоих композиторов, и выбором текстов, и провозглашаемыми лозунгами. Будучи главой элегантного *cenacle* я**, Стравинский выдвигал самые новейшие лозунги дня и чувствовал себя наверху так же легко, как *haute couture****. Хиндемит же упражнялся в архаически-цеховом послушании, сочиняя “по мерке” в середине XX столетия.

Но не всегда так просто обстоит дело с музыкально-социологическими объяснениями. Литературное и теоретическое сознание школы Шёнберга намного отстает от последовательно критического содержания ее музыки. Не только среди ассоциативных представлений можно с легкостью обнаружить мелкобуржуазные мотивы, но и *terminus ad quem* этой музыки: ее идеал был традиционалистичен, связан с буржуазной верой в авторитет и культуру. Драматургия оперного композитора Шёнберга, несмотря на весь экспрессионизм, вплоть до “Моисея и Аарона”, оставалась вагнеровской. Даже Веберн руководился прежним аффирмативным понятием музыки: то, что в его *oeuvre**** радикально отклоняется от буржуазной культуры, было так же скрыто от него, как и от Шёнберга, который не мог понять, почему его веселая опера “Von Heute auf Morgen”*** не пользовалась успехом у публики.

Все это не безразлично с точки зрения социального содержания самих сочинений. Но истинное знание этого, как и всякое другое истинное знание, — вещь хрупкая. Истину здесь вообще можно будет установить только тогда, когда социология современной музыки освободится от классификаций по внешним признакам. К очень немногочисленным попыткам пропитать самую музыку — композиторскую позицию чем-то вроде классового чувства относятся — кроме нескольких русских композиторов сразу же после революции, имена которых давно погребены под грудой военных и победных симфоний, — несколько работ Ганса Эйслера конца 20-х — начала 30-х годов, прежде всего рабочие хоры. В них фантазия композитора и значительное техническое умение создают такой тип выразительности и такие чисто музыкальные формулировки, что им как таковым, еще до всякого анализа, присуща определенная острая и резкая агрессивность. Эта музыка

чрезвычайно тесно связана с агитационными текстами; часто она звучит непосредственно, как конкретная полемика. Это искусство хотело занять классовую позицию уже внутренним модусом своего поведения, аналогично Георгу Гросу, который технику своего карандаша поставил на службу последовательной, бескомпромиссной социальной критике. Музыка Вейля²⁵, который в период сотрудничества с Брехтом оказался в поле действия тех же сил, по своему стилю не имела уже ничего общего с такой резкостью и потому могла легко распрощаться с теми целями, которые на время вознесли ее так высоко.

Даже в таких случаях остается момент, который невозможно определить. Если музыка действительно способна ораторствовать, то всегда со-

* Окружение, обстановка (*франц.*).

** Светский кружок (*франц.*).

*** Высокая мода (*франц.*).

**** * Творчество, все созданное (*франц.*).

***** "От сегодня до завтра" (*нем.*).

64

мнительно, за кого и против кого. Курт Вейль, музыка которого в дофашистскую эпоху воспринималась как левая, как социальная критика, нашел скрытых последователей в третьей империи, которые переосмыслили для целей коллективизма гитлеровской диктатуры по крайней мере его музыкальную драматургию и многие элементы эпического театра Брехта. Вместо того чтобы гоняться за музыкальным выражением классовых позиций, лучше представить себе отношение музыки к классам так, что во всякой музыке — меньше в языке, на котором она говорит, и больше во внутренних структурных связях, — антагонистическое общество является как целое. Критерий истины в музыке состоит в том, приукрашивает ли она те антагонистические противоречия, которые сказываются в контактах со слушателями, и тем самым запутывается в эстетических антиномиях, из которых тем более нет выхода; или же она — благодаря своей внутренней устроенности — открывается для постижения этих антагонизмов.

Внутренняя конфликтность в музыке — это проявление конфликтов общественных, неосознаваемых самой музыкой. Со времен промышленной революции вся музыка страдает от непримиримой вражды общего и особенного: возникла пропасть между традиционными универсальными формами музыки и тем процессом, который конкретно протекает в их рамках. В конце концов это привело к отказу от схем, к возникновению новой музыки. Сама общественная тенденция становится в ней звучанием. Расхождение общих и частных интересов само признает свое существование, выражаясь в музыкальной форме, тогда как официальная идеология учит, что то и другое находится в гармонии. Подлинная музыка, вероятно, как и все подлинное искусство, — это криптограмма непримиримых противоречий между судьбой отдельного человека и его назначением как человека, изображение того, как проблематично всякое увязывание антагонистических интересов в единое целое, но наряду с этим и выражение надежд на реальное примирение интересов. По сравнению с этим общим те действительные моменты классового расслоения, которые окрашивают ту или иную музыку, — вторичны.

Музыка имеет дело с классами в той мере, в какой классовые отношения запечатляются в ней. Та позиция, которую занимают при этом сами средства музыкального языка, остаются эпифеноменами по сравнению с явлением самой сущности. Чем в более чистой и бескомпромиссной форме музыка постигает антагонистические противоречия, чем более глубокое структурное оформление они получают, тем меньше музыка оказывается идеологией и тем более — верным объективным сознанием. Если возразят на это, что всякое формирование, структурирование, уже есть примирение и, стало быть, идеологично, то коснутся самых больных мест искусства. Но структурность по крайней мере в том отношении отдает должное действительности, что организованная и расслоенная тотальность — сама идея структурности — свидетельствует, что при всех жертвах и при всех страданиях жизнь человеческая продолжается.

В эпоху энтузиазма, в начале буржуазной эры, это выразил гайдновский юмор, у которого ход вещей в этом мире вызывал улыбку как отчужденный механизм, но и тогда он утверждал жизнь. Благодаря тому что музыка разрешает конфликты в духе, враждебном идеологии, наста-

65

ивая на познании (хотя она сама не подозревает, что познает), музыка занимает свое место в общественной борьбе: благодаря тому, что она просвещает, а не потому, что, как это называют, она примыкает к той или иной идеологии. Как раз содержание более или менее явно выраженных идеологических точек зрения

исторически близится к упадку, бетховенский пафос гуманности, критический по своему замыслу, может быть унижен, может быть использован как торжественный ритуал утверждения существующего как такового. Такое изменение функций принесло Бетховену место классика, и от этого его надо спасти.

Опыты социального раскрытия основного общественного содержания музыки должны производиться с предельной осторожностью. Только иногда, или же насилуя материал, в музыке Моцарта можно зафиксировать антагонистические моменты: такое отчетливое выражение обрел в ней мир, равновесие, в котором сосуществовали поздний просвещенный абсолютизм и буржуазный дух, что так родственно Гёте. Социальна у Моцарта, скорее, та энергия, с которой его музыка уходит в себя, отстраняясь от эмпирического мира. Грозный напор высвободившихся экономических сил сказывается в формах его музыки в том, что эта музыка, словно боясь потеряться при всяком прикосновении, закликает низкую, униженную жизнь, чтобы та не приближалась к ней, но она и не создает иллюзии какого-либо иного содержания. Кроме того, которое она может гуманно осуществить своими средствами — без всякой романтизации.

Задача социологической интерпретации музыки Моцарта — и наиболее трудная и наиболее неотложная. Если внутренняя социальная проблематика музыки не просто обнаруживается в контактах между ней и обществом, то никак нельзя тешить себя иллюзиями, думая, что можно выйти за пределы ложного сознания в музыке, приспособившись к обществу. Такое приспособление во всяком случае только умножает всеобщую функциональность и тем самым социальное зло. То, чего не может достичь даже самая интегральная музыка, следует ожидать только от лучшего устройства общества, но не от потакания покупателю. Музыка перестанет быть идеологией, когда придет конец социальному отчуждению. Хотя в 1962 г., при существующей констелляции музыки и классов, я и не стал бы пользоваться теми же формулировками, что тридцать лет назад, я все же согласился бы с тем, что написал тогда в “Журнале социальных исследований”: “В данных условиях музыка может только посредством своей собственной структуры выразить социальные антиномии, которые несут вину за изоляцию музыки. Музыка будет тем лучше, чем более глубокую форму выражения она найдет для этих противоречий и необходимости их социального преодоления; чем более ясным будет в ней, в антиномиях языка ее собственных форм, выражение бедственности социального положения и чем более ясным будет высказанный на языке ее страдания призыв к изменению существующего. Ей не подобает с выражением ужаса растерянно взирать на общество; она лучше выполнит свою общественную функцию, если — в своем собственном материале и в согласии с законами формы — выявит те социальные проблемы, которые она несет в себе вплоть до самых скрытых зерен ее техники. Задача музыки как искусства приобретает в таком случае определенную аналогию с задачами социальной теории”.

Опера

Мои замечания об опере не следует рассматривать как очерк социологии оперы, хотя бы в наброске. На примере оперы я хотел бы поколебать стереотип мышления, который показательным образом воплощает в себе всю проблематичность музыкально-социологического подхода, принимающего данность как таковую и полагающего, будто эстетический смысл музыкальных форм и структур и их социальная функция вообще находятся в гармонии. Совсем напротив: рецепция структур может далеко уходить от социальных истоков и смысла этих структур, может даже порывать с ними. Как невозможно судить о качестве музыки по тому, приобретает ли музыка широкую известность именно сегодня, здесь и становится ли она вообще популярной (*этого требуют вульгарно-социологические и коллективистские стандарты*), так же точно не приходится морализировать и по поводу социальной функции музыки, пусть даже менее значительной — до тех пор пока существует такое устройство общества и такие всесильные инстанции, которые навязывают людям эту музыку, и такие условия жизни, при которых возникает в ней потребность — будто бы для “нервной разрядки”. Положение оперы в современной музыкальной жизни позволяет конкретно изучать расхождения между эстетической стороной объекта и его судьбой в обществе.

Смотреть ли с точки зрения музыки или эстетики — невозможно отделаться от впечатления, что форма оперы устаревает. Когда во время большого экономического кризиса конца 20-х — начала 30-х годов говорили об оперном кризисе, как говорили тогда о кризисе вообще всего на свете, то, недолго думая, сводили к одному и нежеланию композиторов писать оперы или музыкальные драмы вагнеровского или штраусовского типа и саботаж оперы публикой, экономически пострадавшей во время кризиса. И по праву.

Не только надоевший мир оперных форм склонял тридцать лет назад к мысли о том, что опера — *passee**, не только такие запоздалые продукты музыкальной драмы, как оперы Шрекера, которые даже в эпоху своего *vogue*** звучали анахронизмом, если сравнить их с развитием, достигнутым тогда музыкой. Скорее всего, где-то на горизонте забрезжило понимание того, что по своему стилю, существу, по своему этосу опера не имеет больше ничего общего с теми, к кому она обращается, если внешне претенциозная форма вообще способна была бы оправдать те огромные затраты, которые шли на нее. Уже тогда нельзя было надеяться на то, что публика отзовется на антирационализм и антиреализм оперной стилизации. Казалось, что человеческому рассудку, когда кинематограф научил его следить за подлинностью всякого телефонного аппарата или военной формы, должны были казаться абсурдными все те невероятности, которыми были напичканы оперы, даже если их героем был машинист. Представлялось, что судьба оперы в будущем — быть таким же блюдом на любителя, как балет для балетомана, тот самый балет, который никогда не был чужд опере и у которого опе-

* Дело прошлое (*франц.*).

** Успеха (*франк.*).

ра заимствовала важнейшие элементы, как, например, движения, жесты в сопровождении музыки, сохранив их и после того, как Вагнер уже отправил в мир иной все вставные танцы. И если в Америке весь ходовой репертуар сократился до немногим более чем пятнадцати названий, и среди них “Лючия ди Ламермур” Доницетти, то это только подтверждало процесс окаменения, петрификации жанра.

Ярчайшим симптомом этого процесса было враждебное отношение публики к современной музыке в опере. “Кавалер роз” был и остается последним произведением этого жанра, которое завоевало широкую известность и при этом, хотя бы внешне, удовлетворяло стандарту технических средств эпохи своего создания. Даже огромного авторитета Штрауса было недостаточно, чтобы какая-либо из его позднейших опер — “Ариадна”, гениально задуманная как драма, или его любимое создание “Женщина без тени” — стала пользоваться подобным же успехом. В действительности, уже начиная с “Кавалера роз”, Штраус идет по наклонной плоскости. Известные промахи в обращении с текстом только выразили видимым образом, что не все в порядке в этой музыке. Штраус едва ли верно понял поэтическое создание Гофманшталя и безмерно огрубил его — как бы высоко ни оценивать его заслуги в драматически действенном развертывании действия. Но что же это за “шедевр” сцены, если он проходит мимо собственного сюжета?

Беда не в том, что у Штрауса не хватило дарования. Он думал о публике, об успехе, а уже тогда можно было претендовать на успех только сдерживая свои же собственные творческие силы. Не только финальный дуэт — уступка, но и весь “Кавалер роз” — капитуляция; не случайно в переписке, которая предшествовала этой отличной *commoedia per musica*, встречается имя Легара. Штраус вряд ли обманывался на тот счет, что самые значительные его сценические произведения — “Саломея” и “Электра” — не были безоговорочно приняты публикой. Из этого он не сделал вывода — *quand meme*⁶⁵, а пошел на уступки. Что бы ни ставить в вину его соглашательской позиции — позиции, которую в течение ряда лет разоблачало его собственное дарование: его решение — ведь именно о решении, ни о чем другом здесь идет речь — изнутри побуждалось представлением об абсурдности оперы без публики. Ибо уже сами перипетии развития оперного действия необходимо полагают нечто вроде эмоциональных переживаний массы слушателей. И потому все, что еще писал Штраус для театра после “Ариадны” и что молчаливо подчинялось тайному акту о капитуляции, стояло под знаком необходимости, соблюдая приличия, копировать единственный и последний миг успеха. Так Штраус превратился в камень, как император в “Женщине без тени”. Но и приспособившись к публике, он как раз и заплатил за это полной утратой ее благорасположения. Ведь музыкальные ленты, старательно аккомпанировавшие действию, не могли все же по доступности конкурировать с лентами звуковых фильмов, которые они так часто невольно начинают напоминать.

В противоположность этому, все произведения для музыкального театра, созданные около 1910 г. и до сих пор сохраняющие свое значение,

* Все равно, пусть будет так, вопреки всему (*франц.*).

далеко отходят от канонов оперы и музыкальной драмы, словно их уводит в сторону какая-то магнитная стрелка. Два коротких сценических произведения Шёнберга-экспрессиониста — каждое длится менее получаса — уже одним этим объявили о конце полного, перегруженного театрального вечера; у них были

подзаголовки — “монодрама” и “пьеса с музыкой”. В одном из них поет женский голос, один, лишенный драматической антитезы других голосов; внешнее действие сведено до минимума. В другом вообще поют только отдельные звуки и произносят немногие слова. Вся “Счастливая рука” — это немой экспрессионистический *actus**, закон формы которого — резкая нервная смена картин — имеет мало общего и с законами пантомимы. Здесь не было ни мысли о публике, ни перспективы войти в обычный репертуар; все это было исключено с самого начала.

Даже там, где Шёнберг думал снискать успех, в своей комической опере “Von Heute auf Morgen”, даже там — и это к чести его — успех не был дан ему из-за внутренней сложности и мрачной энергии, заключенной в самой музыке, несмотря на всю иронию и намеки. Антиномия оперы и публики привела к победе музыкального сочинения над оперой. И Стравинский избегал оперы и музыкальной драмы как устаревших жанров, если не считать раннего “Соловья”. И лишь поскольку он мог продолжить традицию русского балета, его отношения с публикой были смягчены. Но самое важное, решающее — отождествление слушателя с эмоциями пения, музыки — было перечеркнуто. Поэтому Стравинский способствовал разгрому музыкального театра в степени, едва ли меньшей, чем “Ожидание” и “Счастливая рука”. В “Истории солдата” рассказчик отделяется от мимического разыгрывания действия, в “Лисе” — актеры от пения; это такой же яростный вызов механизмам отождествления, какой мы найдем позже в теории Брехта. Позднее произведение Стравинского “Похождения повесы” едва ли вернуло его в лоно оперы. Это — пастишь, подражание условностям, — которым сам композитор не верит, их демонтаж, все в целом так же далеко от этих условностей, как и наиболее далеко идущие его балеты, и все это не производит впечатления на наивного слушателя.

Оперы Берга, особенно “Воцек”, — это буквально исключения, подтверждающие правило. Контакт между такой оперой и публикой основан на особом моменте, который в ней запечатлен и его нельзя истолковать как возобновление целого жанра. Успех “Воцек” на сцене обязан, во-первых, выбору текста (это обстоятельство широко использовали клеветники). Но музыка требует от слушателя так много и в такой степени на премьере в 1925 г. воспринималась как выходящая за рамки, что самого по себе текста (и без того более доступного на драматической сцене) было бы недостаточно, чтобы покорить публику и сломить ее сопротивление. Публика почувствовала особую констелляцию, существующую между текстом и музыкой, некий глубокий и символический мотив в отношении музыки к своей поэтической основе. Впрочем, надо заметить, что общественное воздействие и авторитет любой музыки совсем не непосредственно зависит от того понимания, которое эта музыка находит.

* Действо (*лат.*).

Можно думать, что на премьере “Воцек”, как и двадцать пять лет спустя при исполнении двух актов оперы Шёнберга “Моисей и Аарон”, не были вполне поняты ни детали, ни их структура, но мощь творческой силы, запечатлевшаяся в созданном ею феномене, дошла до сознания слушателей, хотя бы слух и не мог дать отчета в деталях услышанного.

Это открывает перспективу, в которой первоначальное явление расхождения новой музыки и общества уже не представляется абсолютным. Благодаря строгой закономерности целого, далеко не во всем открытого публике, качество может сообщаться сознанию и за пределами области гарантированного понимания. Это соответствует тому, что вопрос о понятности произведений искусства вообще ставится по-новому в свете художественного развития последних лет. Наблюдение, — его, впрочем, трудно проконтролировать, — подсказывает, что в восприятии музыкальных построений существуют разные слои: в одном случае слушатель выражает свое одобрение, поскольку композитор пошел навстречу его уровню понимания — такое одобрение бесп проблемно и не очень обязательно; в другом случае одобрение подтверждает качественный уровень произведения даже тогда, когда процесс коммуникации отрывочен, клочковат. В этом последнем случае успеха есть что-то неподатливое, колючее. Сегодня без всего этого нельзя представить музыку, коль скоро сама вещь, даже против воли общества, говорит от его лица, от имени его потребности, объективно скрытой. Такие различия не осознаны публикой. Но было бы несправедливо и неуместно сомневаться в том, что восприятие всегда дифференцировано, хотя и не явно. В глубине души даже самые упрямые и косные люди все же знают, где истина и где ложь. Произведения высокого достоинства действуют словно взрывы и высвобождают это подсознательное знание из-под гнета идеологии потребительских привычек.

Создание Бюхнера — это произведение самого высшего достоинства; оно оставляет далеко позади себя и несравнимое с ним — все тексты, которые когда-либо были положены на музыку, все “литературные либретти” — как язвительно называл их Пфицнер. Выбор текста точно совпал с моментом, когда Француз

вновь обнаружил рукопись бюхнеровского произведения, когда оно не раз прошло на сцене в замечательных постановках и гордо вознеслось над всей немецкой макулатурой, апробированной XIX в. Сочинение музыки было одновременно памятником этому историко-философскому возрождению. Но и сами драматические сцены, изумительно приспособленные Бергом для музыки, шли ей навстречу словно по велению судьбы. Драма многослойная, многоэтажная, дистиллирует из патологических речей человека, одержимого манией преследования, объективный мир образов; там, где безумные фантазии преобразуются в самобытное неповторимое поэтическое слово, они скрывают в себе незаполненное, полное пространство, которое жаждет музыки — музыки, оставляющей позади себя слой психологического. Берг безошибочно точно рассмотрел и заполнил это пространство. “Воцтек”, если исходить из внутренних импульсов, которые управляют главными действующими лицами и в которые вникает музыка, — это музыкальная драма; этот жанр, возгораясь от поэтического текста, отстоящего уже на долгие годы от музыки, переживает в нем свою последнюю

вспышку, но и указывает пути выхода за пределы формы: указывает новые пути, благодаря тому, что теснее, чем когда-либо прежде, связывает себя со словом. Неопишуемая конкретность, с которой музыка следует за прихотливыми кривыми поэтического текста, позволяет достигнуть дифференцированности и многообразия, а это в свою очередь обеспечивает автономную структуру композиции, чуждую прежней музыкальной драме. Поскольку, упрощая, во всей партитуре нет ни одного музыкального оборота, у которого не было бы строгого соответствия в тексте, возникает — вместо литературы, переделанной в оперу, музыкальная структура, свободная вплоть до последней ноты, насквозь членораздельная и одновременно многозначительная. Условием принятия “Воцтека” публикой как раз и было то, что здесь одновременно и создается, и раскрепощается форма. Крайнее, последовательное продолжение традиции раскрывается как нечто качественно новое по сравнению с традицией. Опера “Воцтек” — это не искусственное воскрешение традиции, но она не проходит мимо публики, несмотря на такие свои черты, которые противопоставляют ее музыкально-драматическому идеалу осмысленности и могли бы повредить ей в глазах публики, расцененные как экспериментаторство. В “Лулу” Берг дал дальнейшее выражение своих интенций; подобно тому как в рационально продуманных драмах ужаса Ведекинда с их цирковыми сценами стиль 90-х годов делается сюрреалистическим, ирреальным, так и здесь музыка трансцендирует жанр, которому потворствует. “Лулу” осталась незаконченной, как и “Моисей и Аарон” Шёнберга; и здесь подобное напряжение между стилистическими принципами музыкальной драмы и оратории.

Это вполне в духе оперного жанра с его историей. Та точка неразличимости, индифференции, несовместимых моментов, которую обозначил собой “Воцтек”, не могла быть достигнута во второй раз. Что “Моисей” не был закончен, объясняется, по-видимому, сомнениями в возможности оперной формы, которые внезапно овладели Шёнбергом после целого периода безграничного напряжения всех творческих сил. Окончание “Лулу” стало невозможным из-за слишком долгого, невыносимо длительного процесса работы над ней. Очевидно, в нынешней ситуации все самое важное, значительное в духовном плане обречено на фрагментарность. Приговор оперной форме был приведен в исполнение самой бесконечностью творческого процесса. Эта бесконечность саботировала конечный результат. И если Берг категорически заявлял, что был совершенно чужд всякой мысли о реформе оперы, то этим он сказал больше, чем предполагал: он сказал этим, что даже величие его творчества не могло предотвратить судьбу этой формы. Достоинство его создания — оно силой вырвано у формы невозможной; равным образом, все, чего достиг Карл Краус. — а это столь родственно Бергу — невыносимо без катастрофы, пережитой языком.

Затруднения, которые испытывали Шёнберг и Берг, — не личного свойства, как и разломы в искусственных нагромождениях скал “Царя Эдипа” Стравинского. Они раскрывают имманентный кризис формы. Этот кризис был зарегистрирован еще этим поколением, а в следующем поколении — уже всеми, кто может вообще претендовать на какую-либо значительность; все те, кто продолжает творить оперы, словно ничего не

случилось, да еще, может быть, гордится своей наивностью, заранее обрекают себя на неполноценность; а если их создания пользуются успехом, то успех этот — внутренне ничтожен, эфемерен. Противодействие имитированию психологии в опере всеобще распространилось после Берга. Пришедшее к осознанию самого себя творчество не находило больше общего знаменателя для музыки, требующей автономии, желающей быть безобразной — самой собой, и для потребности оперы в музыке, близкой речи и служащей образом иного. Слова слуги в прологе “Ариадны” (Гофмансталия) — о “языке страсти, связанном с ложным объектом”, произносят приговор опере, на которую это пестрое и блестящее создание Гофмансталия впервые направило огонь иронии: Исходя из этого центрального момента, можно объяснить идиосинкразию

передовых композиторов ко всему оперному. Они стыдятся пафоса, который кичится достоинством субъективного в таком мире — мире тотального бессилия субъекта, где такое достоинство не принадлежит больше никакому субъекту; они скептически относятся к грандиозности “большой оперы”, которой еще до всякого конкретного содержания внутренне присущ идеологический момент, ко всякому опьянению властью; они презирают всякий элемент внешней представительности в обществе, лишенном формы и образа, в обществе, которому нечего больше представлять. Слова Беньямина об упадке ауры оперу характеризуют точнее, чем почти любую другую форму. Музыка априори, погружающая драматические события в атмосферу и поднимающая над обычным уровнем их, есть аура, в самом ясном ее проявлении. А если опера категорически отказывается от всего такого, связь между музыкой и действием теряет свою правовую основу.

Антагонистические противоречия между формой, иллюзорной в самом своем существовании, которая остается таковой даже там, где делает заимствования у так называемых реалистических течений, и расколдованным реальным миром, как кажется, слишком велики, чтобы в будущем оказаться плодотворными. Творчество напрасно стало бы обращаться к старинным формам оперы, уже осознав всю проблематичность прямолинейного прогресса музыкальной драмы сегодня. Эти старинные формы пали жертвой не простого развития стиля, изменений “художественной воли”, как это называют со времен Ригля, а жертвой своей собственной несостоятельности. Всё, что писал против них Вагнер, верно и по сей день. Бегство в досубъективный мир объективности было бы субъективно-незакономерным, необязательным актом, а потому ложным. За него композитор непременно заплатил бы обеднением сущностного элемента оперы — музыки. Пытаться спасти оперу, опираясь на “волю к стилю” или свой преходящий авторитет значило бы обкарнать музыку до полного ее упразднения.

Проблематичность оперной формы проявилась не только во внутренних закономерностях произведений, как можно было бы думать, и не только в настроениях и тенденциях прогрессивного композиторского вкуса. Непрерывающийся кризис оперы сказался уже и в кризисе самих возможностей оперной постановки. Режиссеру приходится постоянно выбирать между скукой, заплесневелостью старого, жалкой и ничтожной актуальностью — обычно десятым тиражом тенденций живописи и пла-

стики — и мучительным и неловким подновлением старья, с помощью притянутых за волосы режиссерских идей. Эти попытки мотивируются страхом потерять для репертуара общепризнанные, хотя и шитые белыми нитками, классические произведения, — вроде “Летучей мыши” и “Цыганского барона”, где невозможно больше замазывать идиотизм сюжета. Но напрасно бьется режиссер и с лебедем Лознгрена и Самиэлем Волчьего ущелья. То, что он тшится осовременить, — это не только чисто сюжетно требует всего этого реквизита, но и по своему внутреннему смыслу. Если убрать реквизит, то перед режиссером отнюдь не откроются Елисейские поля вещности, напротив, он впадет в прикладничество. Модернизм душит современное искусство. Барочные и аллегорические элементы оперной формы, глубоко связанные с ее истоками и смыслом, утратили ореол привлекательности. Беспомощно, голо, иногда комично, они лезут в глаза, становясь добычей юмора, вроде обычной театральной шутки: “Когда отходит следующий лебедь?”

Можно было бы ожидать, что современному поколению невыносимыми покажутся люди, поющие на сцене с таким видом, будто петь — это естественно, и при этом играющие так, как, может быть, еще уместно было вести себя на сцене сто лет назад. Скорее приходится объяснять, почему они все скопом не бегут прочь от оперы, чем если бы они действительно так поступили. Все беды современной режиссуры происходят от того, что режиссер вынужден учитывать и удовлетворять такие модусы реакций, которые он, возможно, уверенно предполагает само собой разумеющимися, но при этом он вступает в противоречие с самой формой, принцип которой требует крайне стилизованной поющей эмпирической персоны.

Певцы, удовлетворительно исполняющие колоратурные партии или даже просто партии в операх такого композитора самого недавнего прошлого, как Вагнер, стали редкостью. Причины предстоит исследовать. Одна из них, возможно, такова, — нежелание обрекать себя на слишком длительный период обучения, связанный с материальной необеспеченностью. Если находится певец с подобными данными, то его тут же перехватывают более сильные в финансовом отношении учреждения. Большие и средние провинциальные театры, на репертуаре которых держалась немецкая оперная культура, теперь редко бывают способны обеспечить то, на чем в первую очередь основывалась эта культура, — сыгранный и надежный состав исполнителей. Театрам приходится приглашать певцов и певиц на более ответственные главные партии, и такие певцы больше времени проводят в самолете, чем на репетициях, тогда как с меньшими ролями приходится худо или хорошо управляться собственными силами.

В связи с этим опера в Германии в растущей мере обеспечивается форсированной деятельностью немногих дирижеров, которые вынуждены работать в буквальном смысле слова до изнеможения, чтобы выбить все возможное из непостоянного ансамбля солистов, и все это лишь на несколько спектаклей. Этим дирижерам приходится воспитывать в себе такие способности, которые и не снились оперному делу в былые времена. Вследствие этого сами они стали звездами, как певцы-гастролеры, занимая одновременно несколько ответственных постов, где только воз-

можно. Самые лучшие свои спектакли они вынуждены спешно передавать в руки молодых ассистентов, после которых обычно мало что остается от обманчивого великолепия этих постановок. Если в странах немецкого языка упорно держатся за сложившуюся в XIX в. форму организации оперного театра — театр с постоянным репертуаром, то по своим художественным возможностям постановка опер все более тяготеет к *stagione**; не случайно большие фестивали в Байрейте, Зальцбурге и Вене дают почти единственную возможность вообще услышать человеческое исполнение. Часто там показывают лучшие оперные спектакли из других городов, — словно лучшие спортивные достижения, — выбирая их в соответствии с каким-то новомодным принципом. И это один из симптомов, выявляющих, что отношение оперы к обществу в чем-то радикально нарушилось, хотя ни одна из сторон не желает признавать этого. Публика, у которой опера встречает отклик, уже не слышит адекватного исполнения, и причины этого сами по себе уже социальные; среди них не следует забывать о полной занятости в период длительного экономического бума; тем не менее публика аплодирует. К самым странным противоречиям, которые можно наблюдать сейчас, относится то, что, несмотря на постоянную потребность в хороших музыкантах, и не только в опере, часто не находится мест для тех, кто хочет трудоустроиться, как например, для тех, кто живет в Западном Берлине и после 13 августа 1961 г. потерял свои места в Восточном Берлине. На музыкальном рынке очень несовершенно функционирует закон спроса и предложения, на который так часто ссылаются; действие его, очевидно, нарушается тем больше, чем дальше мы удаляемся от экономического базиса, от практического хозяйства.

Очевидный признак, говорящий о социальном аспекте оперного кризиса: оперные театры, построенные в Германии после 1945 г., вместо разрушенных во время войны, своим видом так часто напоминают кинотеатры и лишены одного из характерных символов старого оперного театра — лож. Архитектоника зданий противоречит подавляющей части того, что в них ставится. Открытым остается вопрос о том, способно ли вообще современное общество на гот *acte de presence***, который всегда происходил в опере в условиях расцвета либерализма, в XIX в. Тогда столь консервативно цеплялись за абсолютистские обычаи, что во многих парижских театрах вплоть до 1914 г. сохранялся просцениум непосредственно над сценой, где привилегированные посетители могли или смотреть спектакль, или, если угодно, принимать знакомых. В такой секуляризации придворного стиля был элемент фиктивного, игры с самим собой, как, впрочем, и во всех монументальных и декоративных формах буржуазного мира. Так или иначе обладавшая чувством собственного достоинства буржуазия долгое время могла прославлять себя и наслаждаться собою в опере. На подмостках музыкального театра символика власти буржуазии и ее материального взлета соединялась с ритуалом все более блеклой, но исконно буржуазной идеи раскрепощенной природы. Но общество после Второй мировой войны идеологически оказалось

* Здесь: сезонности (*итал.*).

** Акт присутствия (*франц.*).

слишком нивелированным, чтобы осмеливаться так резко обнаруживать перед массами свои культурные привилегии. *Society** в прежнем стиле, экономически поддерживающее оперу, где оно обнаруживало себя духовно, сейчас едва ли существует реально, а новомодная роскошь боится открыто демонстрировать себя обществу. Несмотря на экономический расцвет, чувство бессилия индивида, даже страх перед возможным конфликтом с массами, вошел всем в плоть и кровь.

Следовательно, дело не только в том, что развитие музыки намного обогнало оперный театр с его публикой, и потому редким исключением является теперь контакт с новым — даже в форме трения, которое могло бы зажечь искру. Социальные условия, а вместе с ними и стиль и содержание даже традиционных опер столь далеки от сознания современного посетителя театра, что есть все основания сомневаться в том, постигается ли их смысл вообще. От широких масс слушателей трудно ожидать знания не только эстетических условностей, на которых была основана опера, но и той манеры сублимации, которую она предполагает. А все то занимательное, что несла массам опера XIX в. и еще раньше опера Венеции, Неаполя и Гамбурга XVII в. — благодаря помпезным декорациям, внушительности действия, завораживающему разнообразию и чувственной привлекательности, — все это давным-давно переселилось в кино.

Кино материально превзошло оперу и настолько снизило духовные критерии, что никакая опера с ее духовным багажом не может конкурировать с ним. Кроме того, можно подозревать, что как раз перспектива буржуазной эмансипации в обществе, возвеличение индивида, восстающего против гнетущего порядка, — мотив, общий для Дон Жуана и Зигфрида, Леоноры и Саломеи, — не находят больше отклика у слушателей или даже встречаются с противодействием и отпором тех, кто отрекся от индивидуальности или же не имеет никакого представления о личности. Кармен, Аида и Травиата выступали когда-то в защиту гуманности, страстно протестуя против жестоких условий существования, и музыка при этом, как звучание непосредственного, олицетворяла Природу. Можно предполагать, что сегодняшние посетители театра даже и не вспоминают об этом, — отождествления с гонимой *femme entretenue*^{**}, давно вымершим типом, не происходит точно так же, как и отождествления с оперными цыганами, которые продолжают владеть свое существование как маскарадные персонажи. Короче говоря, между современным обществом, включая и такую, представляющую его в целом часть, как оперная публика, и самой оперой пролегла глубокая пропасть.

В этой-то пропасти и обосновалась опера, пока ей не отказали совсем. Опера — парадигма такой формы, которая неуклонно потребляется, хотя она не только утратила всякую духовную актуальность, но, по всей вероятности, вообще не встречает больше адекватного понимания. Не только в таком святилище, как Венская придворная опера, но и в хороших немецких провинциальных театрах, недержателям абонементов и другим непривилегированным лицам бывает трудно

* Общество (англ.).

** Содержанка (франц.).

75

достать хотя бы один билет²⁶. В Вене, как и в 1920 г., перед выступлениями звезд выстраиваются хвосты фанатических энтузиастов, готовых простоять всю ночь в надежде “схватить” билет утром. Хотя контакт между публикой и ее любимцами и не столь тесен, как прежде, но и сегодня можно еще слышать, как молодой человек говорит в фойе театра о теноре с необыкновенно прекрасным голосом, называя его уменьшительным именем и прибавляя притяжательное местоимение “мой”. На премьерах всегда раздаются бурные аплодисменты — их непременно вызывает подозрения; восторг едва ли позволяет критически отнестись к чему бы то ни было.

Все это можно объяснить, только если исходить из того, что опера больше не берется как то, чем она является или являлась, но воспринимается как нечто совершенно иное. Ее любят теперь, но уже не знают. Ее сторонникам видятся в ней лучи былой серьезности и былого достоинства высокого искусства. Тем не менее она предоставляет себя в распоряжение их вкуса, который не способен отдать должное этому ее достоинству, да и далек от этого, вкуса, который строит свой фундамент на развалинах XIX в. Сила, привязывающая людей к опере, — это воспоминание о том, о чем эти люди вообще не могут больше вспоминать, — о легендарном золотом веке, лишь в век железный обретшем блеск, каковым никогда не обладал. Средство для такого ирреального воспоминания — привычность отдельных мелодий или, как у Вагнера, мотивов, вдальблываемых в голову. Потребление оперы в значительной мере становится узнаванием — подобно тому как это происходит со шлягерами. Но только узнавание вряд ли происходит с такой же точностью, как в последнем случае; едва ли многие слушатели сумеют пропеть “*amour est enfant de Boheme*” от начала до конца, они скорее всего будут просто реагировать на сигнал: — “Любовь — дитя богемы”, и радоваться, что распознали его.

Поведение современного завсегда оперного театра ретроспективно. Он сторожит и охраняет культурные блага как свою собственность. Авторитет оперы относится еще к периоду, когда ее причисляли к самым серьезным и сложным формам. Он связан с именами Моцарта, Бетховена, Вагнера, а также Верди. Но он может соединяться с возможностью рассеянного восприятия, кормящегося истлевшим материалом, на уровне универсальной полубразованности²⁷. Опера больше, чем любая другая форма, является символом традиционной буржуазной культуры для тех, кто совершенно не причастен к таковой.

Чрезвычайно симптоматична для современной социальной ситуации в области оперы роль абонемента. Абонементом охвачено предположительно большее — пропорционально — число зрителей, чем прежде; интересно было бы сравнить данные. Это совпадает с интерпретацией современного социального положения оперы как принятия непонятого. Держатель абонемента подписывает незаполненный чек, поскольку он слабо информирован о репертуаре, если только вообще информирован. Над выбором того, что ему преподносится, он не осуществляет контроля, с точки зрения прежних законов рынка. Вряд ли бьет мимо цели гипотеза о том, что подавляющему большинству держателей абонементов сегодня важен сам факт, что они посещают оперу, а не что и как в ней

ставится. Потребность эмансипировалась от конкретного облика вещи, в которой испытывается потребность. Эта тенденция распространяется на всю область организации потребления культуры; особенно поразительно проявляется она в книжных союзах. Потребление направляется по особому руслу или руководством организации, или учреждением, имеющим союз потребителей. Определенное число опер поставляется потребителям, может быть, без их явного желания, но и без противодействия. Вероятно, изучение слушателей оперы могло бы уточнить многое из сказанного. Но такое изучение пришлось бы организовать с особой хитростью. Прямыми вопросами можно добиться немногого.

Участие организованной публики, конечно, в чем-то смазывает картину социального восприятия оперы. Можно предсказать, что постоянные посетители оперы — это, в основном, не интеллигенция и не крупная буржуазия. Непропорционально велика как будто доля старших возрастов, особенно — если судить по данным исследований — женщин, которые думают, что опера возвращает им в чем-то их молодость, хотя уже тогда опера была потрясена в своих основах; затем идет более-менее обеспеченная мелкая буржуазия, не одни только нувориши, — которая таким удобным способом доказывает себе и другим свою образованность. В качестве инварианта остаются восторженные подростки — девушки и юноши; по мере того как привлекательность идеала teenager'a растет, их должно становиться меньше. Субъективна главная функция, будто опера вызывает чувство принадлежности к некоторому более раннему социальному статусу. Восприятие оперы в настоящее время подчинено механизму тщетного и напрасного отождествления. Оперу посещает элита, которая не является таковой²⁸.

Ненависть к современному искусству у оперной публики более жгучая, чем у посетителей драматического театра, она сочетается с ожесточенным восхвалением старого доброго времени. Опера призвана затыкать дыры в мире воскресшей из мертвых культуры, быть пробкой в пробоинах духа. Что оперное хозяйство неизменно, хоть и через пень-колоду, а тащится дальше, хотя в нем буквально нет ни одного целого места, — это предельно ясное свидетельство того, сколь необязательной, как бы случайной, стала культурная надстройка. Знакомая с официальной оперной жизнью, можно узнать больше об обществе, чем о жанре искусства, который пережило в нем самого себя и едва ли выстоит после следующего толчка. Со стороны искусства это состояние невозможно изменить. Безнадежный уровень большинства новинок, которые попадают на сцену театра, неизбежен: он навязан формами социального усвоения оперы.

Те композиторы, которые с самого начала не расстаются с надеждой попасть в репертуар театра, неизбежно принуждены идти на уступки, — как те немногочисленные оперы, имевшие успех, в которых пытаются вызвать из царства теней дух Штрауса или Пуччини и смешивают анахронизм с красной театральной кровью, — если только они не предпочитают роль композитора-режиссера, поставляющего шум для признанных литературных сюжетов. Даже те, кто стремится к лучшему, как только они начинают думать, что в театре надо мыслить реально, вынуждены укрощать и сдерживать свою музыку, что оказывается гибельным для

нее: социальный контроль лишает результат их труда той самой ударной силы, которая, может быть, как раз завоевала бы на свою сторону строптивую публику. Это не означает, что значительным композиторским дарованиям с радикально новыми драматическими идеями не может удасться атака на оперные театры. Но трудности столь велики, столь необычайны, что из числа самых выдающихся талантов молодого поколения до сих пор никто, кажется, не написал произведения, которое выдержало бы сравнение с лучшей инструментальной и электронной музыкой последних лет.

Итог подобных размышлений об опере может для социологии музыки состоять в том, что социология музыки, если она не хочет оставаться на уровне самого поверхностного *fact finding**, не должна ограничиваться ни изучением простых отношений зависимости между обществом и музыкой, ни комплексом проблем, связанным со все большей автономизацией методов композиции по сравнению с социальными детерминантами.

У социологии музыки только тогда есть свой предмет, когда она ставит в центр своего внимания антагонистические противоречия, которые реально обуславливают сегодня отношения музыки и общества. Она должна направить должное внимание на положение вещей, которое до сих пор почти не рассматривалось, — на неадекватность эстетического предмета и его восприятия и усвоения. Это имплицитно нечто большее, нежели простой и примитивный тезис: многие существенные явления не усваиваются. Более парадоксальным оказывается то, что у многих произведений искусства, как, например, у

оперы, есть своя публика, правда, за счет того, чем эти произведения искусства сами являлись или являются. Категории отчуждения, которая в последнее время стала применяться автоматически, здесь недостаточно ввиду ее абстрактности. Нужно считаться с общественным поглощением того, что социально отчуждено. Будучи чистым бытием для иного, потребительским товаром, ценным для публики в лучшем случае теми своими моментами, которые не существенны для него как для вещи, это отчужденное становится иным, чем оно есть на деле. Не только эстетические формы исторически изменяются, чего никто не будет оспаривать, но и отношение общества к уже установившимся и занявшим свое место формам насквозь исторично. Но динамика этого отношения — это, по сегодняшний день, динамика упадка форм в общественном сознании, которое их консервирует.

* Сбор фактов (англ.).

Камерная музыка

Чтобы выделить социологический аспект камерной музыки, я буду идти не от жанра, границы которого расплывчаты, не от слушателей, а от исполнителей. При этом под камерной музыкой я понимаю в основном те произведения эпохи сонатной формы от Гайдна до Шёнберга и Веберна, для которых характерен принцип дробления тематического материала между различными партиями в процессе развития. Этот тип музыки по своему внутреннему устройству, по своей фактуре конституируется распределением исполняемого между несколькими совместно музицирующими людьми. Смысл этой музыки, во всяком случае в первую очередь, обращен к исполнителям как минимум в той же степени, что и к слушателям, о которых композитор, создавая эту музыку, не всегда вспоминает. Именно этим камерная музыка, а к ней можно причислить и большую часть песенного творчества XIX в., отличается от духовной музыки, сфера действия которой определена ее ролью в церкви, и от широкой и неясной в своих очертаниях области деятельности виртуозов и оркестров, рассчитанной на публику.

Естественно встает вопрос, что означает все это с социальной точки зрения. Несомненно, что предполагается определенная эрудиция и компетенция. Если уже в самом содержании камерной музыки заложено обращение к исполнителям, то, значит, она рассчитана на таких музыкантов, которые, исполняя свою партию, вполне отдают себе отчет в целом и соизмеряют свою партию с ее функцией в целом. Если квартет Колиша, уже на позднем этапе развития камерной музыки, никогда не пользовался на репетициях голосами, а всегда пользовался партитурой и даже самые сложные современные произведения исполнял на память, то в этом нашла свое завершение интенция, с самого начала заложенная в камерно-музыкальном отношении между нотным текстом и исполнителями. Кто верно интерпретирует камерную музыку, тот еще раз производит на свет композицию как становление, что и является для нее идеальной публикой — слушателями, которые следуют за самым глубоким и сокровенным ее движением.

Итак, замыслом подлинного типа камерной музыки и было объединение объекта и публики хотя бы в очень ограниченной социальной области. Объект и публика начали расходиться с тех пор, как буржуазная музыка перешла к полной автономии. Камерная музыка была прибежищем того равновесия искусства и его восприятия и усвоения, в чем общество в иных случаях отказывало искусству. Камерная же музыка восстанавливает это равновесие, отказываясь от момента гласности, от общественного звучания, т.е. от того момента, который заключен в идее буржуазной демократии, хотя ему в условиях буржуазной демократии и противостоят частная собственность, порождающая неравенство между людьми, и образовательные привилегии. Существование отдельных экономически независимых буржуа, благополучие которых относительно гарантировано — предпринимателей и обеспеченных представителей так называемых свободных профессий, последних в особенности, — обеспечивает возможность такого гомогенного пространства-модели. Очевид-

но, существует определенная корреляция между расцветом камерной музыки и эпохой высокоразвитого либерализма. Камерная музыка характерна для такой эпохи, где сфера личная, частная — сфера праздности — решительно отмежевывается от сферы общественной, профессиональной. Но расхождение обеих сфер еще не непримиримо, а праздность, как это происходит со свободным временем в современном понимании, еще не экспроприируется обществом и не превращается в пародию на свободу. Значительная камерная музыка

возникала, исполнялась и усваивалась до тех пор, пока сфере частного была присуща некоторая, пусть очень робкая и хрупкая, субстанциальность.

Поведение исполнителей камерной музыки не без основания постоянно сравнивают с соревнованием или беседой. Об этом позаботились уже партитуры: развитие тем и мотивов, попеременное выделение голосов и их отход на второй план, вся динамика в структуре камерной музыки напоминает агон. Процесс, который являет собою любое произведение, — это активное становление и разрешение противоречий, сначала явное, как у Гайдна и Моцарта, и не без иронии, позже — скрытое с помощью сложной и строгой техники. Исполнители столь очевидным образом конкурируют друг с другом, что невозможно отбросить мысль о механизме конкуренции в буржуазном обществе; манеры чисто музыкального развития сходны с течением повседневной социальной жизни. И в то же время не сходны с ним. Ибо нигде больше кантонская дефиниция искусства как целесообразности, лишенной цели, — формулировка, данная в начальный период буржуазного освободительного движения, — не определяет объект точнее, чем в камерной музыке. Если как раз в первых произведениях этого жанра, которые еще не стремились исчерпать все его возможности, подчас царит суетливое возбуждение, как будто четыре инструмента струнного квартета осуществляют общественно-полезный труд, то на самом деле они достигают лишь одного — бессильного и невинного подражания такой работе; процесс производства без конечного продукта — последним в камерной музыке мог бы считаться только сам процесс.

Причина в том, что исполнители, конечно, только играют — играют в двух разных смыслах. В действительности процесс производства уже опредмечен в структуре, которую им только остается повторять, — в композиции. Итак, активная деятельность стала чистым деланием, ускользнувшим от целей самосохранения. И то, что кажется первичной функцией исполнителей, на деле уже совершенно самим объектом и только как бы ссужается этим объектом исполнителям. Социальная обусловленность деятельности целью сублимирована в эстетической вещи “для себя”, свободной от цели. В этом смысле даже самая значительная камерная музыка платит дань примату вещи: ее час пришел, когда принцип цифрованного баса был устранен, а вместе с тем были устранены и скромные остатки иррациональной спонтанности исполнителей, импровизации. Искусство и игра обретаются в гармонии:

камерная музыка — это один миг, и, пожалуй, удивительно, что ее время длилось столь долго.

Но упомянутая сублимация и одухотворение социального прогресса, который все же безошибочно различим в музыке как социальный, моде

лирует его явление — конкуренцию, сознание. А именно: соревнование в камерной музыке негативно; в нем — критика реальной конкуренции. Первый шаг в обучении игре в камерном ансамбле — не играть за чужой счет, уметь отступить на второй план. Целое возникает не как результат решительного самоутверждения отдельных голосов во что бы то ни стало — это дало бы в итоге варварский хаос, — а как результат самоограничения и рефлексии. Если большое буржуазное искусство трансцендирует свое общество, вспоминая о феодальных элементах, павших жертвой прогресса, и придавая им новую функцию, то камерная музыка хранит куртуазные нравы как поправку к кичливому буржуа, который упрямо стоит на своем.

Социальная добродетель куртуазности — она дает знать о себе еще в жесте умолчания в музыке Веберна — играла свою роль в духовном сублимировании музыки, в процессе, ареной действия которого была камерная музыка и, вероятно, исключительно она одна. Выдающиеся исполнители камерной музыки, посвященные в тайны жанра, проявляют склонность к тому, чтобы наметать только контуры своей партии, — настолько они привыкли слушать других, и как следствие их практики на горизонте вырисовывается онемение, музыка переходит в беззвучное чтение — точка схода для всякой сублимации музыки. Аналогом поведения исполнителей камерной музыки прежде всего является идеал *fair play** в старинном английском спорте: одухотворение конкуренции, которая перемещается в сферу воображения, — предвосхищение таких условий, где она, как соревнование, была бы свободна от всего агрессивного, злого, и, в конце концов, таких, где труд выступал бы как игра.

Кто ведет себя так, тот представляется свободным от принудительности труда, представляется любителем, аматером; ранние струнные квартеты венских классиков, среди них три последние квартета, написанных Моцартом для прусского короля, были задуманы для непрофессиональных музыкантов. Уже сегодня трудно вообразить то время и таких любителей, которые справлялись с их техническими требованиями. Чтобы понять пафос былой идеи любителя, нужно вспомнить об одном мотиве немецкого идеализма, который

выявился у Фихте, а прежде всего у Гёльдерлина и Гегеля — о противоречии между назначением человека, его “божественным правом” по Гёльдерлину, и той гетерономной ролью, которая достается ему в удел в условиях буржуазного приобретательства. Между прочим, больной Гёльдерлин играл на флейте; во всей его лирике в чем-то чувствуется дух камерной музыки.

Исполнителями камерной музыки — любителями — были или дворяне, не нуждавшиеся в буржуазной профессии, или, позже, те, кто не признавал за буржуазной профессией меры своего существования и все лучшее в жизни видел за пределами своего рабочего времени, — оно, однако, накладывало на них свою печать, так что нельзя было игнорировать его и в скудном царстве свободы.

Эта констелляция, вероятно, объяснит характерные черты исполнителя камерной музыки. Он оставлял для своей личной жизни такое занятие, которое, чтобы не оставаться на жалком и смехотворном уровне,

* Честная игра (*англ.*).

81

требовало профессиональной квалификации; теперь это назвали бы — professional standards*... Любитель камерной музыки, отвечавший всем требованиям, мог бы стать и профессиональным музыкантом; вплоть до самого последнего времени было немало примеров, когда любители становились концертирующими музыкантами. Если врачи до сих пор любят камерную музыку и обнаруживают призвание к ней, это можно расшифровать как протест против буржуазной профессии, которая особенно многого требует от интеллигента, избравшего ее, — в частности, таких жертв, на которые кроме них идут только люди физического труда: касаться того, что вызывает отвращение, и не располагать своим временем, а ждать вызова. Музыкальная сублимация при помощи камерной музыки вознаграждает за это. В ней-то и можно видеть такую духовную деятельность, которой врач не находит в своей непосредственной работе. Он платит за это тем, что такая деятельность не затрагивает реальности, никому не помогает, — такой упрек предъявил ей Толстой в своем произведении, носящем имя знаменитого камерно-музыкального сочинения, — прекрасно сознавая эстетические достоинства последнего. Связь камерной музыки с немецким идеализмом как построение такого здания, где человек может следовать своему предназначению, сказывается, между прочим, и в том, что камерная музыка в эмфатическом смысле ограничивается Германией и Австрией. Надеюсь, что меня не заподозрят в национализме, если я скажу, что прославленные квартеты Дебюсси и Равеля, своего рода шедевры, не подходят под такое понятие камерной музыки в самом строгом смысле слова. Это, может быть, связано с тем, что написаны они уже в ту пору, когда это понятие было внутренне подорвано. Их квартеты — продукты колористического в основе своей мышления, искусный и парадоксальный перенос красок оркестровой палитры или фортепиано на четыре сольных струнных инструмента. Закон их формы — статическое сопоставление тембровых плоскостей. Им недостает как раз того, что составляет жизненный нерв камерной музыки, — мотивно-тематического развития или того его отголоска, который Шёнберг называл вариационным развитием: диалектического духа целого, которое порождает себя из себя самого, отрицает себя и затем снова себя утверждает. Этот дух позволяет не терять связи с социальной действительностью даже самым крайним образцам интимной камерной музыки, хотя она с отвращением отворачивается от действительности. Большая философия и камерная музыка глубоко срослись друг с другом и в структуре спекулятивной мысли. Шёнберг, камерный музыкант par excellence, именно поэтому постоянно навлекал на себя подозрения в спекулятивности. Камерная музыка, вероятно, почти всегда хранила в себе нечто от эзотеризма философских систем тождества. В ней, как и у Гегеля, все качественное многообразие мира обращено вовнутрь.

После этого кажется естественным определить камерную музыку как музыку интровертивную, самоуглубленную. Но такая идея самоуглубленности едва ли достигает уровня этого социально-исторического феномена. Не напрасно эта идея стала средством коварно-реакционной аполо-

* Профессиональный стандарт (*англ.*).

82

гии жанра для тех, кто цепляется за свою музыку и противостоит технической цивилизации, как если бы музыка спасала от всего внешнего, коммерческого и, выражаясь их языком, декадентского в искусстве. Тот, кто так относится к камерной музыке, действительно не поднимается над всем этим, — тот рассчитывает законсервировать и реставрировать экономически и социально превзойденные этапы в их провинциальной стагнации. Одна книга, вышедшая после Второй мировой войны, называлась “Тихие радости струнного квартета”. Вот от таких идеологических извращений самоуглубления значительная камерная музыка далека.

Эта идеология имеет в качестве своего субстрата некоторую конкретность, в действительности в высшей степени абстрактную, — существующего для себя чистого индивида. А камерная музыка по своей структуре есть нечто объективное. Она никоим образом не ограничивается выражением субъективности отчужденного индивида. Она таковой становится лишь в самом конце своего пути, когда занимает ту полемически заостренную крайнюю позицию, которая больше всего по нраву любителям тихих радостей. А прежде она разворачивала необразную картину антагонистически развивающегося и движущегося вперед целого — в той мере, в какой опыт обособленных индивидов вообще соразмерен целому.

Утраченная объективность, вновь обретаемая в области субъективно ограниченной, — вот что определяло социальную и метафизическую сущность камерной музыки. Не столько затхло самодовольное слово “самоуглубление” — (Innerlichkeit), пригодное для описания сущности камерной музыки, сколько “буржуазный дом” — место, где селится камерная музыка, место, предопределенное для нее уже объемом ее звучания. В “доме”, как и в камерной музыке, не предусмотрено разделения на исполнителей и слушателей. Казалось бы, незначительные и невинные образы — слушатель, переворачивающий листы фортепианной партии, другой, внимательно следящий по нотам за музыкальным развитием. — но эти образы не устранить из практики домашнего камерного музицирования XIX и начала XX в.; это — социальные *imagines** музыки.

Буржуазный интерьер старого стиля стремился быть миром для себя, как камерная музыка. Правда, это с самого начала сформировало одно противоречие. Музыка, благодаря месту своего исполнения и благодаря своим исполнителям закрепленная за сферой частной жизни, в то же время трансцендировала эту сферу благодаря своему содержанию — объективации целого. Отсутствие всякой мысли о широком воздействии музыки было заложено в самом принципе, в самом частном характере музыки, и это ускоряло процесс автономного становления самой музыки через посредство такого содержания. А это должно было сломать социальные рамки этой музыки и круга ее исполнителей. Еще прежде, чем жанр музыкальной интимности вполне встал на ноги, он уже плохо чувствовал себя в домашней обстановке. Бетховен сказал об окончательной редакции Шести квартетов op. 18, первом произведении, в котором он уверенно пользовался техническими приемами, — что только теперь он научился по-настоящему писать квартеты. К этому высказыванию надо отнестись с особым вниманием, потому что у этого опуса не было

* Образы (лат.).

собственно никакого прототипа; его приемы имеют мало общего даже с большими квартетами Моцарта, посвященными Гайдну. Бетховен выводил критерий подлинного струнного квартета из внутренних, имманентных требований жанра, а не из перешедших по традиции моделей. Но вполне возможно, что именно это обстоятельство, выведшее камерно-музыкальное творчество за рамки его тогдашних и еще очень новых архетипов, и воспрепятствовало адекватной их интерпретации любителями. А, следовательно, в принципе, и исполнению в домашней обстановке. Музыканты-профессионалы экономически были вынуждены искать более многочисленной публики, а потому обращались к форме концерта. Вряд ли намного иначе обстояло дело и с теми моцартовскими квартетами, посвящение которых великому композитору уже свидетельствует о примате музыкального сочинения перед музицированием; они принадлежат к тем созданиям, которые Моцарт оставил почти в каждом музыкальном жанре и которые выглядят как парадигмы подлинного сочинения музыки, которые как бы протестуют против бездны сочинений на заказ и ограничений техники и фантазии, навязываемых гению.

И потому в применении к камерной музыке можно говорить о рано проявившемся антагонистическом противоречии между производительными силами и производственными отношениями и притом не как о внешней диспропорции между структурой произведений и их восприятием и усвоением в обществе, но как об имманентно-художественном противоречии. Это противоречие шло дальше и разрушило последнее пространство — помещение, которое обеспечивало принятие и понимание — усвоение музыки; но вместе с тем это противоречие ускорило развитие жанра и способствовало его величию. Это музыка, без всяких иллюзий тотальной гармонии, соответствовала антагонистическому состоянию общества, организованного в соответствии с *principium individuationis**, и в то же время оставляла далеко позади себя всякое уподобление обществу — благодаря тому, что она говорила. Следуя закону своей формы и только ему, она все острее оттачивала свое оружие, выступая против машины рыночно-музыкального хозяйства и против общества, которому это хозяйство было всецело подчинено. И это противоречие тоже нашло свое видимое выражение в *itago* малого зала. Небольшие залы были и раньше в замках; но теперь в одном здании с большими концертными залами, предназначенными для симфонических произведений, стали, исходя из потребности буржуазии, планировать и малый зал, который по своей акустике и по своей обстановке еще соответствовал

как-то камерно-музыкальной интимности, но уже раскрывал перед обществом дорогу к ней и сообразовывал ее с условиями рынка.

Я сам познакомился со всей традиционной литературой квартетов, прежде всего с Бетховеном, на концертах квартета Розе в акустически идеальном зале франкфуртского Заальбау. Малый зал был местом, где музыка и общество заключили между собой перемирие. И не было бы ничего удивительного, если бы после воздушных налетов Второй мировой войны такие залы не стали восстанавливать или восстанавливали в ограниченных масштабах — ведь камерно-музыкальное перемирие меж-

* Принцип индивидуации (*лат.*).

ду искусством и обществом было недолговечным; общественный договор был расторгнут. В буржуазном мире, собственно говоря, невозможны малые залы. Если их строят ради искусства, а не ради реальных целей и требований замкового устройства, как во времена феодализма, то над ними нависает тень парадокса. Буржуазная идея зала автоматически включает в себя монументальность, поскольку она не может быть отделена от ассоциаций, связанных с большими политическими собраниями или, по крайней мере, с парламентом. Камерная музыка и взлет капитализма плохо переносили друг друга. Тенденции камерной музыки, которая когда-то приводила всех участников концерта к эфемерному согласию, привели к отказу от общественного признания прежде, чем это произошло с другими типами музыки. Эволюция новой музыки началась именно в этой области. Важнейшие нововведения Шёнберга были бы невозможны, если бы он не отвернулся от помпезности симфонических поэм своего времени и не избрал своим ко многому обязывающим образцом квартетное письмо Брамса.

Музыкальная форма, рассчитанная на большой зал, — это симфония. Нельзя недооценивать то, всем прекрасно известное, обстоятельство, что ее архитектурные схемы совпадают со схемами камерно-музыкальными и что их продолжали применять и брамсовское, и брукнеровское направления в музыке еще и тогда, когда от них уже отпочковалась другая ветвь — симфонической поэмы. Эта последняя взбунтовалась раньше, чем камерная и фортепианная музыка, но протест ее был менее радикальным, чем в последнем случае, где творческая критика завладела канонизированными формами вплоть до мельчайших их элементов и затронула самый их нерв. В эпоху, подготавливавшую венскую классику, у мангеймцев, граница между симфонической и камерной музыкой не была строго проведена. Она оставалась лабильной и впоследствии: в камерно-музыкальном тоне первой части Четвертой симфонии Брамса так же трудно сомневаться, как и в симфоническом характере его фортепианных сонат, что заметил уже Шуман в своей знаменитой рецензии; то же можно сказать и о первой части фа-минорного квартета op.95 Бетховена. Сонатная форма оказывалась особенно пригодной для изображения субъективно-опосредованной динамической целостности. Идея целостности — как идея самой музыки безотносительно к воспринимающим эту музыку индивидам — будучи почерпнута из социального фундамента, утверждала свой приоритет перед более ярко выявленным, но вторичным различием общественной, гласной, и частной, личной сферы. Это различие само по себе не могло претендовать на полную субстанциальность, поскольку музыкальная общественность не была ни каким-нибудь народным собранием, ни подлинной общностью людей в смысле непосредственной демократии, но объединяла отдельных индивидов, которые по случаю торжественного симфонического собрания могли субъективно отбросить чувство своей разьединенности, что отнюдь не потрясало самой основы, порождающей это чувство.

В содержании симфонической и камерной музыки были заложены общие закономерности: диалектика частного и целого, как синтез становления противоречивых интересов. Иногда казалось, что выбор того или иного жанра почти произволен. Конечно, структурное сходство сим-

фонической и камерной музыки было обязано и тому обстоятельству, что отшлифованное в течение долгой своей предистории строение сонатного аллегро и связанных с ним типов порождало уверенность в обращении с ними как с давно привычным материалом, и одновременно давало простор для спонтанных музыкальных импульсов. Эти формы были в наличии, прошли процесс отбора и были технически отлажены. Однако внутренней весомости наличных форм, — что является важным социологическим моментом и в музыке, — было бы недостаточно, чтобы два столь различных — в отношении своего пространства: в буквальном и переносном смысле — типа, как симфоническая и камерная музыка, были структурно связаны с одинаковыми предпосылками формы. И если Пауль Беккер говорил о силе, присущей этим формам, силе, созидующей коллектив, — впрочем, ей всегда были свойственны идеологические моменты, коль скоро это

человечество, формирующееся перед лицом симфонии, будь это даже Девятая симфония, оставалось чисто эстетическим единством и никогда не переходило в реальное социальное бытие, — то и микрокосм камерной музыки был нацелен на интеграцию, при этом отказывался, однако, от украшательской декоративности фасада — экспансивности звучания.

Но тем не менее Беккер был прав, выступая против формалистического определения симфонии как сонаты для оркестра. Шёнберг в разговорах упрямо оспаривал это и, указывая на примат сонатной формы и тут и там, настаивал на непосредственном тождестве обоих жанров... При этом им руководила воля к апологии: он не мог терпеть разговоров о противоречиях и непоследовательности, хотя бы стилистической, в творчестве священных великих мастеров, а потому иногда даже отрицал различия художественного уровня в творчестве того или иного композитора. И однако различие симфонии и камерной музыки бесспорно. И как раз то, что именно в творчестве Шёнберга фактура оркестровых сочинений совершенно отличается от фактуры камерных, бросает свет на противоречивость музыкального сознания. Он сам обсуждал эту проблему в связи с Вариациями для оркестра ор.31, когда оказалось, что, впервые применив двенадцатитоновую технику к аппарату большого оркестра, он был самым материалом принужден в полифонических комбинациях выйти далеко за пределы того, на что он до тех пор отваживался с этой новой техникой. Но, впрочем, первоначальное различие камерно-музыкальной и симфонической сонаты совершенно обратно тому, которое доминировало в эпоху кризиса сонатной формы. Несмотря на значительно обогащенный состав оркестра, бетховенские симфонии в принципе проще, чем камерная музыка, — так количество слушателей и в конечном счете сказалось на внутреннем строении формы. Это, конечно, не имело ничего общего с приспособлением к рынку, — но тем больше общего было с бетховенским замыслом — “высекать огонь из сердца мужа”.

Симфонии Бетховена объективно были речами, обращенными к человечеству: представляя человечеству закон его жизни, эти речи стремились привести его к бессознательному сознанию того единства, которое было скрыто от него в диффузности его существования. Камерная музыка и симфонизм дополняли друг друга. Камерная музыка, в значительной мере отказавшись от патетического жеста и идеологии, способ-

ствовала выражению буржуазного духа, освобождавшегося из-под гнета, но не обращалась прямо к обществу; симфония сделала вывод о том, что идея целостности, тотальности, эстетически ничтожна, пока она не связана с реальной целостностью. Но зато она развила декоративный и даже примитивный элемент, который породил творческую ее критику со стороны субъекта. Гуманность не бьет в барабаны. Это, должно быть, почувствовал один из самых гениальных мастеров, Гайдн, когда посмеялся над молодым Бетховеном, назвав его Великим моголом.

Несовместимость сходных жанров есть отражение несовместимости общего и особенного в развитом буржуазном обществе, и при том столь драстическое отражение, что его едва ли можно превзойти в теории. В симфонии Бетховена детальная проработка и скрытое богатство внутренних форм и структур отступает на второй план перед стихийной силой метроритма; его симфонии нужно слушать исключительно в их временном течении и временной организации, при совершенно ненарушимой цельности вертикали, одновременности, звуковой поверхности. Изобилие тем в первой части Героической симфонии — правда, в определенном смысле это высшая точка, достигнутая бетховенским симфонизмом, — осталось исключением. Но если камерные произведения Бетховена назвать полифоническими, а симфонии — гомофоническими, то это тоже будет неточно. И в квартетах, даже последних, полифония сменяется гомофонией: последняя склонна к скупому одногласию за счет как раз того идеала гармонии, который царит в Пятой и Седьмой симфониях — высокой классике. Но как мало единства между симфониями и камерной музыкой Бетховена, показывает самое беглое сравнение Девятой симфонии с последними квартетами или даже последними фортепианными сонатами; по сравнению с ними Девятая симфония ретроспективна, она ориентируется на тип классической симфонии среднего периода и не позволяет проникнуть внутрь себя диссоциативным тенденциям позднего стиля в собственном смысле. Вряд ли это совершенно не зависит от интенции того, кто обращается к слушателям со словами “О, друзья!” и вместе с ними хочет петь “более радостные песни”.

Среди людей, считающих себя музыкальными, вопрос решенный: камерная музыка — высший жанр музыки вообще. Это *convenit** наверняка в значительной мере служит интересам элитарного самоутверждения: если круг заинтересованных лиц ограничен, то из этого делается вывод, что вещь, закрепленная за этим кругом, выше того, чем развлекается *misera plebs***. Близость подобного умонастроения к фатальным притязаниям на господствующее положение в культуре столь же очевидна, как и ложность такой элитарной идеологии. Если традиционная камерная музыка выше великого симфонизма только потому, что обходится без труб и литавр и меньше проповедует, то это звучит неубедительно. Выдающиеся и способные на сопротивление

композиторы от Гайдна до Веберна снова и снова тянулись к симфонии или формам, производным от нее. Ибо все они хорошо сознавали, какой ценой платит камерная музыка за то, что предоставляет убежище субъективности, — субъективности.

* Принятый взгляд (*франц.*).

** Низкая толпа (*лат.*).

которой таким образом не приходится создавать суррогаты общественного звучания и которая пребывает в безопасности, так сказать, сама при себе, — момент частного, личного, в негативном смысле, мелкобуржуазный уголок счастья, добровольное самоограничение, где идиллия отказа от мира, резиньция — не просто опасность. Это становится очевидным в музыке поздних романтиков, несмотря на ее светлую красоту, и следы этого можно найти даже у Брамса, хотя его камерные произведения начинают благодаря своему вынужденному конструктивному упрочнению действительно объективировать себя, — эти следы заметны то в суховатой прозаичности, то в шпитцеговском тоне музыки, напоминающем олеографию. У той музыки, которую порождает расколотое и сомнительное состояние целого и которая не может выйти за его пределы, такая ограниченность совершенно строго, с социальной закономерностью, обращается в ограниченность самого результата, самой этой музыки, даже если она не претендует ни на что большее, а только на то, что по видимости кажется достижимым; и это не может быть иначе до тех пор, пока само страдание, вызываемое этим состоянием, не получает в ней своего структурного оформления. Ложные условия общественного бытия отзываются на качестве художественных произведений совершенно независимо от того, какую позицию занимают эти произведения по отношению к ним.

Но, с другой стороны, всякое суждение, возвеличивающее камерную музыку, истинно, как верно и то, что адепты камерной музыки — более компетентные слушатели, чем другие. Но только это не преимущество пресловутых внутренних ценностей и не преимущество отдельно взятых произведений над сопоставимыми с ними симфоническими. Это преимущество заключено в музыкальном языке, в более высокой степени владения материалом. Редукция объема звучания, отказ от широты воздействия, внутренне присущий самомутону камерной музыки, позволяют создавать структуры, подчиняющие себе самые тонкие дифференциальные моменты. Именно поэтому идея новой музыки и созрела в рамках музыки камерной. Задача, которую взялась разрешить новая музыка, — интеграция горизонтали и вертикали, — эта задача уже стала ощущаться в камерной музыке. Принцип всеобщего тематического развития достигнут Брамсом рано — уже в фортепианном квинтете. А в последних квартетах Бетховена именно категорический отказ от монументальности сделал возможной такую внутреннюю структуру, которая конструктивна вплоть до каждого отдельного момента, что не совместимо с фресковой манерой симфонии. Для такого метода сочинения музыки были благоприятны именно средства камерной музыки; отдельные голоса выступают самостоятельно и в то же время обуславливают друг друга. Как противодействие всему экспансивному и декоративному, камерная музыка была существенно критична, деловита, “вещна”, у позднего Бетховена антиидеологична. Именно этот момент, и только он, обуславливает превосходство камерной музыки. Социально музыка обязана этим превосходством ограничению средств — в той мере, в какой ограничение средств допускает автономность музыки благодаря аскетическому отношению к видимости, иллюзорности. Этот аскетизм проявляется во всем, начиная с тембра и кончая фактурой, которая организована так, что все

связи и взаимозависимости оправданы реальной композиционной техникой, оказываются структурными, а не остаются только на поверхности, на фасаде. Такая сквозная структурность материала уже в эпоху классицизма позволяла камерной музыке более глубоко отклоняться от схем, чем музыке симфонической. Не только последние квартеты Бетховена, но и некоторые квартетные композиции среднего периода, так, например, большая вторая часть из квартета op.59 №1 и медленная часть из op.95 имеют нерегулярное строение, на что действительно обратил внимание Эрвин Ратц. Именно это и ведет, — а отнюдь не какие-либо особые дерзости в голосоведении, — к первому радикальному раскрепощению музыки: строение такого типа было бы немыслимо для любой симфонии Бетховена.

Вывод из всего этого парадоксален. Если камерная музыка внешне меньше стремится к интеграции, именно к иллюзорной интеграции слушателей, чем симфония, внутренне она более целостна и последовательна благодаря плотной, густой и тонкой сети тематических связей, а благодаря более далеко заходящей индивидуализации и более свободна, менее авторитарна, менее насильственна. Она утрачивает видимость всеобщности, отступая в сферу частного и личного, но она выигрывает благодаря своей строго закономерной замкнутости — как бы пространство без окон. И это обстоятельство за последние сто лет пошло ей на пользу даже в сфере ее усвоения, признания.

Новая музыка выросла из значительной камерной музыки вполне определенного стиля — стиля, сформированного венским классицизмом. Никогда не подвергался сомнению тот факт, что корни Шёнберга уходят в полифонию квартетного письма. Качественный скачок произошел в первых двух его квартетах. В первом, еще тональном, мотивно-тематическое развитие уже вездесуще. Результатом этого были расширенная гармония и необычайно плотный и густой контрапункт. Второй квартет самым явным образом совершил внутри себя весь процесс развития от тональности, крайне напряженной благодаря самостоятельным хроматическим побочным ступеням, вплоть до свободного атонализма. В социальном плане это прервало отношения взаимосогласия со слушателями. Камерно-музыкальный принцип в его логической последовательности — тотальная структурность — освободился от всякого учета готовности или неготовности публики признать произведение, хотя Шёнберг, всю свою жизнь наивный по отношению к обществу, не желал отдавать себе в этом отчета. Первые скандалы в истории новой музыки разразились после его ре-минорного и фа-диез-минорного квартетов, хотя в них произошло только одно — брамсовское требование пантематического развития было совмещено с вагнеровскими гармоническими нововведениями. Только при этом обе тенденции возросли, как бы пройдя через усилитель: гармония стала жестче, поскольку даже самые резкие диссонансы оправдывались голосоведением, автономным мотивно-тематическим развитием, а последнее могло несравненно более свободно совершаться в сфере расширенной гармонии, чем это было доступно для него в пределах консервативной гармонии Брамса.

Но в диалектическом синтезе приемов и средств, идущих от двух враждебных школ конца XIX в., бесследно исчезла и социальная дихото-

мия: замкнутости пространства-помещения и музыкальной общности. Технические трудности камерной музыки Шёнберга невозможно было уже сочетать с домашним музицированием и домашней *ambiente**. И содержание ее, и техника несли в себе силу взрыва. И, таким образом, камерная музыка окончательно должна была переселиться в концертный зал. И, напротив, содержание и техника ее простым фактом своего существования уже разоблачали монументальную декоративность музыки, предназначенной для широкой общности. Итак, музыка, стремившаяся выйти за пределы интимного мира, как бы обогатилась наследием музыки общественного звучания, многообразием новых технических приемов, которые могли созреть только под защитным покровом.

С этой точки зрения центральным событием является создание формы камерной симфонии, от которой ведут начало все сочинения для камерного оркестра поныне. Шёнберга на эту в звуковом отношении в высшей степени рискованную концепцию, которую до сих пор трудно реализовать, поначалу подвигло просто то обстоятельство, что полифония, раскрепощенная, освобожденная в Первом квартете от былых пут, не могла довольствоваться обычным для квартетного письма четырехголосием. Полифония, однажды выпущенная на свободу, потребовала большего разнообразия голосов, да и вообще Шёнберг определял дозу и меру полифонии тем составом, который был в его распоряжении, — в противоположность тенденциям классической венской симфонии. Первая камерная симфония Шёнберга в своей огромной разработке превосходит любое реальное многоголосие, начиная со средних веков, даже Баха, тогда как Второй квартет вновь ограничивает полифонию в пользу гармонического развития. Но со всем этим в Первой Камерной симфонии сочетается черта, направленная вовне. Это произведение, по описанию Веберна, имеет энергичный подвижный характер. Передают, что именно от него Шёнберг ошибочно ожидал успеха у публики.

Среди скрытых социальных импульсов новой музыки, конечно же, не самым слабым побуждением было, вероятно, желание растопить застывшую антитезу к рассчитанной на широкую публику музыке, уже утратившей внутреннюю содержательность, к программной музыке Штрауса. Не знающая сдерживаемых моментов выразительность, которая у многих ассоциируется с эзотеризмом в искусстве, внутренне стремится к тому, чтобы ей вняли. Что потом в эпоху экспрессионизма, с которым Шёнберг в первую половину творчества имеет много общего, называли криком — это не только нечто, не поддающееся коммуникации — благодаря отказу от обычного членораздельного донесения смысла, — но объективно и отчаянная попытка достичь слуха тех, кто уже не слушает. И потому тезис о самодовлеющей асоциальности новой музыки, слишком уж некритично повторяемый, нуждается в пересмотре. Легче понять первые проявления новой музыки, если смотреть на них как на становление в обществе — приобретение общественного звучания, — но без общности. Не в последнюю очередь новая музыка вызывала раздражение потому что она не просто ретировалась в камерно-музыкальное одиночество, а, напротив, обращала свою непонятную и темную арматуру к

* Средой (*итал.*).

тем, о ком, казалось бы, и знать не желала. С самого начала новая музыка была не просто уходом в себя, но и атакой на взаимосогласие, взаимодоговоренность экстравертивных индивидов между собой.

Наметившееся в Первой камерной симфонии Шёнберга с тех пор уже стало реальностью — конец камерной музыки, жанров, группирующихся вокруг струнного квартета. После Четвертого квартета Шёнберга (1936) не написано, кажется, ни одного квартета наивысшего достоинства. Приблизительно тогда же созданный ор.28 Веберна (1937-1938) звучит отчасти так, как если бы этот жанр — родина его учителя — был оставлен духом жизни; статичная экспозиция первой части берет назад все прежние завоевания камерной музыки, включая и самого Веберна с его мастерским струнным трио. Сюда же, возможно, относится и другой факт — самое знаменитое камерное произведение Берга, его “Лирическая сюита”, хотя и пользуется средствами струнного квартета, но по мере развития все больше напоминает “скрытую оперу” или, еще более ясно, программную музыку типа “Просветленной ночи”. В позднебуржуазную эпоху камерная музыка и опера находились на противоположных полюсах музыки. Жанр оперы, объективно выхолощенный, находил и находит публику; камерная музыка, более адекватная объективной структуре общества, именно поэтому находит все меньше слушателей — одно дополняет другое. У Берга границы этих жанров начинают расплываться, меняться местами, как если бы самодовлеющий идеал камерной музыки поблек для него подобно тому, как, с другой стороны, он мог доверять только опере со сквозным развитием. Во всяком случае струнный квартет и все родственные ему жанры вымирают в течение последних пятнадцати лет. То, что можно было до сих пор услышать из *Livre a Quatuor** Булеза, не на уровне позднее задуманного “*Marteau sans maitre*”**, произведения, на которое можно смотреть как на потомка шёнберговской идеи камерного оркестра, особенно его “*Pierrot lunaire****”. Внешняя причина упадка струнного квартета или идиосинкразии композиторов к нему объясняется, напротив, в первую очередь технически. Включение тембра как нового измерения в конструкцию, которое началось, правда, как раз в первых двух квартетах Шёнберга, но в третьем и четвертом отступило перед нормами квартетного письма, с почти неподкупной праведностью в обращении с материалом восстает против относительной гомогенности звучания квартета, против бедности тембров. Но прежде всего сериальное музицирование, пренебрегающее мотивом как материалом и стремящееся все свести к отдельному звуку с его параметрами, отрицает традицию камерной музыки как область господства мотивно-тематического метода композиции. Так ли это будет впредь или же с усилением критического отношения композиторов к сериальному методу вытесненные камерно-музыкальные средства вновь приобретут актуальность — вряд ли можно предсказать. Растущий интерес Штокгаузена к тембровому материалу сольного рояля говорит в пользу последнего предположения.

* “Книга для четверых” (франц.).

** “Молоток без мастера” (франц.).

*** “Лунный Пьеро” (франц.).

В эпоху кризиса камерной музыки имманентная история жанра вновь находится в соответствии с изменением социальных условий. Можно указать детерминанты на совершенно разных уровнях абстракции, начиная с общей тенденции развития общества вплоть до самых очевидных и осязаемых обстоятельств. Во-первых, кризис камерной музыки напоминает о кризисе индивида, под знаком которого он стоял. Предпосылки автономии и независимости, которые отразились в камерной музыке везде, вплоть до тончайших нервов ее композиционной техники, — ослаблены; в прошлое ушел тот твердый порядок владения собственностью, при котором такая хрупкая и тонкая деятельность, как камерное музицирование, могла чувствовать себя в безопасности, находит пристанище у привилегированных групп.

Стоит только вспомнить и задуматься над ролью служащего как социального типа, все более замещающего среднее сословие, как это называлось прежде. Служащие “выезжают”, со времен берлинского универмага “*Vaterland*” на них рассчитана целая система предложения культуры; их свободное время — не праздность: тайно или открыто им управляют социальные учреждения; и культура служащего распространилась за пределы этой профессиональной группы, лишенной четких границ. Монотонность механического труда, включая работу в канцелярии, вероятно, нуждается в иных коррелятах, нежели в долгом, упорном и тяжелом труде исполнения трио и квартетов, а “путеводные звезды” современной жизни, которые поставляет на рынок индустрия культуры, в глазах своих пленников — людей, наивно отдающих себя во власть их, — отмечают печатью старомодности, old-fashioned, все серьезные и “некомфортабельные” занятия — то самое позорное пятно старомодности, которым отмечен необновленный зал ресторана по сравнению с синтетической стойкой в баре, сияющей светом неоновых ламп.

Все, кто стремится прочь от обветшалого, ущербного самоуглубления, все попадают в сети индустрии культуры, в gadget*; здесь пересекаются прогрессивные и регрессивные моменты. Кое-что из этого отраженно обнаруживается в сочинении музыки.

Неудовлетворенность возможными тембровыми сочетаниями любой традиционной камерной музыки часто связана с отчаянной боязнью всякой одухотворенности в музыке; ведь одухотворенность говорит о реальном успехе культуры, а в культуру никто не верит больше. Если источник творчества заглох, его едва ли надолго переживет и исполнительская культура. Даже в том слое общества, где она раньше процветала, она стала исключением, о чем снова и снова заявляют со всех сторон. Об этом часто сокрушаются; эмпирические исследования должны были бы проверить этот тезис и затем установить и соразмерить причины явления.

Но тезис о количественном свертывании камерной музыки, который без конца заимствуют один у другого, с трудом поддается проверке. Сопоставимые числа для прошлых эпох отсутствуют, а музыканты-любители старого стиля будут скорее противиться статистическому охвату, такому методу, для которого словно специально созданы потребители массовых средств. Можно себе представить, что число музицирующих дома

* Прием, приспособление (англ.).

сократилось только пропорционально, а не в абсолютных цифрах; но установить это можно только косвенно, особенно путем опроса частных учителей музыки и сравнением их числа с тем, что было тридцать лет назад, на основе членских списков профессиональных организаций. Изменение, вероятно, скорее качественное, чем количественное; со времен расцвета либерализма удельный вес домашнего музицирования в музыкальной жизни в целом уменьшился. Девушка, играющая Шопена, так же мало типична теперь, как и любители, собирающиеся вместе для исполнения квартетов; но уже не столь несомненно, меньше ли поют дома, если только не судить об этом по тому, что больше почти не приглашают друг друга на музыкальные “soiree”.

Среди задач эмпирической социологии музыки есть и такая — с помощью точной постановки вопросов проверять мнения, которые стали общими местами, будучи выражением господствующей идеологии культуры. Против сказанного можно будет, вероятно, возразить, указав на то, что тенденция к организации и общему управлению, хотя и организации неофициальной, в значительной степени охватила, говоря языком управляемого мира, все домашнее музицирование в Германии; эта тенденция музыкальной жизни как институция, вероятно, вообще взрастила тип слушателя, зараженного рессантиментом. Честолюбие, заставлявшее углубляться в музыку, а также стремиться к специфическому музыкальному качеству и технически подвинутому исполнению каждой партии, уступает место механическому приспособлению и бравому следованию друг за другом. Даже само отношение к делу часто становится абстрактным — как раньше исполнители камерной музыки испытывали радость, когда перед ними внезапно раскрывалась красота произведения; вместо слушателя, потрясенного бетховенским “Трио духов” или медленной частью ор. 59 №1, на сцену выходят “Друзья старинной музыки” и бодро играют все подряд без долгого разбора — и действительно, в добаховской музыке всякие различия качества или находятся под вопросом, или же их трудно различить сегодня. Вкус — в условиях домашнего камерного музицирования он когда-то был основой хорошего и адекватного слушания — теперь чахнет и вместе с тем обесценивается и оказывается на подозрении. Ясно, что вкус не был высшей категорией музыкального опыта, но он был такой категорией, которая нужна, чтобы подняться над нею.

Упадок домашнего обучения музыке способствовал упадку камерной музыки. Инфляция после Первой мировой войны привела к тому, что квалифицированные уроки музыки стали недоступными для ограниченного в средствах среднего сословия; но, по несистематическим наблюдениям, и экономический бум 50-х годов не принес с собой нового подъема, хотя в последнее время покупают больше фортепиано. Естественно отнести вину за счет массовых средств. Но так или иначе эти последние распространяют знание музыкальной литературы и сами по себе способны в равной мере и завоевывать новых сторонников домашнего музицирования, и освободить других от необходимости тратить на него свои силы. Следовательно, ответственность скорее на умонастроении слушателей, а оно, в свою очередь, опосредовано всем обществом в целом. Влияния массовых средств, вероятно, скорее можно искать в сфере того явления, которое модный термин социальной психологии именует “перенасы-

ценностью раздражителями”. Важно не столько то, что фанатические радиослушатели отвыкают от собственной музыкальной активности, а то, что их собственная игра кажется им слишком бледной и скромной по сравнению с тем дешевым “люксусным” звучанием, которое раздается из репродуктора.

Упадок культуры интерьера или отсутствие ее во многих странах совпадает с потребностью в более грубых чувственных стимулах; о них забывает только тот, кто познает духовное в музыке, но именно этому и препятствуют, когда преподносят музыку как потребительский товар. Это снижает внутренний потенциал камерно-музыкальной активности. Во всех случаях речь идет о коллективных формах реакции; мало толку в том, чтобы проповедовать великую камерную музыку одному человеку. Довольно уже и того, чтобы люди вообще знакомились с камерной музыкой и замечали, мимо чего они проходят. Едва ли условия позволят им действительно глубоко и внутренне усвоить ее. Вновь внешнее становится символом внутреннего. В этих квартирах с небольшими комнатами, низкими потолками и тонкими стенами, где они спешат поселиться, вряд ли уже возможен струнный квартет, — чисто акустически, тогда как блюзы, пульсирующие в репродукторе, с акустической точки зрения терпят любое уменьшение звучности и, кроме того, меньше досаждают уже адаптировавшимся к ним соседям, чем большое си-бемоль мажорное трио Бетховена. Но и без того в такой квартире нет рояля — он дороже радиолы и для него просто нет места. А пианино мало пригодно для камерной музыки.

Камерная музыка еще возможна — не как сохранение давно уже потрепанной традиции, но единственно как искусство знатоков, как нечто совершенно бесполезное и утраченное, что само должно понимать такой свой характер, если не хочет выродиться в призыв: “Украшай свой дом”. Такому искусству нечего было бы возразить против упрека в *l'art pour l'art**. Но в самом этом принципе “искусства для искусства” что-то изменилось в период, когда все единогласно поносят его как пережиток неоромантизма и стиля “модерн”. В обществе, которое все духовное подводит под рубрику потребительских товаров, явление, осужденное исторической тенденцией, дает вынужденное и ненадежное пристанище тому, что возможно в будущем, тому, что сдерживается и связывается путями универсально господствующего принципа реальности. Все, что функционирует, заменимо; незаменимо лишь то, у чего нет никакой функции, ни к чему непригодное. Общественная функция камерной музыки — это функция искусства без функции. Но и она не осуществляется уже традиционной камерной музыкой.

* Искусство для искусства (*франц.*).

Дирижер и оркестр ²⁹

Социально-психологические аспекты

Рассуждения о дирижере, оркестре и отношениях между ними оправданы не только социальной значительностью их роли в музыкальной жизни, но прежде всего тем, что они образуют некий микрокосм, в котором отражаются напряженные отношения внутри общества, доступные в этом случае конкретному изучению, по аналогии с *community*: городская община как предмет социологических исследований позволяет экстраполировать выводы, полученные на основе ее анализа, на общество, которое никогда не бывает доступно исследованию как таковое. При этом речь идет не о формально-социологических отношениях внутри групп независимо от специфического социального содержания этих отношений — хотя не одно наблюдение, касающееся дирижера и оркестра, может показаться частным случаем социологии групп. Изучение социальных характеров дирижера и оркестра, их функций в современном обществе и их проблематики в отрыве друг от друга означало бы произвол: что с внутренней чисто эстетической стороны ведет к деформации игры оркестра под управлением дирижера, уже является симптомом социально-ложного.

Вряд ли кто-либо из музыкантов станет оспаривать, что общественный авторитет дирижеров в большинстве случаев намного превышает реальный вклад большинства из них в исполнение музыки. По крайней мере общественный авторитет и действительный художественный труд расходятся. Дирижер обязан своей славой не своей способности воспроизводить партитуру, по крайней мере не только ей. Он — *imago*, *imago* власти, которую видимым образом олицетворяет и как персона, поставленная на пьедестал, и своей убедительной жестикуляцией — на это указывал Элиас Канетти³⁰. Этот момент в музыкальной жизни свойствен не только дирижеру. Подобные черты присущи и виртуозу, например пианисту листовского типа. Через

отождествление с ним изживают себя мечты о власти над людьми — безнаказанно, потому что никого нельзя уличить в этом. На такое явление я обратил внимание в связи с одной прославленной салонной пьесой Рахманинова, введя для обозначения феномена название “комплекс Нерона”. Но и помимо этого дирижер очевидным образом демонстрирует свою роль вождя — оркестр действительно должен играть согласно его приказаниям. Его образ (imago) одновременно и чем-то заразителен, и чисто эстетически — ничтожен: аллюры диктатора ведут к crescendo, а не к войне; сила принуждения основана... на предварительной договоренности. Но орудие нереальной цели надевает личину реальности: дирижер ведет себя так, как если бы его творчество свершалось *hic et nunc* (сейчас и здесь). И этим отравлено все, чего он достигает по существу. Если поза чародея импонирует слушателям, которые полагают, что нужно принять такой вид — иначе не “выжать” из исполнителей все, на что они способны в художественном отношении, причем художественные достижения смешивают здесь с физической затратой сил, то качество исполнения, обращенный к оркестру аспект дирижирования в значительной мере не зависят от миражей, яв-

95

ляемых публике. По отношению к ней у дирижера а priori есть момент пропагандистски-демагогический. Об этом напоминает старая шутка — на концерте оркестра Гевандхауза одна слушательница, обращаясь к своей музыкально эрудированной соседке, просит сказать ей, когда же Никиш начнет “фасцинировать”. Так расходятся социальная оценка музыки и ее собственная структура.

Достижения, которые приписывает дирижеру готовность поддаться “фасцинации”, часто вообще не принадлежат ему. В одном большом немецком городе жил умственно больной сын обеспеченных родителей, который возомнил себя гениальным дирижером. Чтобы излечить его, семья наняла лучший оркестр, который проиграл с ним Пятую симфонию Бетховена. Хотя молодой человек был немислимо плохим дирижером, исполнение было не хуже обычного; оркестр, который мог бы играть симфонию наизусть и во сне, не обращал внимания на фальшивые указания любителя. Итак, мания нашла почву для подкрепления. Близки по смыслу и опыты американских социальных психологов, которые проигрывали перед экспериментируемыми пластинки с переклеенными этикетками, например, под управлением Тосканини и неизвестного провинциального капельмейстера: реакция соответствовала именам — то ли потому, что слушатели не видели различий в качестве, то ли потому, что различия были несравненно меньшими, чем это угодно идеологии официальной музыкальной жизни.

Укрощая оркестр, дирижер имеет в виду публику — в согласии с тем механизмом сдвига, который известен в политической демагогии. Он удовлетворяет садо-мазохистскую потребность в роли заместителя — пока не появляются другие вожди, которым можно рукоплескать. Сколь бы наивны — с чисто музыкальной точки зрения — ни были эксперименты с оркестрами без дирижера в первые годы русской революции, они только предъявили дирижерам все те обвинения, которых те постоянно заслуживают социально-психологически. Дирижер символизирует власть, господство и своим костюмом — одновременно одеждой господина и циркового шталмейстера, размахивающего плетью — и одеждой оберкельнера. Это несомненно льстит публике: такой господин — и наш слуга! Вот что, должно быть, регистрирует их подсознательное.

Перемещение господских манер в эстетическое пространство с его дистанцией помогает одновременно разукрасить капельмейстера теми магическими свойствами, которые не выдержали бы реальной проверки, а именно той самой способностью факира “фасцинировать”. Но и это еще в чем-то находит опору в самом феномене — именно в том, что дирижер, желая при существующих условиях вообще донести что-либо из своих интенций до слушателя, должен воспитывать в себе способность суггестивного воздействия. Но что он при этом, видимо, поглощен только объектом и не заботится о публике (он поворачивается к ней спиной), придает ему безотносительность, суховатость, нелюбезность по отношению к своим почитателям — качества, которые Фрейд в своей “Психологии масс и анализе Я” назвал среди конститuent imago вождя. Выделенность эстетического в особую сферу вновь приходит к ритуалу, в котором когда-то брала начало. Преувеличение, фанатизм, отвечающий спросу, выставленные напоказ страсти, будто бы обращенные только

96

вовнутрь, — все это похоже на обычное поведение вождей, которые трубят на все четыре стороны, что им ничего не нужно лично для себя. От гистриона за дирижерским пультом ждут, что у него, как у диктатора, коль скоро он пожелает, на губах выступит пена. Странно, что национал-социалисты не преследовали дирижеров, как преследовали ясновидцев, конкурентов их собственной харизмы.

Нельзя сказать, чтобы деятельность дирижера была чужда художественной оправданности и внутренней необходимости. Вся современная музыка стоит под знаком интеграции многообразия. Правда, эта идея не столь неизменна, как можно было бы подумать, приняв во внимание ее привычность; крайне развитая полифоническая комбинаторика даже в эпоху флорентийской *ars nova** еще не совсем, кажется, подчинялась единству симультанного, и если сегодня группы, вдохновленные Джоном Кейджем, кладут конец музыкальному интегрированию, то при этом на поверхность вновь выходит нечто такое, что подавлялось, но никогда не было искоренено окончательно рациональными, властвующими над естеством, процедурами европейской профессиональной музыки. Но коль скоро многоголосная музыка, независимо от того, является ли она реально полифонической или гомофонной со сквозным развитием, претендует на осуществление единства многообразия, для направления музыкального развития уже требуется сознание, отличающееся цельностью и единством, такое, которое сначала осуществляет интеграцию духовно и только потом воплощает ее в действительность или по крайней мере зорко следит за ее воплощением. Даже в самых небольших ансамблях нельзя обойтись без этого, несмотря на все товарищеское взаимопонимание между музыкантами. В струнном квартете квалифицированное исполнение требует авторитетной личности, которой принадлежит разрешение спорных вопросов, регулирование и координация роли отдельных исполнителей в согласии с идеей целого; эту задачу обычно выполняет примаариус квартета.

Но камерные и вообще любые ансамбли страдают от одного глубокого противоречия. Эти ансамбли — образы и подобию творческого, спонтанного по своей природе многообразия, порождающего целое; и потому естественно ожидать, что это многообразие образуется само собой. Но эстетически акт синтезирования может быть выполнен только одним человеком, и ввиду этого многообразие — уже само по себе — эстетическая видимость — еще раз снижается до уровня видимости. В хорошем струнном квартете каждый исполнитель обязан, собственно говоря, быть высококвалифицированным солистом и, однако, не может, не должен быть им. Типические разногласия в струнных квартетах, роковым образом отражающиеся на сроках их существования и составе, объясняются не только финансовыми обстоятельствами, но и такой антиномией: в квартете от каждого требуется и автономная активность, и гетерономное подчинение единой воле — чему-то вроде *volonte generale***.

В этой амбивалентности, если рассматривать ее с имманентно-музыкальной стороны, проявляются социальные конфликты. Принцип един-

* Новое искусство (*лат.*).

** Общая воля (*франц.*).

ства, который пришел в музыку извне, со стороны общества, как черта авторитарности, господства, принцип, который имманентно обусловил ее строгую структурность, оказывает давление и в музыкально-эстетическом контексте. Внутри искусства растет жало социального. Музыка ведет себя так, будто каждый играет сам за себя и в итоге возникает целое, — но целое обеспечивается только организующим и выравнивающим центром, который в свою очередь отрицает всякую спонтанность отдельного индивида. Необходимость в такой координации, естественно, возрастает в оркестре, где возникает “социальный вакуум”, — уже благодаря тому, что никто из многочисленных исполнителей не может следить за другими, как в камерных ансамблях. Кроме того, в традиционной оркестровой литературе все сопровождающие голоса не всегда столь выразительны сами по себе, чтобы их исполнение, ненаправленное извне, гарантировало осмысленность целого. Состав оркестра отчужден и от себя самого, — поскольку ни один оркестрант не может слышать вполне точно всего, что одновременно происходит вокруг него, — и от единства исполняемой музыки. Это и вызывает к жизни отчужденную инстанцию дирижера, в отношениях которого с оркестром — и в музыкальных и в социальных — отчуждение находит свое продолжение. Этот комплекс проблем как бы возвращает обществу все то, что общество — как глубокую тайну — вложило в самую основу интегральной камерной музыки. Грехи дирижера приоткрывают в чем-то негативность всей серьезной музыки как таковой, нечто насильственное в ней.

Эти “грехи” дирижера — не просто помехи и искажения, они вытекают из ситуации, в которую поставлен дирижер, иначе вряд ли можно было бы наблюдать их с таким постоянством. Само собой разумеется, что внеположные музыке моменты, искушение завлечь публику, только усиливают эти пороки. Поскольку музыка нуждается в дирижере, а последний, будучи выделен из целого, в то же время представляет собой противоположность того, что по своей идее многоголосно, и поскольку при существующих условиях музыкальной жизни всякая интеграция под знаком воли одного индивида всегда остается сомнительной и проблематичной, дирижер вынужден в качестве компенсации вырабатывать в себе качества, чуждые самому объекту и легко вырождающиеся в шарлатанство. Без иррационального *surplus** личного авторитета над

оркестром, всегда отвлеченном от представления о своем собственном звучании, нельзя было бы добиться даже единства, не говоря уже о воплощении замысла.

С таким иррациональным моментом оказываются в отношении предустановленной гармонии общественные потребности, прежде всего потребность в персонификации функций — в идеологическом совмещении прагматических объективно-деловых функций в одном лице; эта тенденция словно тень следует за реально прогрессирующим общественным отчуждением. Дирижер выступает как лицо, находящееся в непосредственной связи с публикой, тогда как характер его музицирования необходимо отчуждает его от слушателей, поскольку сам он не играет: он становится музыкантом как актер, и это мешает адекватному деловому сти-

* Избыток (*франц.*).

лю исполнения. Его актерство производит впечатление не только на людей, далеких от музыки. Все знают о мечте Вагнера-подростка: быть не императором и не королем, а стоять на сцене как дирижер. Структуре значительных сочинений от Вагнера до Малера, возможно, и Рихарда Штрауса имманентно присуща модель дирижера, распоряжающегося и управляющего целым. Эта модель несет часть вины за фиктивный и иллюзорный характер многого в позднеромантической музыке; многое в ней “как бы” происходит. С другой стороны, значительность капельмейстера растет в XIX в. пропорционально усложнению сочинений. Бранное слово — “капельмейстерская музыка”, — заклеившее множество претенциозных и несамостоятельных созданий, скрывает под видом частной неудачи гораздо более объективную ситуацию, к которой надо подойти музыкально-социологически.

Когда экономически процветала сфера обращения, тогда человек, опосредующий музыку вообще, — дирижер — попадал в центр внимания; но поскольку он, как и его экономический прототип, не обладал в сущности никакой реальной силой, к нему всегда примешивалось нечто обманчивое. Кстати говоря, тот, кто не позволяет запугать себя идеологией “подлинности” в области эстетической видимости, тот должен был бы принципиально заняться близостью и сходством актерского искусства и музыки; их близость — это, безусловно, не симптом декаданса, как неверно истолковал ее Ницше; она выявляет единство временных искусств с общим для них миметическим импульсом. Как в докапиталистические периоды почти не видели разницы между странствующим фокусником и странствующим музыкантом с социальной точки зрения, так и сегодня актерские и музыкальные дарования чередуются в одних и тех же семействах, а нередко и непосредственно сочетаются у одного человека. Расшифровывая музыку социологически, нельзя забывать о том, что назначение музыки — служить резерватом миметики; обычное словоупотребление, обозначающее глаголом “играть” и деятельность мима, и деятельность инструменталиста, напоминает об их родстве. Это родство в особенной степени предрасполагает музыку к функционированию в качестве “идеологии бессознательного”.

Оно помогает понять, почему оркестры откликаются на те качества дирижера, которые, как неделовые и иррациональные, должны были бы отталкивать людей, непосредственно производящих звучание, с их рационализмом людей ручного труда. Оркестр уважает в лице дирижера специалиста, способного укротить ретивого коня: настолько, насколько это ему удастся, дирижер — полная противоположность салонного льва. Но его деловая компетентность сама предполагает неделовые качества. У кого совершенно нет таких качеств, тот со всей своей эстетической чистотой выпадает за рамки любого искусства и становится чиновником-филистером от музыки — подобно тому, как у выдающегося врача должен скрываться в душе элемент шарлатанства, по мысли Хоркхаймера, избыток фантазии должен затмевать научную рациональность, соответствующую разделению труда. Там, где вкус отверг последние следы зеленой комедиантской повозки, там нет музыки. Так и оркестр ждет от дирижера, что он будет точно знать партитуру, услышит каждый фальшивый звук и каждую неточность и в то же время сумеет одним движени-

ем руки, без всякой опосредующей рефлексии, организовать оркестр, побудить его к правильной игре и даже заставить оркестр воссоздать свое собственное представление о произведении; причем не ясно, достаточно ли для этого способности внушать свои желания или такая способность только кажется достаточной. Но аффективное сопротивление оркестра бывает направлено против всего опосредующего, против всего того, что не есть ни техника, ни прямая передача намерений. В рассуждающем капельмейстере подозревают человека, не умеющего предельно ясно конкретизировать свои намерения, или человека, который своей болтовней растягивает и без того ненавистные репетиции.

Отвращение к речам, к рассуждениям унаследовано музыкантами оркестра от людей физического труда. Они боятся, что их надует интеллектуал, владеющий даром речи — в отличие от них самих. Тут, должно быть, играют свою роль архаические, бессознательные механизмы. Гипнотизер молчит; правда, он приказывает. Он ничего не объясняет; рациональное слово разорвало бы непрерывный ток передачи желаний. Как только слово становится коммуникативным, оно потенциально превращает своего адресата — исполнителя приказов в самостоятельного субъекта, тогда как состояние нарциссического одиночества, от которого столь сильно зависит его собственный авторитет, рассеивается. Дело обстоит так, что мазохизм исполнителя приказов словно противится такому поведению начальника, которое нарушает его традиционную роль. Если он задевает запреты, табу, связанные с предисторией его роли, с его прототипами, то это записывается на его счет как неумение, некомпетентность, — если рационально излагать все это. Антиинтеллектуализм оркестрантов — это антиинтеллектуализм коллективов, внутренне тесно связанных; их сознание ограничено.

Отношение оркестра к дирижеру — амбивалентно. Оркестр, готовый блестяще исполнить программу, желает, чтобы дирижер выжал из него все соки, и в то же время подозревает дирижера в паразитизме, раз ему не приходится ни двигать смычком, ни дуть в трубу и раз он выпячивает свою роль за счет тех, кто действительно дует в трубу. Гегелевская диалектика господина и слуги повторяется в миниатюре. Знания и творческое превосходство, благодаря которым дирижер — признанный руководитель оркестра, отдаляют его от чувственной непосредственности процесса производства; редко случается, чтобы то и другое совпадало, — редко тот, кто *знает*, как надо правильно играть, *умеет* материально воплотить свое знание; исторически обе функции слишком долгое время были отделены друг от друга. Не случайно оркестранты, давая оценку дирижеру, прежде всего обращают внимание на то, как звучит оркестр под его управлением; звучание оркестра они часто склонны переоценивать за счет структурных, духовных качеств исполнения. Оркестранты с их конкретизмом в музыке не расположены ко всему тому, чего нельзя осязать, видеть, что не поддается контролю. Их скептицизм — “нас, старых лис, ничем не проведешь”, доходящий у коллективов мирового уровня до безмерной arrogance, до готовности к саботажу, одновременно оправдан и неоправдан. Скептицизм оправдан по отношению к тому духу, который предстает в форме болтовни, пустословия, по отношению к таким эстетическим рассуждениям, которые не углубляются в объект, а разма-

100

зывают его. Был осмеян один, похожий на фельдфебеля, дирижер, который невольно перефразировал слова Вагнера о Седьмой симфонии:

“Господа, это — апотеоза (Apothese) танца” — “Аптека” (Apotheke), — поправили его музыканты.

Такой скептицизм неоправдан, поскольку не хочет видеть в музыке ничего, кроме ее чувственного фасада, поскольку готов очернить все то, благодаря чему музыка впервые становится музыкой. Ведь все ее структурные элементы нельзя чувственно-конкретно представить посредством техники вступлений и отбивания такта, они требуют объяснений, что в практике камерного исполнительства само собой разумеется.

Социальное происхождение музыканта оркестра — он часто выходец из мелкобуржуазной среды, — отсутствие у него культурных предпосылок для осознания сущности своего труда, — все это усиливает его психологическую амбивалентность, но у нее есть корни и в объективном положении вещей. Дирижеру эта амбивалентность может помочь в самокритике. Но многие дирижеры делают иной вывод из этого латентного конфликта, всегда готового вырваться наружу, — они безоговорочно приспособляются к духу оркестра. Вместо того чтобы учиться, они добиваются популярности: расплывается музыка.

Описывать модусы поведения оркестрантов значило бы излагать феноменологию упрямства. Первичным является нежелание подчиняться, особенно ярко выраженное у тех, кто по материалу и характеру своего труда чувствует себя художником, а потому и свободным художником. Но поскольку подчинение одному лицу — требование самого дела, поскольку деловой авторитет и личный авторитет дирижера предстают в неразличимом целом, первичное, исконное сопротивление вынуждено изыскивать особый повод для себя. Но таких поводов — множество. Если наблюдать за тем, как после успешного исполнения дирижеры побуждают оркестрантов подняться со своих мест, можно почувствовать и неловкую и старательную попытку исправить ложные отношения по крайней мере в глазах слушателей, но можно почувствовать и то, как упрямство продолжает игнорировать эти попытки, поскольку они ничего не меняют в основном и главном. Но и упрямцы готовы подчиниться там, где чувствуют силу. Социальная психология оркестрантов — комплекс Эдипа; она колеблется — то хорохорится, то угодничает.

Соппротивление авторитету претерпело сдвиг: что когда-то было бунтом против авторитета и что до сих пор дает о себе знать, то теперь цепляется за такие моменты, когда авторитет — как недостаточно “авторитетный” — позорно проваливается. Я вспоминаю музыканта, позже ставшего знаменитым, которого знал в юности: до этого он работал в оркестре. В свой бунтовщический период он развлекался тем, что пририсовывал усы к посмертной маске Бетховена. Я в разговоре с нашим общим учителем предсказал, что этот человек станет ультрареакционером, и он не обманул моих ожиданий. Весьма показательны для этих манер упрямства анекдоты, идущие от оркестрантов; в них современным композиторам самых различных школ приписывают, что они, скажем, не заметили, когда какой-нибудь духовик нарочно не транспонировал свою партию и играл фальшиво. Правдоподобность таких историй сомнитель-

101

на: но отнюдь не сомнительна характеристика, которую они дают духу оркестра.

Эдипов комплекс склонен враждебно относиться к современности; отцы должны быть правы, а сыновья — нет. Акт саботажа, намеренная фальшь, изыскивает свои объект там, где с самого начала чувствует за собой поддержку более сильного авторитета — *communis opinio**, именно в современной музыке. Значит, и “авторитетов” тоже время от времени пощипывают, но только таких, авторитет которых еще не подтвержден, а таких можно считать бездарью. Правда, анекдоты указывают слишком много источников, чтобы можно было поверить, что юмористический эксперимент действительно удался; к тому же оркестровое звучание сложного сочинения столь неожиданно для того, кто слышит его в первый раз, даже и для самого композитора, и по степени интенсивности так отличается даже от самого что ни на есть точного представления о нем, что ошибки слуха, если они и случаются, мало о чем говорят. Надежность внешнего слуха не обязательно совпадает с тонкостью внутреннего слушания.

Садистский юмор музыкантов дает повод для некоторых предположений о шутках музыкантов вообще. Этой профессии очевидным образом присуща склонность к шуткам — к проделкам, непристойным анекдотам. Прежде всего к игре слов. Вполне понятно, что все это реже встречается среди собственно буржуазных профессий, где запреты действуют сильнее. Но и среди художников и интеллигентов, которым общество склонно многое прощать, музыканты явно побивают рекорд. Область их юмора простирается от тонкой иронии до скабрёзности и грубого неприличия. Эта тенденция, возможно, обусловлена интроверсией — априори музыкального поведения. Либи́до, говоря языком психоанализа, направлено вовнутрь; но в безобразном пространстве музыки для него закрыты многие пути сублимации. Иногда эти шутки бьют как фонтан, оставляя далеко позади себя очевидные интеллектуальные способности конкретных музыкантов. Их словесные ассоциации имеют что-то общее с характером самого музыкального языка — в них месть языку, который остается тайной даже для говорящих на нем. Чем выше одухотворенность музыки, тем ниже подчас шутки, как, например, в письмах Моцарта его аугсбургской двоюродной кузине — “Augsburger Basle”. Да и шутки Вагнера были, кажется, дурного вкуса — Ницше был обижен ими. Злопамятность оркестрантов находит пристанище в игре слов. В оркестровых партиях одной пьесы, под достаточно скверным наименованием “Fanal”, заглавие было исправлено на “Banal”. Для “Pli selon Pli”** Булеза в Париже придумали название “L’après-midi d’un vibraphone”***, в котором заключено сразу все — и дань уважения Малларме, и импрессионистическая сладость звучания, предпочтение, отдаваемое вибрафону, очень большая длительность и прежде всего то, что современная техника изгнала неоромантически-виталистского фавна 1890 г. Шутки такого рода часто придумывают ассистенты дирижера — промежуточные типы

* Общего мнения (*лат.*).

** Складка на складке — портрет Малларме (*франц.*).

*** Послеполуденный отдых вибrafoна (*франц.*).

102

в оркестровой иерархии. Да и капельмейстеры, у которых сохраняется многое от оркестранта, тоже производят их на свет. По своей сути все эти шутки конферансье — переходные от духа музыканта к духу актера.

Коллективная ментальность оркестранта, очевидно, не непременно присуща каждому отдельному индивиду; ее основная причина в сфере психологии Я — разочарование в выбранной профессии. Многие из оркестрантов первоначально совсем не собирались играть в оркестре, это можно безусловно утверждать о большинстве струнников; теперь это, может быть, изменилось, когда и молодые музыканты, мысля реалистически и пользуясь поддержкой профессиональных союзов, занимают высокооплачиваемые посты. Как раз профессиональный союз, социальное учреждение, охраняющее оркестр от эксплуатации обществом,

самым решительным образом помогает понять, что непосредственное включение, встраивание музыки в общество подвергает опасности самое музыку. Тарифные договоры, ограничение рабочего времени, соглашения, суживающие возможность чрезмерных требований, — все это при современных условиях организации неизбежно приводит к снижению художественного уровня. В них находит свое вещественное выражение упрямство ударника, который, сидя в оркестровой яме во время исполнения вагнеровской музыкальной драмы, играл в карты, торопливо подбегал к своему треугольнику и затем продолжал играть в скат, как если бы музыка мешала ему работать.

Охрана труда, в которой безусловно нуждаются артисты в условиях системы прибылей, в то же время ограничивает возможность того, что определяется не абстрактным рабочим временем, а качеством объекта, возможность того, что неотъемлемо присуще музыке и что должны были бы осуществлять все, кто избрал музыку своей профессией. Когда-то музыкант бунтовал против механизма самосохранения, даже если и не осознавал этого. Он хочет добывать свой хлеб насущный “нищим искусством”, хочет с самого начала сыграть шутку с рационализированным обществом. Подростки из немецких романов развития на рубеже двух веков, попадающие в поле действия бездушного механизма школы, находят иной, противостоящий ей мир в музыке; Ганно Будденброк — их прототип. Но общество предъявляет свой иск. Оно оставляет за собой право признать их и дать им возможность сносного существования — исчезающе-малому числу, как правило, исключительно одаренных музыкантов; но вот уже в течение десятилетий оно вознаграждает за труд только тех из них, кто с достаточной степенью произвольности избран такими монополистическими учреждениями, как крупнейшие концертные агентства, *dependences** промышленности радио и граммофонных пластинок.

Звезды, будучи исключением, подтверждают правило: как примат общественно-полезного труда, так и то обстоятельство, что *establishment*** не имеет ничего против духа, коль скоро этот дух приспособляется к правилам игры конкурентной системы или следующих за ней систем. Но по отношению к большинству командиры музыкальной жизни проявля-

* Находящиеся в зависимости (*франц.*).

** Общественное устройство (*англ.*).

ют полное безразличие. Истина, — что средний уровень исполнения не есть эстетический критерий и что он противоречит самой идее искусства, — превращается в идеологию. Волю музыкантов, стремящихся к абсолютному уровню, каким бы темным ни было это стремление, в наказание за это общество сламыкает, доказывая им как дважды два, что их сил на это как раз и нехватило. Социальная психология, которая полагает, что стоит выше рессантимента оркестрантов, по этой самой причине ограничена: она не понимает правомерности этого чувства. Оркестранты очевидным образом испытывают на себе то, что тайно (о чем хорошо знал Фрейд) пронизывает всю буржуазную культуру в целом и определяет ее характер: жертвы, которые вынуждены приносить ей члены коллектива — все равно, ради самосохранения или ради дела, — напрасны, как в мифе. Обязанности оркестранта (они называют их “службой”) по своему музыкально-духовному значению и по удовлетворению, которые они приносят каждому из них, не находятся ни в каком отношении к той утопии, которой увлечен был некогда каждый из них; рутинное исполнение, бездушная механистичность, некачественность игры каждого, исчезающей в общем оркестровом тутти, наконец, часто только фиктивное превосходство дирижера — все это порождает чувство усталости. “I just hate music”*.

Позитивизм оркестрантов, которые держатся за то, что можно проконтролировать: за красивое и ровное звучание аккордов, за точность выступлений, за способность понятно тактировать самые сложные ритмы — не только отражение их “конкретизма”. Эти моменты — прибежище, их любовь к объекту, которая некогда вдохновляла их, эти моменты — совокупность всего того, что они, по их мнению, воплощают в действительность. Униженная, их любовь к делу сохраняется только в амбиции профессиональной правоты. Их враждебность духу, которую они разделяют со всеми коллективами, интегрированными и направленными против отдельной личности путем взаимного отождествления всех друг с другом, имеет и свою истинную сторону — очевидное и неопровержимое постижение узурпаторского момента духа в условиях господствующих общественных производственных отношений. Иногда они вознаграждают себя за это такими *hobby*, как фанатическое чтение или коллекционирование.

От их первоначальной увлеченности музыкой, от мечты о совершенно ином — от всего этого остается только добрая воля, коль скоро это иное является им в образе технической компетентности и, следовательно, уже не является больше иным. Если оркестранты, вместо того чтобы восторгаться музыкой подобно ее потребителям, ворчливо и ожесточенно вгрызаются в четверти и шестнадцатые, они этим в свою очередь оказывают честь музыке, в которой дух объективен, лишь поскольку он стал конфигурацией нот. Та

утопия, которая некогда коснулась их, невозможна без чего-то бессмысленного, омраченного и искаженного, что пребывает на дне сознания; всему нормальному — не до того. Этот элемент становится зримым в образе беспрестанного поражения, — оркестранты имеют что-то общее с каф-

* “Я просто ненавижу музыку” (англ.).

104

ковским голодающим художником и с теми артистами, которые за мизерную плату разучивают головомомные цирковые номера.

Бессмысленность этих фокусов протестует против смысла, который сам есть не что иное, как механизм своего собственного сохранения. Великие создания литературы XIX в. запечатлели это в своих образах, не упоминая специально оркестра: Грильпарцер в своей ни с чем не сравнимой новелле о бедном музыканте, Бальзак — в образах двух друзей — Понса и Шмукке, духовно искалеченных обществом чудаков, которых губит низость нормального общества. Такие эксцентрические персонажи лучше, чем все представительные числа, показывают судьбу музыки в обществе. И если философский идеализм вынужден был спуститься со своих высот, то в вульгарнейшем словоупотреблении он сохраняет еще крупину своей истины: согласно такому словоупотреблению, идеалист — это тот, кто в угоду сплину, осужденному обществом, отклоняет роль, предназначенную ему в жизни. Пороки его унижения воплощают в себе то, что в иных условиях было бы более высоким, и, однако, они наносят вред искусству, которому он на свою беду остался верен.

Музыкальная результирующая отношений дирижера и оркестра — антимзыкальный компромисс. Меру огрубления можно сравнить разве только с огрублением драматического текста на сцене; даже и прославленная точность интерпретации, как правило, ушла не так уж далеко. Если оркестры не любят иметь дело с дирижирующими композиторами из-за недостатка рутины у них, тогда как это достоинство, а не недостаток — последние нередко превосходят мнимых специалистов в их же собственной сфере и превосходят в самом главном — в постижении музыки изнутри, в самом ее существе: именно таким был Антон фон Веберн — как дирижер Моцарта, Шуберта, Брукнера, Малера. Нет ни пластинок с записями его исполнения, нет, кажется, и магнитофонных записей, просто потому что он не был социально утвержден в качестве великого дирижера. Рихард Штраус, на которого дирижирование и, можно думать, вся музыка часто навевали скуку, также мог, когда хотел, подготовить совершенно необыкновенное исполнение. Поскольку смотрел на сочинения глазами композитора; то же можно сказать о Стравинском даже в его преклонном возрасте. У Штрауса были хорошие отношения с оркестрами, несмотря на его величественный вид и манеру поведения:

между ними существовало то, что по-американски называется “intelligence”, нечто вроде технической солидарности, “instinct of workmanship”, по Веблену. Он производил впечатление человека, который служил с низших чинов, всегда готовый играть с оркестрантами в скат — с теми, кто хорошо умел, — с таким же удовольствием, что и со своими коммерческими советниками.

Оркестр как ingroup* хорошо относится к определенному виду коллегиальных отношений, когда вовсе не приспособляются к нему, тогда как он солидарен в своем негативном отношении к музыкальным инстанциям вне непосредственной практики, особенно к критикам. Эта коллегиальность, на которую часто ссылаются, коллегиальность музыкантов, не только оркестрантов, легко оборачивается ненавистью и ин-

* Общность (англ.).

105

тригами. Среди людей чужих, конкурирующих друг с другом, равных только по форме своего труда, эта коллегиальность замещает дружбу, и она отмечена печатью неискренности. Но чрезвычайно сомнительный корпоративный дух, родственник синдрому, связанному с авторитетом, подчас сплавливает воедино, в плодотворный товарищеский союз, дирижеров и оркестры.

И даже чисто акустически оркестры не так гомогенны, как об этом можно судить по коллегиальности коллектива. Его сегодняшняя форма — это остаточная музыкальная форма анархического товарного производства и в этом смысле — микрокосм общества. Общепринятый состав оркестра развивался не сознательно и не по плану. Не как адекватное средство воплощения фантазии композитора, он создавался как бы в процессе естественного роста. Правда, все непрактичное, неповоротливое и гротескное искоренялось в согласии с дарвиновским законом, но результат все равно остался довольно случайным и

иррациональным. Композиторы все снова и снова, но безуспешно, жаловались на самые заметные недостатки — отсутствие уравновешенного континуума тембров, действительно удовлетворительных низких деревянных духовых. И до сих пор арфа обходится без всех хроматических возможностей. Попытки обновления состава, как, например, включение в состав оркестра гекельфона у Штрауса, введение партии третьих скрипок в “Электре”, необычный состав в ор.22 Шёнберга, не имели последствий для структуры оркестра; даже контрабас-кларнет не прижился, и даже великолепная басовая труба из вагнеровского “Кольца”.

Существует резкое расхождение между архаическим инвентарем оркестра, противящимся всякому нововведению, и тем, чего требует музыка, не говоря уже об отсталых приемах игры. Для отделения камерного оркестра от большого симфонического были не только чисто музыкальные причины, как, например, антипатия композиторов к безбрежной ауре звучания струнных и потребность в тонко расчлененных голосах в целях полифонического голосоведения. Оркестр принципиально не удовлетворял потребности в тембрах. Небольшие ансамбли более тонко приспосабливались к ним. И как тотальность, внутренне расколотая и расщепленная, оркестр остается микрокосмом общества, сломленный собственным весом всего того, что исторически стало таким, а не иным. И сегодня оркестры выглядят как скай-лайн в Манхэттене — одновременно импозантными и нецельными, несобранными.

106

Музыкальная жизнь

Известно, что байрейтская концепция Рихарда Вагнера заключалась не просто в идее создания особого театра для образцового исполнения его произведений, но и была концепцией реформы культуры. Хаустон Стюарт Чемберлен, один из тех, кто пробивал дорогу идеологии национал-социализма, нашел удачную формулу для того, чтобы войти в доверие Козимы, сказав, что он не вагнерианец, а байрейтианец. Вагнер надеялся, что синтез искусства поможет ему в том, что он представлял себе как обновление, регенерацию немецкого народа — нечто вроде народной общности в фашистском стиле. В рамках существующего общества люди из самых разных социальных слоев должны были собираться вместе перед лицом синтетического произведения искусства, и объединять их должна была идея германской расы; они должны были образовать некую элиту по ту сторону классовых противоречий, которые при этом никак не затрагивались. Но мысль о такой реальной силе искусства была химерой — в духе стиля “модерн”: если Вагнер еще надеялся на дух, то Гитлер стремился добиться тех же целей своей реальной политикой. Впрочем, социальная действительность Байрейта уже была издевательством над идеей народного единства. Из тех популистских импульсов, которые революционер 1848 г. сохранил вплоть до старости, ни один не пробил себе дорогу в жизнь. В Байрейте стало собираться то международное *society*, к которому должен был бы с презрением относиться всякий националист и расист. В виллу “Ванфрид” стали приглашать знаменитостей, чинов и богачей, всех тех, чье место было здесь, аристократов и патрициев. Народу “Мейстерзингеров” так или иначе доставались бесплатные билеты, но бросались в глаза члены вагнеровских фрейеров — филистеры, пьющие пиво и закусывающие сосисками, при виде которых испытал свое первое душевное потрясение Ницше, — люди, которые едва ли замечали байрейтскую идею, какой бы внутренне проблематичной она ни была, и которых привлекал только тарарам, барабанный бой, верное отражение всей немецкой империи 1870-х годов, как это сразу стало ясно Ницше. Эта смесь высшего света и филистеров разоблачала вагнеровское представление о немецком народе как чисто ретроспективное самовозвеличение. Если что-то вроде народа и существовало еще, то организация драматических фестивалей не могла бы доискаться до него. Состав публики определялся исключительно экономическими соображениями: расчетом на возможных крупных кредиторов и жертвователей, на связи в их кругах, а также на организованного мелкого буржуа, вносящего свою лепту.

Из опыта, полученного Ницше в 1876 г., социологии музыкальной жизни следовало бы сделать некоторые выводы. Во-первых, вывод эмпирический — в условиях высокоразвитого капитализма та сила, которая сплавливает коллектив и заявляет о себе в столь многих музыкальных произведениях, не выходит за рамки своего эстетического признания как такового — она не способна изменить мир. Далее, и те формы музыкальной жизни, которые, казалось бы, возвысились над капиталистическим рынком, тем не менее остаются связанными с ним и с той социальной структурой, которая является основой для него. Музыкальная жизнь —

не то же самое, что жизнь для музыки! И предпринятое Вагнером возрождение аттического театра ничего не могло изменить в этом. Участие в музыкальной жизни до сих пор, если исключить массовые средства, зависит в значительной мере от материальных условий — не только от непосредственной платежеспособности потенциальных слушателей, но и от их места в социальной иерархии. Участие в музыкальной жизни неразрывно сплетено с социальными привилегиями и тем самым с идеологией. Музыка реализуется в музыкальной жизни, но музыкальная жизнь противоречит музыке.

Эрих Дофлейн дал плюралистическое описание современного состояния музыки как рядоположности дивергентных функций, из которых одна часто отрицает другую и на многообразие которых разложилось действительное или мнимое единство тех периодов, у которых был *стиль* в понимании Ригля. Это верно дескриптивно, как список всех тех обстоятельств, которые характеризуют положение вещей, но неверно структурно и динамически. Не существует никакого миролюбивого, спокойного социального атласа музыкальной жизни, как нет его и для общества. С имманентно-музыкальной точки зрения различные секторы музыкальной жизни не равноправны. Снисходительная доброта, которая признает равные права за тем, кто играет на цитре, и за тем, кто с полным пониманием слушает сложные вещи позднего Баха или современную музыку, не только стирает качественные различия, но и скрывает ту истину, на которую претендует сама музыка. Если эти сочинения Баха или любые другие произведения значительной музыки истинны, тогда объективно, по своему содержанию, они не терпят рядом с собой других, которых пребывание — не в той гёльдерлиновской стране “возвышенного серьезнейшего гения”.

Если у цитры и у Баха — равные права, если все зависит от индивидуального вкуса, то у великой музыки отнимается то, благодаря чему она есть великая музыка, благодаря чему она сохраняет значение. Если превратить ее в потребительский товар — для клиентов потребовательнее, то она утратит как раз то существо, по отношению к которому еще может иметь смысл эта требовательность. Но плюрализм не выдерживает критики, не только с музыкальной, но и с социологической точки зрения. Рядоположность разных видов музыки и музицирования — это противоположность умиротворенного многообразия. Иерархическая система, в рамках которой происходит предложение культурных ценностей, обманном путем лишает людей этих самых ценностей. И даже те самые человеческие свойства и обстоятельства, благодаря которым один играет на цитре, а другой слушает Баха, как если бы это было предопределено судьбой, — это не естественные свойства, они определены социальными отношениями. То, что на взгляд инвентаризатора кажется разнообразием и богатством форм, в которых является музыка, — это прежде всего функция социально обусловленных привилегий на образование. Если от одной области музыки нет путей к другой, что не оспаривает и Дофлейн, то в этом проявляется разорванность, раздробленность социального целого, разобщенность, которую нельзя преодолеть и сгладить ни художественной волей, ни педагогическими мероприятиями, ни указаниями сверху; и на всех музыкальных явлениях — следы ран, нанесенных этим социальным целым.

Даже наиболее последовательные, чистые и искренние усилия, уси-

лия музыкального авангарда, подвергаются ввиду их необходимого отказа от общества опасности превращения в простую игру между собой, и с этим ничего не поделать. Утрата напряженности музыкального процесса, нейтрализация внутри радикальной музыки — в этом неповинна асоциальность музыки, эти черты социально навязаны ей: люди затыкают уши, когда слышат нечто, что прямо относится к ним, что касается их. Недостаточная связанность искусства с тем, что вне его, и с тем, что в нем самом не есть искусство, поражает его внутреннюю структуру, создает внутреннюю угрозу для него, тогда как социальная воля, которая уверяет в своем желании излечить искусство от этой болезни, неизбежно причиняет вред самому лучшему, что есть в нем: независимости, последовательности, целостности. Но музыкальная жизнь как экстенсивная величина, впрочем, совершенно не желает замечать этого. Хотя огрубление и с ограничениями, в музыкальной жизни сохраняет силу принцип: то, что в сфере предложения считается качеством, должно соразмеряться с материальным и социальным статусом потребителей, будь то индивиды или группы. Только там, где этот принцип нарушается, музыка обретает то, что положено ей, и, следовательно, своих слушателей.

Но не в официальной музыкальной жизни! Музыкальная жизнь — это публичные концерты, прежде всего концерты филармонических обществ, и оперные театры, как типа “stagione”, так и с постоянным репертуаром. Границы их с другими областями музыкальной жизни расплывчаты; праздное занятие спорить о том, являются ли выступления таких ансамблей, как “Neues Werk”, “Musica viva” или “Reihe”, готовыми аналогиями к выставкам современного искусства и следует ли относить их к официальной музыкальной жизни или нет. С другой стороны, церковные концерты, открытые выступления камерных оркестров и хоровых объединений незаметно переходят в те виды художественной деятельности, которые в Германии

покрываются понятиями народного и молодежного музыкального движения — это движение не признает отделения исполнителей от публики, пришедшего в музыку вместе со становлением ее как высокого искусства, и находится в оппозиции к официальной музыкальной жизни, прежде всего к традиционному типу симфонических концертов и сольных вечеров.

В общем и целом к официальной музыкальной жизни относятся формы музицирования, полученные по наследству от XIX в. Они предполагают контемплативную публику. Принципиально *d'assord** с публикой, они не ощущают всей своей проблематичности как культурных учреждений. Их цель — хранить накопленные сокровища. За рамки репертуара от Баха до умеренной современной музыки конца XIX — начала XX в. выходят редко и в ту и в другую сторону. Но когда это случается, это происходит исключительно для пополнения слишком узкой и заезженной области стандартного репертуара; или же исполняют безучастно и с кивком в сторону враждебной публики, у которой находят здесь понимание, одну-две радикальные вещицы, рассчитанные на успех, для того чтобы избежать упрека в реакционности и одновременно дать хитрое доказательство того, что от самих современных композиторов зависит, если у них нет слушателей, — ведь им предоставлены шансы. Замечательно, что по большей части серьезные про-

* В согласии (*франц.*).

изведения современной музыки исполняются совершенно некачественно в условиях официальной музыкальной жизни; адекватное исполнение удается почти только авангардистским группам.

Официальная музыкальная жизнь расчленяется на международные и местные секторы, и их уровни твердо различаются. Центр тяжести международной музыкальной жизни — в самых больших городах, таких, как Нью-Йорк или Лондон, или в таких старинных центрах, как Вена, или же на фестивалях — в Байрейте, Зальцбурге, Глинденбурге и Эдинбурге. Все, что там делается, закреплено если не за старым высшим светом, то по крайней мере за наиболее платежеспособными слоями общества, которые празднуют свое единение с остатками прежнего *société*. Исследование степени участия этих групп могло бы дать полезные результаты, тем более, что беспрестанные уверения в том, что никакого *société* больше нет, звучат слишком нарочито, чтобы можно было просто положиться на них; характер века таков, что приходится стыдиться своей исключительности, и богатство уже не спешит выставить себя напоказ, как в XIX в., в Париже или на Ривьере. Может быть, еще и потому с таким упорством цепляется за жизнь официальная музыкальная культура, что она допускает некоторую демонстрацию перед общественностью, — и при этом публика, которая своим присутствием, скажем в Зальцбурге, возвещает обществу о своей высокой культуре, все же избегает упреков в чванстве и расточительстве.

Программы едва ли многим отличаются от программ 1920 г. Возможно, что апробированный репертуар еще больше сократился; несомненно, что вещи, исполняемые чаще других, прежде всего значительные симфонические произведения, заигрываются и изнашиваются. В результате внимание переключается на интерпретацию, когда одно и то же повторяется снова и снова. Интересным становится не “что”, а “как”: “как” исполняется это “что”. Эта тенденция находится в соответствии с далеким от существа дела культом блестящего, виртуозного исполнения, идеалом, полученным в наследство от абсолютистской эпохи, идеалом, который на всем протяжении буржуазной истории благоприятствовал звездам и виртуозам. Как раз это повторение одного и того же бичуют с особым пристрастием как некое порождение нашего времени — критика культуры, сама преданная душой и телом этой культуре, не богата мотивами. Принцип выставления себя на показ — остентация — это и принцип самого музицирования. Музыкант, виртуозно владеющий дирижерской палочкой, голосом или сольным инструментом, в своем *glamor'e** отражает *glamor* публики. Но и, сверх того, — тем, что на языке рынка называется высшим достижением, мировым уровнем, — он возносит хвалу росту технически-индустриальных производительных сил; критерии материальной практики неосознанно переносятся на искусство.

Однако не только знаменитые дирижеры или потрясающие виртуозы играют видную и выдающуюся роль в музыкальной жизни, но и некие священные и неприкасаемые личности, которых в Америке неуважительно, но вполне точно называют “священными коровами” — *sacred cows*. Пожилые дамы, которые исполняют свою программу с видом пророчиц, словно совершают богослужение, они устаиваются фанатических оваций, даже если

* Блеск (*англ.*).

их интерпретация крайне спорна. Неосознанные условности такого рода оказывают обратное воздействие на исполнителей.

Музыкальная жизнь не благоприятствует структурной интерпретации. Идолопоклонство, культ всего “первоклассного” — этих карикатур на эстетическое качество, — порождает абсурдные диспропорции на практике, даже если исходить из собственных ее норм. Так, в нью-йоркской “Метрополитен-опере” космические гонорары звезд-певцов оставляли так мало средств на дирижеров и оркестр, что общий уровень исполнения самым жалким образом отставал от качества пения. Но это, кажется, более или менее выровнялось со временем, может быть, благодаря приливу талантливых дирижеров и оркестрантов из Европы в гитлеровские времена; на что испокон веков жалуется сама буржуазная музыкальная культура, с тем-то она обычно еще способна справиться. Но уже издавна — и теперь тоже — международная музыкальная жизнь препятствует созданию прочной традиции. Она сгоняет артистов в одно место: они — отдельные номера гигантской цирковой программы. Эти программы — апофеозы воображаемые, иллюзорные. Чувственная приятность и бесперебойное, безостановочное движение вперед вытесняют осмысленность интерпретации. Последняя требует для себя единственного богатства, в котором отказывает ей богатый механизм музыкальной коммерции, — неограниченных затрат времени.

Хотя бы возражения против официальной музыкальной жизни затрагивают ее коммерциализацию, когда за безудержной пропагандой и рекламой тех или иных явлений стоят голые материальные интересы и жажда власти флагманов музыкальной жизни; равным образом они касаются и достигаемых этими знаменитостями результатов, часто предельно далеких от подлинного понимания дела, и, наконец, чисто музыкальных пророков, систему, которая под влиянием своих социальных условий берет курс на перфекционизм в стиле “techni-color”, т.е. на то самое, чему и без того поклоняются многие генералы от музыки, замороженные примером Тосканини. Что касается всех этих возражений, то, увы, и авангардисты, и фарисейская элита адептов самоуглубленности одинаково используют их, тогда как официальная музыкальная жизнь уже интегрировала такие контраргументы. В таких условиях еретически выглядело напоминание о том, что официальная музыкальная жизнь благодаря накопленным ею экономическим ресурсам одновременно во многом превосходит оппозиционные направления. Лишь редко течения, бунтующие против нее, удовлетворяют ее стандартам. Кто следит за кинопродукцией Голливуда, тот, наверное, отдаст предпочтение картинам класса В или С, прямолинейно или цинично рассчитанным на массовое потребление, самым непритязательным кинолентам, и поставит ниже картины класса А, напичканные лживой психологией и прочими прилизанными отходами духа. Но если затем посмотреть этакий вестерн, то ремесленная и бесчувственная тупость покажется, наверное, еще более невыносимой, чем премированный лакомый кусочек.

Так и не иначе обстоит дело и с международной музыкальной жизнью, которой теологически присущи музыкально-голлиудовские идеалы: то, что делается здесь, превосходит все остальное, всякие отклонения и все, что осталось позади, превосходит именно той самой бесперебой-

нон технической перфекцией, которая в свою очередь умерщвляет дух музыки. Если, скажем, талантливый дирижер покидает свое скромное место деятельности, где, нужно думать, у него была возможность весьма прилично исполнять музыку, следуя своей воле, если такого дирижера переманивает международная музыкальная жизнь, то трудно удержать его на месте, и это неудивительно — не только из-за оплаты труда и ожидающего его международного престижа, но и потому, что такой дирижер по праву укажет и на более широкое поле деятельности, и на художественные возможности, которыми располагают международные центры музыки и которые намного превосходят все мыслимое вне этой сферы.

Музыка не только связана по рукам и ногам экономикой, но экономические условия в определенных границах переходят в эстетическое качество. Если дирижер укажет, что в таком международном центре медные духовые играют точнее и звучание их чище и красивее, что у струнного квартета более полный и сочный звук, что работа с оркестром, состоящим из виртуозов, приносит лучшие результаты и они к тому же больше соответствуют внутреннему представлению о произведении, чем такая работа с оркестром, когда приходится, затрачивая непропорциональную энергию и время, решать элементарные технические вопросы, проблемы чисто механического функционирования — еще прежде всех художественных задач, — все это справедливо и верно. Одна дама сказала когда-то, что общество, в котором не скучно, и наполовину не так скучно, как рисуют себе те, кто не попадает в него. Так обстоит дело и с официальной музыкальной жизнью.

Те музыканты-звезды, которым не доверяют из-за их притязаний на художественный тоталитаризм и из-за их консервативного вкуса, оказываются на своих командных высотах все же лучшими и более квалифицированными музыкантами, чем этого хотелось бы музыкантам просто хорошим. Я недавно, без особого желания и интереса пошел на концерт, где один дирижер, пользующийся особенно дурной славой у авангарда, исполнял произведение, которое оппозиция считает своей монополией. Выяснилось, что исполнение не только на голову выше всего того, чего добиваются несовершенные дирижеры — друзья современной музыки, но что оно так продумано до последней детали, осмысленно и осознанно, что даже Веберну-дирижеру не пришлось бы краснеть за него.

Критика официальной музыкальной жизни часто сопряжена с озлоблением экономически более слабой стороны. Среди противоречий музыкальной жизни нет недостатка и в таком: сфера, в которой происходит предельная концентрация самой дурной стороны музыкальной жизни — ее товарного характера, в то же время впитывает в себя так много производительных сил, что, напротив, все избежавшее коррупции, все истинное в себе, оказывается внутренне подорванным из-за недостаточной силы воплощения в действительность, из-за отсутствия должной точности, из-за внешнего убожества.

Ярчайший пример этого — в сфере вокала. В период между двумя войнами красивые голоса и культурные певцы вербовались официальной музыкальной жизнью с ее неизменными программами, тогда как самая передовая музыка досталась в распоряжение людям без голоса или же певцам с пропавшими голосами, — гордясь своей музыкальной культу-

рой (как правило, без всякого на то основания), они видели в новой музыке возможность снискать популярность, но своим завыванием лишь вредили делу, в защиту которого они будто бы героически выступали.

Эту ситуацию можно музыкально-социологически сформулировать в более общем виде: официальная музыкальная жизнь, благодаря своему совпадению с реальной общественной тенденцией и ее мощью, вынуждает занять сектантскую, раскольническую позицию: все то, что отклоняется от нее, вполне правомерно подвергает ее критике, и что само по себе весьма плодотворно, — эта позиция раскола ослабляет момент объективной правомерности протеста. Подобно этому группы, представляющие наиболее строгую и прогрессивную политическую теорию как таковую, группы, за которыми “право”, часто превращаются в бессильное и опозоренное меньшинство, как только начинают идти против основного течения — централизма, владеющего государственным аппаратом; в результате их теоретическая работа опровергается на практике.

Выводы зрелого Гегеля аналогично конкретизируются и в музыкально-социологических феноменах. Но если Гегель встает на сторону силы, умеющей пробить себе дорогу, то это не должно привести к отождествлению победителя с мировым духом и к тому, следовательно, чтобы не признавать истину за несогласным, инакомыслящим; ввиду этого нельзя ослаблять непримиримую критику официальной музыкальной жизни. Ведь изобилие средств еще не есть благо. Всякое богатство культуры остается ложным, пока материальные богатства монополизированы. Тот блеск и тот лоск, что почти неизбежно приобретает исполнение музыки в международных музыкальных центрах и что готово осудить на провинциализм все иное, сами по себе обращены против “сознания нужды”, против имманентной деятельности произведений, которые внутри себя как таковые, определены как процесс и теряют свой смысл, будучи представлены как чистый результат. То, что безоговорочно поощряется законами рынка, против которого с тем же постоянством ополчаются произведения искусства, — своей идеальной гладкостью стирает свежесть становящегося. Произведение никуда не выходит за пределы своих измеримых, числовых качеств, оно не поднимается над ними в область непознанного. Но ведь произведение удовлетворяет своей собственной идее только постольку, поскольку оно не целиком вбирается своим временным током, растворяясь в нем, удовлетворяет только тогда, когда достигает чего-то несуществовавшего ранее, когда трансцендирует себя. Вот за эти моменты и держатся все, что в искусстве не сводится к сети общественных отношений. Но менее всего во внутреннюю структуру исполнения проникают так называемые естественные, прирожденные качества, как, например, красивые голоса, о которых печется официальная музыкальная жизнь. Они только оставляют фасад, они с большим или меньшим успехом стремятся скрыть целлофановую оболочку исполнения, что по самому своему существу условно маскируется под природу; но здесь природе оказывает честь такой феномен, который разжеван и размят до такой степени, что уже не разумеется сам собой.

Публика, принимающая участие в международной музыкальной жизни, гомогенна в своей искушенной наивности: культуру, которая все может купить и рекламный аппарат которой вбивает это в головы людям,

без долгих раздумий принимают за то, за что она выдает себя; вторая натура фетишистскому сознанию является как первая. Гастрономические достоинства всегда дают солидные основания для всеобщего согласия. Привычки слушателей не столько консервативны, сколько настроены на технический стандарт. Иногда, как, например, в Байрейте, есть и привходящие моменты — специфически идеологические; но именно здесь националистическая идеология после Второй мировой войны, вероятнее всего, уже исключена — в той мере, в какой допускают это тексты, которые, насколько мне известно, никогда еще не подвергались ретуши. Реакционность международной музыкальной жизни — не столько в ее специфическом содержании, сколько в атмосфере беспроblemного отношения к культуре и к миру, в котором эта культура процветает, — все принимается как данное, как должное. И если судить по правилам игры этого мира, то все идет, как положено. Тот, кто финансирует, тот и устанавливает курс. В случае конфликта отвечать приходится музыкантам-исполнителям, которые, выступая в качестве экспертов, служат промежуточным звеном между экономической властью и требованиями дела, но если эти эксперты неуютны экономической власти, хотя бы потому, что плохо сидит фрак, их могут выставить за дверь.

Как в сфере музыкальной жизни международной, так и в сфере местной, классовый характер утверждает себя благодаря богатству тех, за кем остается последнее слово. Но чем более последовательно общество организовано согласно меновому принципу, тем меньше склонно оно выслушивать мнение тех, кто выступает от имени автономной культуры; тем менее важной оказывается деловая компетентность для того, чтобы направлять музыкальную жизнь. Для Америки характерны персонажи, которых оппозиция называет *culture vulture* — пожилые дамы с избытком свободного времени и без лишних знаний, которые кидаются на культуру как на средство сублимации и смешивают свое усердие и величину денежных вкладов с компетентностью. Между *cultures vultures* и художниками, которых они приручают к себе, иногда возникают весьма печальные отношения. Только взгляд, чуждый реальности, видит музыкантов и их кредиторов в простом противопоставлении друг другу. Материальная зависимость и правомерное стремление к счастью все еще способствует развитию у музыкантов черт и свойств типа “третьего лица”. Но непосредственное отношение художника к своему делу затрудняет для него и понимание социальной функции искусства — такое понимание болезненно, — и постижение того, что такое искусство. Гнет официальной музыкальной жизни усиливается, проникая во все сознательное и бессознательное у художника.

Представительный характер, контроль со стороны олигархии, *cultural lag** по отношению к современному искусству — вот черты, общие и для международных центров музыкальной жизни, и для крупных центров местного значения. И однако типичные различия начинают обозначаться и усиливаться в соответствии с провинциальностью местных центров. Олигархия здесь — уже не столько власть капитала, сколько традиционное влияние местной знати, хотя та и другая группа часто сливаются.

Политика в области программ определяется не столько рынком, сколь-

* Изоляция (англ.).

ко явно выраженным консервативным унастроением; передовых музыкантов-исполнителей планомерно удерживают за дверями; наибольшее предпочтение оказывается знаменитостям, окруженным ореолом старого доброго времени, в Германии нередко и жрицам искусства, самоуглубленным в стиле тальми. Еще нередко происходит, что публику составляет патрициат, семейства, уже в течение нескольких поколений связанные с одним городом; *habitués** чувствуют, что принадлежат к этому слою. И все же такие нормы не неподвижны и, наверное, постепенно, *sauf imprévu***, смягчаются. Преимуществами этой системы являются определенная критическая способность натренированной публики и достаточно высокий и ровный уровень хорошо сыгранных оркестров и ансамблей, которые иногда в течение целых десятилетий выступают с одним и тем же дирижером. Что дурно, так это дух застоя, даже при самых правоверных интерпретациях.

Идеал учреждений местного значения — это солидность. Вкус становится средством, с помощью которого отвергается все, что не гармонирует с его категориями; это касается и более старых композиторов, как, например, Малера. Хранители Грааля предпочитают покинуть зал перед исполнением необычных и тем более радикальных сочинений; и потому таковые оказываются в конце программы, хотя бы это противоречило смыслу. Большое значение справедливо придается корректности и ясности исполнения, тщательным репетициям; при этом сила фантазии, которая единственно способна раскрыть содержание музыки, встречает, однако, сопротивление; противоположность интернационального *glamor'a* — скука

местного исполнения. Категория “солидности” взята из буржуазной жизни былых веков, из кодекса чести торговых городов и перенесена в искусство; ее особенно удобно изучать в таких небольших странах, как Швейцария или Голландия, тесно связанных с традицией.

Благодаря тому, что в крупных местных центрах продолжает существовать некоторое единство между общественной жизнью высших слоев и музыкальной жизнью, представления, сложившиеся в жизни общества, в своем первозданном виде переходят в музыку. Вряд ли это идет на пользу искусству. Хотя норма “солидности” и утверждает такой момент, который часто утрачивала музыкальная жизнь со времен триумфов новонемецкой школы: исполнение вполне ответственное, абсолютно точное, без погони за эффектами. Этот момент как раз воспринят и переосмыслен: самыми крайними течениями современной музыки с их фанатической практикой исполнения. Но без этих ферментов новое солидное в искусстве превращается в прозаичность, отрезвленность, что уже нельзя соединить с идеей искусства. Табу, увековеченные нормой солидности, подавляют всякую свободу и спонтанность исполнения, в которых нуждается само существо дела, ради него ведь и существует это качество солидности.

Точное название этому явлению — академизм: официальная музыкальная жизнь местных центров редко поднимается над уровнем академизма. Вероятно, показательным для больших городов является факт существования второго оркестра, учитывающий рост числа слушателей, — к этому феномену глуха и слепа традиционная система элиты. Концер-

* Завсегдатаи (*франц.*).

** Исключая непредвиденные случаи (*франц.*).

ты второго оркестра дешевле и доступнее официальных филармонических, они благосклоннее к современной музыке; часто, впрочем, их посещают хуже, так как им недостает ауры элитарности. Те преимущества “либеральности”, присущие концертам такого типа в сравнении с академически-филармоническими, нередко теряются в результате “второсортного” исполнения, как это говорится на языке официальной музыкальной жизни. Одна организация совершает грех, потому что коснеет в консерватизме и высокомерии, другая — потому что дает нивелированное и необязательное исполнение, а слушатели в этом случае настолько неспособны различать уровень, что и это влияет в свою очередь на качество.

Количественно, по числу слушателей, массовые средства намного превосходят все, что делается в официальной музыкальной жизни: во многих странах живые концерты, вероятно, лишены всякого значения по сравнению со средствами массовой коммуникации. Сами эти средства помогают распространять официальную музыкальную культуру, хотя бы потому, что второй оркестр бывает часто связан с радио, которое поддерживает его материально и благодаря этому способен повысить его уровень. Несмотря на это, европеец, говоря о музыкальной жизни, едва ли вспомнит о средствах массовой коммуникации, хотя именно они впервые дают миллионам людей возможность услышать музыку несомненного достоинства³¹. Причина такой забывчивости — в “одноканальной структуре” радио, на которую очень часто ссылаются и которая существенно не модифицируется и “концертами по заявкам”. Правда, и в этом измерении не следует преувеличивать различия внутри всецело отчужденной музыкальной жизни; средний слушатель филармонических концертов вряд ли оказывает большее влияние на программы своего общества, к тому же они из года в год остаются в своей основе тождественными, чем человек, выбирающий подходящую для себя радиопрограмму, сидя дома за радиоприемником.

Гарантирует ли сегодня непосредственное присутствие при исполнении музыки более живое отношение к ней, чем ознакомление с помощью массовых средств, — это можно установить только с помощью тщательно подготовленных и ориентированных на качественную сторону статистических выборок. Так или иначе американские исследования выявили положение, имеющее, по всей вероятности, всеобщее значение:

музыкальный вкус людей, которые пришли к музыке, слушая ее в живом исполнении, если исходить из довольно грубых критериев, лучше, чем вкус тех, кто знакомился с ней только с помощью массовых средств. Проблемой остается при этом, объясняются ли различия действительно источниками музыкальных впечатлений или тем обстоятельством, что слушатели музыки в так называемом “живом” исполнении уже по своему семейному и социальному положению образуют в Америке группу избранных и имеют больше предпосылок для понимания музыки. Можно даже думать, что характер музыкального опыта не предрешается тем, приобретен ли он на концертах или по радио, а тем, что выбор радио или концерта уже зависит от структуры музыкального опыта.

Верным, очевидно, все же остается, что пассивное и ненапряженное слушание музыки по радио не благоприятствует структурному слушанию. Естественно, можно определить, что предпочтение отдается такой-то музыке, но каждый раз результат будет соответствовать духу офици-

альных культурных стандартов. Хотя опять же с вариациями, отражающими в какой-то мере социальные слои. Письма слушателей, как давно уже установил американский Radio Research, — это очень сомнительный источник информации для социологии; их авторы принадлежат к группе со специфическими признаками, это часто люди, которые в своем нарциссизме стремятся доказать себе, что они тоже что-то собой представляют; среди них есть и клязники, и явные параноики. Страстный национализм, ненависть ко всему современному встречаются нередко. Бросается в глаза жест агрессивного возмущения с позиций культуры, форма выражения “я, во всяком случае”, в сочетании с указанием на тех многочисленных и уважаемых людей, с которыми во всем согласен автор протеста, — их потенциальной властью он угрожает.

По сравнению с этим меньшинством, которое в своем энергичном отрицании исповедует какие-то положительные идеалы, не столь явно выявленное большинство согласно на то, чтобы потреблять музыку в границах предлагаемого им, особенно если программы позволяют производить выбор в определенных масштабах. Необходимость беспрестанно заполнять время передач музыкой и без того принуждает достаточно разнообразить программы, так что почти каждый находит что-нибудь для себя. Программы а priori разграничиваются в соответствии с предполагаемым членением слушателей;

через сорок лет после того, как радио сложилось как учреждение, трудно решить, где курица и где яйцо. Положение, в котором находится заведующий программой, предопределяет необходимость делать обзор существующей музыки и собирать ее записи. Так музыкальная литература превращается в склад, в котором приходится копаться — в тесноте и хаосе: это происходит под давлением такого спроса, который количественно ни в каком сравнении не находится с тем спросом, который в былые времена удовлетворяло творчество композиторов, но тем не менее этот спрос качественно настроен именно на это творчество.

Все это усиливает вопреки ясно выраженной воле людей, составляющих программы, господствующий фетишистский характер музыки. Для мнимого исправления диспропорций из мрака забвения вытаскивается масса посредственной и дурной музыки. Даже сведение произведений стандартного репертуара к небольшому числу следует фатальной необходимости — многие из них действительно лучше по своему качеству. Количественно — по сравнению со всем тем робким и прирученным, чем руководство программ обороняется от нападков реакционных доносителей, — передачи авангардистских концертов едва ли имеют какое-либо значение. Они занимают самое минимальное время; заказы на музыкальные произведения тоже крайне ограничены. Но несмотря на все, этот аспект радио качественно имеет величайшее значение. Без такой помощи, какой бы скромной она ни была, все музыкальное творчество, которое объективно единственно сохраняет значение, вымерло бы в условиях рынка и потребительской идеологии. Компетентная поддержка средствами массовой коммуникации в какой-то степени подтверждает всю ту важность современной музыки, в признании каковой отказывает ей действительный или мнимый рынок. :

Социологически можно констатировать своеобразную смену функций. Если в XIX в. и вплоть до XX, следовательно, в условиях расцвета либера-

лизма независимые учреждения были более прогрессивны по сравнению с теми, которые направлялись официально, сегодня, в условиях монополистического массового потребления, рынок по видимости свободный, душит все то, в чем пробиваются ростки жизни; а государственные или смешанные учреждения благодаря той marge* независимости, которую они себе обеспечивают, становятся прибежищем передового искусства, неприемлемого для официальной культуры — со всеми вытекающими отсюда плодотворными парадоксами. Подобно этому в жизни американской высшей школы государственные университеты отличаются более независимым духом, чем университеты, существующие на частные средства. Понятно, что этот, присущий массовым средствам, момент служит предлогом для тех, кто по старому и проверенному образцу использует формально-демократические правила игры для того, чтобы саботировать демократию.

Возмущение предполагаемым веком массовости повсюду превратилось в статью потребления масс, вполне пригодную для того, чтобы вооружать массы против форм политической демократии. Там стало избитым местом перекладывать на массовые средства ответственность за падение музыкального образования. Они, как говорится, освобождают слушателя от необходимости проявлять свою активность, поскольку

доставляют продукцию на дом. И затем, поскольку слушатели не создают сами, в буквальном смысле, то, что слушают, для них отрезаны пути к пониманию внутреннего смысла произведений. Это звучит достаточно убедительно, и такой приговор, казалось бы, подтверждается тем наблюдением, что люди, которые начинают плохо чувствовать себя, если у них нет музыки в качестве фона и не могут работать без нее, в то же время нейтрализуют ее, отставляя ее на задний план сознания.

Недоверие вызывает, однако, механическое использование аргумента против механизации. отождествление музыкальности как активного осмысления с самостоятельным практическим музицированием все же слишком простовато. Кто оплакивает упадок домашнего музицирования, тот и прав и не прав. Когда играли дома камерную музыку, пусть даже очень беспомощно, — это была почва для музыкальности в высшем стиле: именно так Шёнберг стал композитором, почти незаметно для себя самого. Но, с другой стороны, такое домашнее музицирование становится излишним, когда исполнение по радио превосходит возможности домашнего любителя музыки; это подрывает объективную субстанцию последнего. Сторонники оживления домашнего музицирования забывают, что с тех пор как в распоряжении слушателя находятся аутентичные записи исполнения по радио и на пластинках (хотя в обоих случаях такие записи по-прежнему редкое исключение), домашняя музыка стала беспредметной, стала частным повторением актов, которые благодаря общественному разделению труда лучше и осмысленнее выполняют другие. Домашнее музицирование утрачивает свою правомерность и законность — усвоение вещи, которая иначе осталась бы недоступной, она низводит до уровня несовершенной деятельности ради деятельности и ради самого деятеля. Следует хотя бы задуматься над тем, не слишком ли буквально понятие деятельности заимствуется из так называемой практической жизни или даже из романтически-ремесленных идеалов

* Остаток (*франц.*).

конкретной, привязанной к своему материалу работы. Каким бы истинным ни оставался философский вывод о том, что подлинное отношение может существовать только к активно пережитому и познанному человеком и ни к чему более, пусть даже остановившаяся мнимо чистая контемплиция упускает из виду как раз то, в чем она видит свой объект, — активное постижение нельзя смешивать с физическим созиданием.

Процесс углубления, ухода вовнутрь, чему большая музыка обязана своим происхождением как явление, освобождающееся от внешнего мира объектов, — этот процесс нельзя обратить вспять, нельзя взять его назад и в понятии музыкальной практики, если она не хочет вернуться к примитивным и преодоленным стадиям развития. Активное постижение музыки состоит не в брэнчани и тренькани, а в адекватном воображении, в таком слушании, которое, пассивно предаваясь вещи, благодаря этому позволяет вещи вновь возникнуть в процессе становления. Если массовые средства с их музыкой освобождают человека от физических тягот, то высвобождающаяся благодаря этому энергия могла бы пойти на пользу духовной сублимированной деятельности. Нерешенным остается педагогический вопрос — не требует ли такая сублимация определенной предварительной меры физических упражнений, музицирования, от которых она затем отделяется; ни в коем случае, однако, практика не должна была бы становиться самоцелью.

В стандартных причитаниях сторонников “внутренних ценностей” по поводу средств массовой коммуникации живут какие-то пережитки того фатального трудового этоса, который как огня боится такого устройства мира, где тяжелый и отчужденный труд стал бы ненужным, и потому стремится увековечить такой труд педагогическим направлением культуры в нужном ему направлении. Художественная деятельность, которая настаивает на внешнем труде, пытаясь рационально оправдать его моральными доводами, противоречит самой идее искусства, тогда как отход искусства от общественной практики самосохранения есть уже указание на такие условия жизни, когда человек был бы освобожден от труда. Полная занятость человека — это не норма искусства, хотя каких только правд и полуправд при существующих условиях ни говорится по этому поводу, — (впрочем, такие высказывания все равно берут на себя слишком много) о том, что люди не знают будто бы, что им делать с мнимым избытком свободного времени.

Если бы музыка на радио пожелала сделать выводы из этого обстоятельства и из фактического упадка постижения и усвоения музыки — ввиду превращения произведений искусства в потребительские товары, то она должна была бы планомерно воспитывать у слушателей активное воображение, учить массы слушателей слушать музыку адекватно, т.е. структурно, примерно так, чтобы это соответствовало типу “хорошего слушателя”. Этому можно было бы придать и такой поворот — социально-педагогическая роль средств массовой коммуникации должна была бы состоять в том, чтобы научить слушателей в буквальном смысле слова “читать”, а именно воспитывать у них способность усваивать музыкальные тексты молча, с помощью одного только воображения — задача далеко не столь сложная, как это представляет чувство

почтения перед “professional” как факиром. Тогда средства массовой коммуникации действительно противодействовали бы той безгра-

мотности, к которой, как к явлению вторичному, благоприобретенному, стремится объективный дух эпохи в целом.

Другое музыкальное массовое средство, граммофонная пластинка, благодаря некоторым своим качествам стоит ближе к слушателю, чем радио. Она не связана с заранее заданными программами — ею всегда можно располагать; каталоги допускают большую свободу выбора; кроме того, пластинку можно часто повторять и при этом более основательно знакомиться с исполняемым произведением, чем во время обычного, как правило разового, исполнения по радио. Форма пластинки впервые позволяет осуществлять в музыке нечто аналогичное коллекционированию в изобразительном искусстве, прежде всего в графике; хорошо известно, какую значительную роль играло коллекционирование, опосредование эстетического объекта посредством обладания им в буквальном смысле, в усвоении его, в компетентном постижении искусства. Этого же можно ожидать и от пластинки, которая за последнее время была технически необыкновенно усовершенствована, особенно с тех пор, как долгоиграющие пластинки преодолели тот временной барьер, который прежде оставлял за пластинкой только область? более менее коротких пьес, часто жанровой музыки, который исключал большие симфонические формы и в музыкальном отношении сближал пластинки с безделушками.

То обстоятельство, что сегодня в принципе вся музыкальная литература благодаря пластинкам находится в распоряжении желающего слушать ее, социально, скорее всего, перевешивает тот вред, который несет с собой в современных условиях нагромождение пластинок в коллекции слушателей-потребителей, занимающихся этим как hobby; вопрос о том, какова вообще судьба музыки в условиях массового производства, можно не рассматривать здесь. Но и пластинки платят дань обществу — поскольку произведения определенным образом отбираются для записи и в связи с качеством исполнения. Репертуарная политика здесь еще больше, чем на радио, рассчитана на сбыт. Принцип отбора здесь поэтому в самых широких масштабах — знаменитость, прославленные имена исполнителей и названия произведений; производство пластинок отражает официальную музыкальную жизнь в самом заурядном ее виде. Ввиду этого пластинка воспроизводит самые что ни на есть ходячие оценки и все то сомнительное, что присуще им, тогда как она могла бы творчески изменять музыкальное сознание. Нужно составить каталог того, чего недостает; так, в Германии до сих пор творчество Шёнберга доступно лишь в небольшой своей части. Кроме того, всякого рода барьеры международной торговли затрудняют приобретение пластинок. Многие важные записи современной музыки существуют только в Америке, и время может тянуться бесконечно долго, пока эти пластинки дойдут до Германии.

В самой Америке, напротив, продажа пластинок безоговорочно ориентируется на ходовой спрос “популярной музыки”. За пределами Нью-Йорка вплоть до самого последнего времени могло случиться, что магазин граммофонных пластинок отказывался выписать серьезную современную пластинку, поскольку приобретение одного экземпляра не окупает себя; такие нравы распространены повсюду. Подобные факты относятся к числу немногих феноменов, которые с предельной ясностью показывают, как отношения общественного производства саботируют му-

зыкальную культуру. Мерой близящегося варварства, и опять же не только в музыке, служит то, что из существенных духовных сущностей остается по-прежнему недоступным, недостижимым, — и это несмотря на все разговоры о массовом потреблении.

Выбор современных произведений, намечаемых для записи, никоим образом не соответствует должному, может быть, из соображений дешевизны; так, записи обеих опер Берга — карикатуры, неизбежно укрепляющие предвзятое отношение общества к современной музыке. Но те же недочеты можно констатировать, если взять более старую музыку. Большая часть доступных пластинок с записями Малера абсолютно несовершенны ни по исполнению, ни по чисто техническому своему качеству; нет, например, хотя бы сколько-нибудь удовлетворительной записи Третьей симфонии. Все же многие из этих пороков со временем пройдут как детские болезни, как только серьезная современная музыка получит такое же признание, как родственная ей живопись. Тогда, верно, честолюбие коллекционеров подстегнет производство. Но пока девиз “лучшее из лучшего!” закрывает двери перед хорошим. Само собой разумеется, что к ходовому репертуару добавляется всякое другое — из чувства долга перед культурой — и среди этого много лишнего, искусственно раздутого. То, что прибирает к своим рукам коммерциализм, то

обезображивается коммерческим интересом, стремящимся доказать, что тоже кое-что смыслит в высоких материях, и именно поэтому плетется в более фетишистского сознания.

Враждебная обособленность разных областей музыкальной жизни друг от друга — показатель социального антагонизма. В мою память врезалось одно воспоминание из академической жизни. Я должен был засвидетельствовать посещение лекций по эстетике; на лекции приходило много посторонних студентов; были и такие, у которых в зачетных книжках значились музыкальные дисциплины. Но если я спрашивал: “Вы — музыкант?”, то в ответ я слышал в тоне протеста: “Нет, я учитель музыки”, так, как если бы эти люди не желали связываться с музыкой и хотели избежать неприятных требований профессии. Область музыкальной педагогики узурпирует собственные законы, которые не желают ничего знать о музыке как таковой. Она для них только средство, а именно средство педагогическое, но не цель. Виртуально переход из одной сферы в другую уничтожается, и единство музыки отрицается с дерзостью подчиненного. Эта картина повторяется всюду, вплоть до отношений разных школ современной музыки между собой.

Былая борьба направлений выродилась в расхождения, в которых нет ничего плодотворного. Курт Вейль сказал мне однажды, что он признает только два способа сочинения музыки — свой собственный и додекафонию. Он не сомневался в том, что то и другое могут сосуществовать; он не думал о том, что то, что он весьма суммарно назвал додекафонией, основано на критике тональности, как бы последняя ни была организована. Если твердо установленные, расклассифицированные стили предлагаются на выбор, то, значит, музыкальная жизнь уже утратила цельность, она дезинтегрирована. Слово “додекафония”, “двенадцатитоновая музыка” — это продукт фетишистской номенклатуры, а не обозначение сути дела. Подобно тому как в современном творчестве самого высокого формального уровня, в том числе и в венской школе, только одна часть музыки и даже не наиболее весомая часть пользуется техникой композиции посредством двенадцати вза-

имосоотнесенных звуков, — так называлось это у Шёнберга, — подобно этому и все то, что подводится под этот лозунг, — не какой-то особый раздел музыки, а технический метод, который как бы рационализирует явления, сформировавшиеся в динамике музыкального языка; неспециалисту будет уже трудно, скажем, отличить произведения среднего периода творчества Веберна — свободно атональные и додекафонные.

Тем не менее термин “додекафония” утвердился для обозначения всего того, что нетонально, — без всякого внутреннего расчленения, как формула признания непризнаваемого. Аналогично этому выражение “электронная музыка” привилось для обозначения всего того, что для слушателя звучит “космически”, — для самой различной музыки, начиная от конструкций, строго выведенных из условий электронного звучания, и до чисто колористического использования электронных тембров. В такой номенклатуре, нейтральной по видимости, отражается склонность отстранять суть дела от живого постижения посредством автоматически срабатывающих категорий и раз и навсегда решать вопрос — все равно в положительном или отрицательном смысле. Итак, появляется возможность располагать наличным материалом, вместо того чтобы вникать в его специфику. Говорящий о “додекафонии” или “электронной музыке” в принципе подобен тому, кто говорит вообще о “русском” или “американце”. Как на анкетном листке остается только подчеркнуть нужное, так эта самая рядоположность без остатка разрывает существующую координацию, непримиримо противопоставляя разные феномены.

Но эти феномены и действительно непримиримы. Плюрализм наличных музыкальных языков и типов музыкальной жизни, например затвердевших уровней образования, олицетворяет различные исторические ступени, из которых одна ступень исключает другую, тогда как антагонистическое общество принуждает их к одновременности существования. Только в тех сферах, которые находятся в стороне, на периферии, могут свободно развиваться музыкальные производительные силы; во всех других их сдерживают, между прочим, и психологически. В имеющемся многообразии не воплощено количественное богатство возможностей — большая их часть наличествует лишь потому, что не успела за развитием. Вместо внутренней закономерной оправданности музыкальных идеалов, школ, методов композиции и типов музыкальной жизни решающим оказывается наличествующий, данный уровень, достигнутый как итог анархии и удерживающийся лишь своим весом — то состояние всего несоединимого, несчетаемого, дивергентного, по отношению к чему вопрос о правомерности даже не встает.

Музыкальная жизнь есть лишь видимость жизни. Музыка внутренне опустошается социальной ее интеграцией. Ту серьезность, которой пренебрегает развлекательная музыка, интеграция устранила в целом. Крайние структуры, которые являются камнем преткновения для нормального потребителя музыки, с социальной точки зрения суть отчаянные попытки схватить эту серьезность, восстановить ее в правах; в

этом смысле такой радикализм консервативен. Но музыкальная жизнь как совокупность товарного производства культуры, где все расставлено по полкам в согласии с оценкой покупателей, опровергает все, что выражает собою каждый звук — выражает по существу, на деле, каждый звук, что стремится вырваться за пределы того механизма, куда пытается упрятать его музыкальная жизнь.

122

Общественное мнение. Критика

Вопрос об отношении общественного мнения к музыке переплетается с вопросом о функции музыки в современном обществе. Что люди думают, говорят и пишут о музыке, их явно выраженные мнения, все это весьма часто расходится с ее реальной функцией, с тем, что музыка действительно совершает в жизни людей, в их сознании и в бессознательном. Но эта функция так или иначе — в адекватном или извращенном виде — входит в общественное мнение как составная часть; и напротив, общественное мнение оказывает обратное влияние на музыку и по возможности преформирует ее: фактическая роль музыки в значительной степени направляется господствующей идеологией. Если изолировать чисто непосредственный момент коллективного музыкального опыта от общественного мнения, то это значило бы игнорировать силу обобществления, фетишистское сознание: вспомним только о массовых обмороках при появлении на сцене какого-нибудь эстрадного певца — это реальность, которая зависит от “паблисити”, от общественного мнения, организованного сверху. Мои замечания о музыке и общественном мнении перед лицом такого их взаимодействия могут носить только характер дополнений.

Обычно полагают (представление очень сомнительное и результаты психоанализа существенно ограничивают его), что музыка неразрывно связана со специфической одаренностью. Чтобы понимать музыку, нужно будто бы быть “музыкальным”; ничего подобного не требуют живопись или поэзия. Источники таких представлений надо было бы специально исследовать. Очевидно, эти представления констатируют какие-то действительные различия искусств, которые становятся незаметными, когда все искусства подводятся под одно общее понятие. С мнимой или действительной иррациональностью музыки сопоставляется специфическая одаренность, словно некая благодать, — отзвук древней жреческой, — которой отмечен тот, пред кем открывается особая сфера музыки. Психологическое своеобразие музыки благоприятствует такому мнению; наблюдали таких психически нормальных по строго научным критериям людей, которые не были способны даже на такие элементарные вещи, как различение высоких и низких звуков; отношение к визуальному миру совершенно иное, поскольку весь этот мир совпадает с миром эмпирических вещей — даже ахроматики видят светлое и темное. В таких наблюдениях представление о музыкальности как об особом даре может находить опору для себя. Но само оно питается иррационально-психологическими, архаическими моментами.

Бросается в глаза та сила аффектов, которая сопровождает эту упорную привязанность к идее благодати как к идее привилегии на музыкальность — по крайней мере сопровождала, пока от представителей образованных сословий ожидали, что они будут понимать музыку. Когда кто-нибудь осмеливался поколебать особые права музыкальности, это казалось святотатством, и людям музыкальным — им виделось здесь унижение, — и немusикальным, которым перед лицом идеологии культуры уже нельзя было ссылаться на то, что природа что-то утаила от них. Но это

123

указывает на противоречие в понятии музыкальности, какого придерживается общественное мнение. Едва ли кто-нибудь подвергает право музыки на существование или ее необходимость, и меньше, чем где-либо, это происходит там, где процветает принцип рациональности, который, если верить идеологии, сугубо чужд музыке, — принцип менового общества.

Нигде музыкальная жизнь не получает такой поддержки, нигде музыка как неотъемлемая составная часть культуры не прославляется так, как в Америке — стране не только позитивистского умонастроения, но и реального позитивизма. В оперетте Эрнста Кшенека “Тяжеловес, или честь нации” боксер, которого жена вместе со своим любовником уверяет, что подготовка к рекорду в танцах требует интимных отношений между ними, говорит так: “Да, да, рекорд нужно поставить”. Вот примерно в соответствии с такой логикой и апробируется музыка, даже если не совсем ясно, зачем она нужна. Все, что есть, высоко ценится фетишистским сознанием просто потому, что есть. Вряд ли может быть большее противоречие с самим

существом музыки, которое на самом деле неуловимо, невещно, которое в самом буквальном смысле поднимается над простым наличным бытием. Но в такой наивности людей искушенных, прошедших огонь и воду, заложена потребность в музыке как совершенно ином; даже механизм самосохранения не может искоренить эту потребность.

Всеобщее убеждение в необходимости музыки и в необходимости поддерживать ее прежде всего идеологично. Если это убеждение имплицитно утверждает всю современную культуру, включая музыку, оно вознаграждает музыку за то, что та тоже утверждает. Перед лицом такого всеобщего распространения музыки, которое все уменьшает и уменьшает ее отстояние от повседневного существования людей и поэтому внутренне разъедает ее, были бы уместны воздержание и карантин. Эдуард Штейерман с полным правом указал однажды на то, что культуре ничто не вредит так, как забота о ней. Но аскетическому отношению препятствует не только экономический интерес людей, торгующих музыкой, но и алчность покупателей. Общественное мнение, заблуждающееся насчет музыки, герметически закрыто для подобных выводов; для него музыка, искусство, есть некий особый вид природных благ. Как раз тот, кто верит в истинность содержания музыки, именно тот не будет убежден в необходимости музыки вообще: он сначала посмотрит, что это за музыка, в каком виде она является, где и в какую эпоху. Не столь уж редкое отвращение к музыке, о котором я говорил в связи с дирижером и оркестром, — это не только восстание против нее художественно неодаренных людей или злоба профессионалов, которые сыты по горло своими обязанностями, — вместо того, чтобы заниматься тем же самым по доброй воле. Этот *taedium musicae* — скука от музыки — сохраняет верность самой сущности музыки в условиях музыкальной инфляции. Воздержание от музыки может быть подлинной формой ее бытия. Постоянная склонность школы Шёнберга препятствовать исполнению собственных произведений или саботировать их в последний момент не была ни преувеличением, ни странностью.

Сложное соотношение и связь рационального и иррационального в музыке сливается с широкой социальной тенденцией. Прогрессирующая буржуазная рациональность не без разбора устраняет иррациональные

моменты жизненного процесса. Многие из них подвергаются рационализации. Сдвигаются в особые сферы и встраиваются в них. Некоторые не только затрагиваются, а более того, иррациональные зоны нередко социально воспроизводятся. Этого же требует и давление возрастающей рационализации, которая, чтобы не стать совершенно невыносимой для своих жертв, должна заботиться о сердечных припарках; этого требует и все еще слепая иррациональность самого рационального общества. Рациональность, воплощенная в действительность только частично, — чтобы сохранить себя, будучи частичной — нуждается в таких иррациональных учреждениях, как церковь, армия, семья. Музыка, и всякое искусство вообще, становится в их ряд и таким образом включается в функциональное целое общества. Вне его границ она вряд ли бы могла поддерживать свое существование.

Но и объективно, в себе, она становится тем, чем является, — автономным искусством, только благодаря негативной связи с тем, от чего она отделяется. Если она нейтрализована в функциональном целом, то исчезает конститутивный момент инаковости по отношению к нему, момент, который является ее единственным *raison d'être**; если же она не нейтрализована, то она создает иллюзию его всеисилия и тем самым угождает ему. Это — антиномия не только музыки, но и всего искусства в буржуазном обществе. Редко случалось так, чтобы это общество радикально выступало против искусства вообще, а если это происходило, то обычно не во имя буржуазно-прогрессивных, рациональных, а, напротив, во имя сословно-реставраторских тенденций, подобных тенденциям платоновской республики. В XX в. мне известна только одна эмфатическая атака на искусство — это книга Эриха Унгера против поэзии³². Она опирается на мифологически-архаическую интерпретацию иудейской религии Оскара Гольдберга, который стал известен благодаря роману Томаса Манна “Доктор Фаустус” — он выведен там в образе Хаима Брейзахера.

Обычно в оппозиции к искусству находится только ортодоксальная теология, прежде всего протестантского и иудейского направления, выступающая как рупор просвещения. Еще и теперь в отдаленных, староверски-лютеранских общинах может считаться греховным, если дети занимаются каким-либо искусством, в том числе и музыкой. Пресловутый мотив аскезы в миру сильнее сказывался в строгих и патриархальных ранних формах протестантизма, чем в условиях развитого капитализма. Последний уже потому терпим к искусству, что искусство можно реализовать в меновом процессе; чем меньше остается *frontiers***, тем сильнее желание вкладывать в искусство свой капитал. Это и объясняет такое количественное развитие музыкальной жизни в Америке, которое превосходит все, что есть в Европе. Но именно там я встречался в консервативных и замкнутых сословных кругах с открытой враждебностью к музыке, с такой враждебностью, которая чужда просвещенному сознанию, склонному, в условиях либерализма тоже, к *laissez faire**** в отношении искусства. В одном большом, пространственно, но удаленном от

* Основание для существования (*франц.*).

** Границ (*англ.*).

*** Здесь: терпимости (*франц.*).

центра города американском университете профессора рассматривали по меньшей мере как несерьезное занятие посещение оперы, так что их эмигрировавшие из Европы коллеги, вместе с которыми я хотел сходить на “Саломею”, не рискнули сделать этого.

Но при всем своем провинциализме подобное общественное мнение оказывает большую честь музыке — как моменту, открывающему перспективы выхода за пределы утвердившегося и упорядоченного (Эрнст Блох назвал музыку пороховым зарядом в сердце мира), чем вежливая снисходительность. На последнюю, как на симптом противоречивости общественного мнения, проливают свет такие ситуации, как то, например, что логический позитивизм, многие направления которого чернят всякую мысль, не разложимую на факты, объявляя ее “искусством”, искусство — “научной поэзией”, в то же время не подвергает никакой критике самое идею искусства и безоговорочно принимает ее как *branche** повседневной жизни. Благодаря этому искусство с самого начала лишается всех притязаний на истину; теоретическая терпимость утверждает то дело разрушения, которое и без того осуществляет практика, поглощающая искусство как *entertainment*** . В философском противоречии выявляется, как это часто бывает в жизни понятия, реальное противоречие общества, которое настаивает на том, чтобы не было никакой утопии, и которое в то же время не могло бы существовать без образа утопии, хотя бы поблекшего.

Раз уж музыка существует, то большинство придерживается какого-нибудь мнения о ней. В зависимости от круга потребителей существует хотя и не явно выраженное, но все же весьма эффективное общественное мнение о музыке. Чем распространеннее оно, тем стереотипнее, и наоборот. Возможно, что такое общественное мнение не только окрашивает высказывания о музыке, но предопределяет даже первичные реакции на музыку, реакции, кажущиеся непосредственными, или, по крайней мере, является одним из их компонентов; это следовало бы проверить. Бесчисленное множество людей слушают, вероятно, в согласии с теми категориями, которые подсказаны им общественным мнением; итак, непосредственно данное уже опосредовано в самом себе. Такое общественное мнение внезапно раскрывается в каком-нибудь конкретном случае согласия между теми, кто говорит о музыке. Оно тем более четко выражено, чем глубже музыка и отношение к ней слиты с закрепившейся идеологией культуры, т.е., например, в сфере консервативных учреждений официальной музыкальной жизни.

Если бы удалось выделить в чистом виде инварианты общественного мнения, то, вероятно, можно было бы увидеть в них частные случаи или шифры более общей, социально действенной идеологии. Кто высказывает здравые суждения о музыке, того можно не без основания подозревать в том, что таковые вытекают у него из здравых взглядов и на другие вещи, — аналогично предрассудкам людей, покорных авторитету. Теоретически нужно было бы конструировать каркас таких мнений и перевести его затем в характерные тезисы, которые побуждали бы круг

* Ветвь, ответвление (*франц.*).

** Развлечение (*англ.*).

экспериментируемых определить свое место. Модель таких суждений для людей, считающих себя восприимчивыми к современной музыке, была бы примерно такой: “Да, Альбана Берга я еще понимаю, но Шёнберг для меня слишком интеллектуален”. Или, в устах людей с практической жилкой: “Я не думаю, что эта музыка когда-нибудь станет популярной и такой же понятной, как классика”. Или для пессимистов: “Куда же все это приведет?” Или, для менее четко очерченного круга лиц: “Все это переходные явления”. Или: “Эта новейшая музыка холодна и бессердечна, как наш мир. Где же человечность? Где чувство?” Особенно излюбленная формулировка: “Разве это музыка?” — исторически сложившееся представление о музыке выдает за вечное. Многие из этих инвариантов основаны на совершенно неясном, но в высшей степени нетерпимом представлении о норме. Ее можно конкретно схватить в плоскости музыкальной динамики. Крайнее *fortissimo* преследуется как шум, враждебный музыке; чрезмерно тихое звучание вдохновляет на кашель, если не на смех.

Представление о чувственно-приятном налагает запрет на акустические крайности и вместе с тем на крайности вообще. Филистеры от культуры шестьдесят лет тому назад противились Листу, Штраусу, Вагнеру не в последнюю очередь из-за мнимого шума. Восприимчивость к шуму в музыке — это музыкальность немusикальных людей и вместе с тем средство отвергать всякое выражение боли, страдания, настраивать музыку на такую умеренность, которая свойственна той сфере, где речь идет о приятностях и утешениях — сфере буржуазного вульгарного материализма. Часто музыкальный идеал общественного мнения незаметно переходит в идеал житейского комфорта. Признание духовного соотнобразует с физическим удобством. В области музыкального исполнительства такой вид общественного мнения в целом отклоняет художественные намерения, идущие вразрез с привившимся идеалом исполнения, расценивает строгую верность сути дела как своеволие. При этом способность музыкантов-исполнителей к ясному воспроизведению вещи и их технический уровень вполне воспринимаются; мнение еще не отрезает радикально путей к постижению объекта. И в отношении музыкального общественного мнения сохраняет силу положение Гегеля о том, что следует на него взирать и его презирать.

Здравый рассудок человека с трудом расстанется с аргументом, что вечное повторение одних и тех же штампов может просто-напросто подтвердить их истинность примерно так же, как в дурной дождливый день все жалуются на непогоду. Такой вывод по аналогии несообразен. Отношение субъекта к музыке, соответствующее объекту, было бы отношением к ее конкретности. Там, где не конкретность музыки мотивирует суждение, а тысячу раз повторенные, абстрактные чисто словесные формулы, там можно подозревать, что субъект вообще не дал феномену приблизиться к себе. В пользу такого предположения говорит то, что стереотипы эти безусловно ложны, если исходить из твердо установленных признаков осуждаемых ими явлений. Если уж не бояться фразы, то музыка Шёнберга не более “интеллектуальна”, чем музыка Берга; его подлинно революционные произведения были скорее прорывами бессознательного, стремящегося к воплощению, — что можно сравнить с автоматической записью литературных текстов, — нежели зависели от каких бы то ни было эстетических соображений. Последние были чужды Шёнбер-

127

гу; весь его облик — облик человека и облик творчества, незыблемого в своей обусловленности собственными возможностями, — был обликом художника *tant bien que mal** наивного.

Что общественному мнению кажется менее интеллектуальным в Берге, — это то обстоятельство, что он в соответствии со своей натурой менее сурово, чем Шёнберг, отделял и отбрасывал более привычные формы выразительности; Бергу было всегда не по себе, когда его в этом отношении противопоставляли Шёнбергу; он ощущал здесь *parti pris*** в пользу умеренности в искусстве. Вопрос “куда же это все приведет”, — только алиби для тех, кто конкретно “сегодня и здесь” уклоняется от объекта: нежелание принимать объект к сведению национально оправдывается историко-философской широтой взгляда, недостаточный контакт с объектом возводится в ранг духовного превосходства над ним. Разговоры о холодности и бесчеловечности в музыке неявно подразумевают желание, чтобы музыка “согревала”, при этом забывают, что и в прошлом не вся музыка была таковой и что с тех пор подобный эффект опустился до уровня халтуры. Кстати говоря, в новой музыке, как и в традиционной, есть в высшей степени экспрессивные произведения, как есть и крайне отвлеченные: новая музыка, подобно всякой иной, есть энергетическое поле, в котором существует напряженность между конструктивными и миметическими моментами, и она — так же, как и любая другая, — не исчерпывается только одними из них.

Из центральных понятий, применяемых общественным мнением в музыке, едва ли хотя бы одно выдержит критику: это просто запоздавшие идеологические последыши преодоленных исторических этапов. Многие из основных категорий были первоначально моментами живого музыкального опыта и сохраняют в себе следы истины. Но они закрепились, обособились, стали паролями, с помощью которых можно установить, что человек думает так, как ожидают от него, и изолирован от любых отклонений. Бывший круг *connaisseur'ов**** от *cour et ville***** — в периоды, когда общество было более строго расслоенно и разграничение, а население — менее многочисленно, — превратился — в результате сомнительного процесса социализации — в агломерат лиц, одобряющих систему норм, внешнюю по отношению к услышанному. Гораздо важнее, чем подлинное знание дела, оказывается знакомство с общепринятыми суждениями и ревностное их повторение. Чем более отчуждается широкая публика от передового творчества, тем желаннее категории общественного мнения, разделяющие их. Феномены, которые остаются для слушателей темными именно в своей музыкальной конкретности, без всякого сопротивления подводятся слушателями под уже готовые понятия; умение разбираться в последних заменяет постижение музыки. Но и в области музыки традиционной отождествление с общественным мнением часто скрывает недостаточный контакт с объектом. Социально слушание музыки, вероятно, ориентируется на определенную группу, к которой отдельные индивиды причисляют себя. Они вовсе не обязательно исповедуют вкус, который считают наилучшим, а вместо это-

- * Так или иначе (*франц.*).
- ** Предвзятая позиция, предубеждение (*франц.*).
- *** Знатоков (*франц.*).
- **** Букв. “Двор и город”, т.е. привилегированные сословия.

го часто избирают тот, который им положен в соответствии с их самооценкой. Наконец, люди, на которых изливаются потоки музыки и которые к этому не подготовлены ни традицией, ни соответствующим образованием, ориентируются на общественное мнение. Они попадают в процесс складывания ложного — отвлеченного от предмета — коллектива.

Как обстоит дело с общественным мнением в музыке, нельзя выяснить, не вспомнив, как исторически модифицировалось понятие общественного мнения вообще — одного из центральных понятий учения Локка о демократии. Юрген Хабермас в нескольких работах исследовал динамику этого понятия в реальной жизни общества. В одном случае он ограничился обозримым крутом духовно эмансипированных буржуа, — таким кругом, отголоски которого звучали еще в XX столетии в представлении о роли так называемой городской знати, патрициев, интеллигентов. Этот момент, дающий в принципе верную квалификацию, но одновременно элитарный, узкий и потому не демократический, утрачен понятием общественности в условиях современной демократии, хотя социальное неравенство, прежде заявлявшее о себе *sans gene**, объективно не было устранено.

Проблематика общественного мнения обозначилась, например, уже в апории, актуальной особенно для Руссо: среднее значение индивидуальных мнений, которое не может игнорировать демократия, может отклоняться от истины. Эта тенденция в ходе развития общества в целом обострилась, что относится и к общественному мнению в музыке. Формально существующая для всех возможность слушать музыку и “полагать” о ней стоит выше привилегий герметически замкнутых кружков. Она могла бы вывести за узкие пределы вкуса, ибо такие пределы, будучи социальными, ограничивали во многом и эстетически. Но на деле расширение, распространение свободы мнений и ее реального употребления на тех людей, которые в данных условиях едва ли способны иметь свое мнение, идет вразрез с адекватностью мнения, а потому лишает их шансов вообще когда-либо обрести собственное мнение.

Тот самый момент, в пользу которого говорит то, что в нем — как бы демократический потенциал мнения, загнивает, когда превращается в давление отсталого сознания на сознание прогрессивное и даже создает угрозу свободе в искусстве. Диагноз американского духа, поставленный Токвилем, оправдывается на всех континентах. Если всякий может высказывать суждения, не будучи внутренне подготовленным к этому, то общественное мнение одновременно делается и аморфным, и неподвижным, а потому и несостоятельным. Расплывчатость, уступчивость такого мнения находит свое яркое выражение в том, что сегодня по существу нет больше музыкальных партий общественного мнения, как во времена Глюка и Пуччини, Вагнера и Брамса. Их наследие растворилось в борьбе направлений внутри *senacle*'я**, тогда как на долю общественности пришлось лишь неопределенная аверсия против всех, подозреваемых в “модернизме” явлений.

Такая неясность, невыраженность, нечленораздельность общественного мнения объясняется, однако, не индивидуализмом, т.е. таким состоянием, когда никакие группы уже не формируются, когда каждый судит сам за

- * Без стыда (*франц.*).
- ** Замкнутый кружок (*франц.*).

себя и когда ничто не приводится к общему знаменателю. Совершенно напротив. Чем меньше конкретных и вместе с тем принципиальных взглядов кристаллизуется в массе слушателей, — если такое вообще когда-либо имело место в музыке, — тем меньше сопротивления они оказывают и намеренному, и непреднамеренному социальному регулированию и направлению мнений; музыкальное мнение тут не является исключением в кругу других идеологических областей. Торопливо, поспешно подхватываются лозунги, пущенные в ход центрами общественного мнения, средствами массовой коммуникации. Многие из них, как, например требование ясности и отчетливости, так называемой понятности, восходят к таким

периодам, когда существовало еще нечто вроде окончательного мнения, приговора, выносимого высшим культурным слоем общества.

Эти требования, отвлеченные от живой диалектической связи с предметом, низводятся до уровня пустого разговора между прочим. Центры, организующие общественное мнение, усугубляют такое положение, со своей стороны еще раз вбивают эти “требования” в головы людей. Ссылаясь на потребителей, они остерегаются выступать в защиту чего бы то ни было, кроме наличного сознания. При этом все снова и снова подчеркивается, что оно флюктуирует, подвергается смене так называемой моды, что вполне приближается к стационарному состоянию. Явление, на словах столь субъективное — мнение, в действительности сводится к немногочисленным, вполне доступным подсчету инвариантам. Правда, этим не снимается еще вопрос о первичном и производном мнении. Безусловно, в условиях насквозь организованного и обобществленного мира (это сказано было бесконечное число раз) механизмы влияния, названные так Мангеймом, проявляют себя гораздо более властно, чем в условиях расцвета либерализма. Но понятие влияния само принадлежит либерализму: оно сконструировано по модели не только формально свободных, но внутренне самостоятельных индивидов, к которым обращаются извне. Чем сомнительнее значимость такой модели, тем архаичнее звучат рассуждения о влиянии; разделение внутреннего и внешнего оказывается несостоятельным там, где внутреннее вообще больше не конституируется.

Различение между мнением, навязанным извне, и мнением живых субъектов теряет основу под собой. Субъекты, благодаря централизованным органам общественного мнения, скорее укрепляются в среднем значении своих ходячих взглядов, нежели воспринимают от этих посредников нечто чуждое им как таковым; ведь очевидно, что эти учреждения в своих планах всегда учитывают степень восприимчивости своей идеологической клиентуры. Идеологические процессы, как и экономические, проявляют тенденцию деградировать к простому воспроизводству. Правда, учет потребителя — это тоже идеология, поскольку он прикрывается правилами игры свободного рынка и представляет господ общественного мнения его покорными слугами. Но если, согласно Гурланду, в экономической политике тотального государства сохраняется компромиссная структура, подобное происходит и в условиях идеологического централизма. Органы общественного мнения не могут безгранично навязывать людям то, чего те не желают. До тех пор пока социология образования и критика идеологии не научатся более конкретно демонстрировать экономические взаимосвязи, вопрос о причинах и следствиях внутри над-

стройки остается праздным вопросом. Все различествующие моменты надстройки, будучи моментами тотальности, взаимообуславливают друг друга: субъективность мнений нельзя свести к субъективным, тоже вторичным, процессам образования мнений, нельзя сделать и обратного.

Орган музыкального общественного мнения — критика. За глубоко укоренившейся привычкой колоть и щипать ее при всяком удобном случае скрывается иррациональная буржуазная религия искусства; ее вдохновляет страх перед тем, что критическая мысль отнимет у субъекта еще одну неподконтрольную сферу жизни. В конце концов эта привычка объясняется и аверсией всякой дурной позитивности к возможности своей внутренней катастрофы. От этого предрассудка — составной части общественного мнения, — следует защитить критику. Ненависть к критику, ограждая музыку от сознания и закрепляясь в полуправде ее иррациональности, наносит ущерб музыке, которая сама есть дух, как и дух, проникающий в нее. Но озлобленность тех, кто чувствует, что объект в глубочайшем смысле остается недоступным для них, обращается против знающих людей (считающих себя таковыми обычно неосновательно). Как всегда, посредники должны держать ответ за ту систему, чьим простым симптомом они являются.

Распространеннейший упрек в относительности критики мало что значит, будучи частным случаем такого умонастроения, которое, как во зло употребленный дух, обесценивает всякий дух как негодный и бесполезный. Субъективные реакции критиков, — которые часто сами же критики, желая показать уверенность в себе и самообладание, объявляют случайными, — не противоположны объективности суждения, но являются условиями последней. Помимо таких реакций музыка вообще не постигается. Мораль критика должна состоять в том, чтобы свое впечатление возвысить до уровня объективности, а для этого критик должен постоянно обращаться к феномену, оставаясь с ним с глазу на глаз. Если критик действительно компетентен, его впечатления будут объективнее, нежели просветленные и очищенные от случайного оценки далеких от музыки высокопоставленных вельмож. Но элемента относительности, который присущ всем суждениям о музыке, все же недостаточно, чтобы стереть качественные различия между сочинением Бетховена и попури, симфонией Малера и симфонией Сибелиуса, между виртуозом и халтурщиком.

Сознание таких различий нужно довести до полной дифференцированности обоснованного суждения. Но еще одна черта, ложная перед лицом эмфатической идеи истины все же ближе к ней, чем пожимание

плечами и воздержание от суждения, понурая попытка ускользнуть от того движения духа, которое и составляет самую суть дела. Критик плох не тогда, когда реакции его субъективны, а тогда, когда у него нет таковых или когда он антидиалектически останавливается на них и благодаря занимаемому положению задерживает тот критический процесс, на который уполномочивает его должность. Этот тип высокомерного критика пошел в гору в эпоху импрессионизма и модерна; он, правда, лучше чувствовал себя в литературе и изобразительном искусстве, чем в музыке. Сегодня он, вероятно, отходит на задний план, уступая место такому критику, который или вообще не высказывает своих суждений, или же высказывает их между делом, в зависимости от конъюнктуры.

Упадок критики как движущей силы музыкального общественного мне-

131

ния раскрывается не в субъективизме, а в том, что субъективизм улетучивается и свою убыль истолковывает как объективизм: то и другое в полном согласии с общими антропологическими тенденциями. Ничто так настоятельно не говорит в пользу критики, как ее устранение национал-социалистами, — тупоумное перенесение различия производительного и непроизводительного труда на дух. Музыке имманентно присуща критика, такой метод, который всякое удачное сочинение как энергетическое поле объективно приводит к общему его итогу. Критики требует сам закон музыкальной формы: исторически произведение и истина его содержания разворачиваются в критической среде. История критики бетховенских сочинений могла бы показать, как каждый новый слой критического сознания раскрывал новые слои его творчества, которые в определенном смысле конституируются лишь благодаря этому процессу. Социально музыкальная критика правомерна и законна, поскольку только она обеспечивает адекватное усвоение музыкальных феноменов всеобщим сознанием. Однако на ней сказывается и проблематика общества. Она связана с учреждениями, осуществляющими общественный контроль и представляющими экономические интересы, например с печатью, и эта связь нередко отражается в позиции критика, во всем вплоть до учета издателей и прочих видных лиц. Да кроме того, и внутренне критика подпадает под действие общественных условий, а они, очевидно, все более заметно усложняют ее задачи.

Беньямин однажды афористически сформулировал эти задачи “Публика всегда должна быть неправа и должна, однако, чувствовать, что критик выражает ее интересы”. Это значит — критика должна объективную, а потому социальную в себе истину противопоставлять всеобщему сознанию, негативно преформированному обществом. Социальная неполноценность музыкальной критики становится предельно ясной, поскольку она почти всегда проходит мимо этой задачи. В эпоху высокоразвитого либерализма, когда признавалась самостоятельность и независимость критика (фигура Бекмессера — это ядовитый отклик на авторитет критика), многие критики осмеливались противостоять общественному мнению. В случае Вагнера это имело реакционный смысл, совершалось в угоду *tempus actus**, но всеми ославленный Ганслик при всей своей ограниченности все же утверждал момент истины по отношению к нему, ту чисто музыкальную *reinture***, время для развития которой пришло лишь гораздо позже.

Даже такие критики, как Пауль Беккер или сомнительный и ненадежный Юлиус Корнгольд, сохраняли в чем-то свободу личного мнения от общественного. Эта свобода теперь идет на убыль. Если общественное мнение публики о музыке переходит в блеяние, в бездумное повторение штампов (знак культурной лояльности), то для многих критиков сильнее становится соблазн блеять вместе с ней. Здесь мало общего со сложившимися направлениями. Многие музыкальные феномены словно условные сигналы вызывают у критиков потоки фраз, в которых есть какой-то смысл, но которые, будучи автоматически повторенными, вырождаются и превращаются в исполнение именно того самого, чего от них ждут. Это условные рефлексy, подобно рефлексам развлекающихся музыкой слушателей.

* Былому (лат.).

** Картину (франц.).

132

Если такой критик натолкнется, скажем, на “Песни Гурра” Шёнберга, то он — только чтобы доказать читателям свою компетентность — тут же начнет распространяться о самых очевидных — даже для глухого — вещах: о вагнеровской традиции, о мнимом расширении вагнеровского оркестра, о завершении позднеромантического стиля. Но задача критика начинается как раз там, где кончаются такие констатации: такой критик покажет специфическое и новое в ранней партитуре, от которой Шёнберг никогда не отрекался, он мог только издеваться над готовностью безнадежно отставших музыкантов обвинять свои ранние вещи в безнадежной отсталости. Свободно построенные и широкие мелодические линии,

гармонизация с использованием многих ступеней, образование автономных диссонансов в результате движения голосов, расслоение звучания в третьей части, выходящее далеко за пределы импрессионистических приемов, наконец, необычайно смелое высвобождение контрапункта в заключительном каноне — все это для “Песен Гурра” важнее, чем дружина “Гибели богов” в третьей части или же тристановский аккорд в песне о лесном голубе. Но прежде всего важно то, что, как это бывало и в традиционной музыке, средствами привычного музыкального языка выражено, высказано, создано нечто новое, незатронутое раньше, нечто первозданно-свежее. По правилам логики, которая бесстрашно набрасывается на “Песни Гурра”, с Моцартом следовало бы расправиться как с простым эпигоном Гайдна. Но от того, что мы обратим на это внимание, не будет пользы. Этих людей не отучить от дурных привычек, даже если аналитически показать все; они упорно называют “Воццека” поздним плодом тристановских хрестоматизмов, восхваляют стихийную силу ритмики Стравинского — как будто искусственное применение сдвинутых остинато тождественно ритмическим прафеноменам — и признают за Тосканини точность и верность интерпретации, даже если он оставляет без внимания бетховенские указания метронома.

Критики тем менее могут беспокоиться, как бы им не пришлось расстаться с нибелунговым кладом своих отштампованных суждений, что независимость их положения, — вне каковой критика бессмысленна, — предопределяет их неподконтрольность и по существу. Чем менее новая музыка соразмерима с отсталой публикой, которую пичкают стандартным товаром, тем более неопровержимый авторитет в глазах слушателей приобретают критики, — с одним только условием: чтобы эти критики, даже если они склонны к “модернизму”, все-таки давали бы понять с помощью оттенков смысла, что они в корне согласны с общественным мнением. Этому служит их элегантный тон. Достаточно поговорить о событиях в таком тоне, чтобы читатель укрепился в своем мнении об их значительности; нужно уважать лиц уважаемых и можно быть нахальным там, где за спиной объекта слишком малая поддержка.

Авторитет критиков, который публика не может проконтролировать на самом объекте, становится их личным авторитетом — новой инстанцией социального контроля музыки по масштабам конформизма — все это снаружи закрыто декорацией, выполнено с большим или меньшим вкусом. Призвание — быть музыкальным критиком — вещь иррациональная. Журналистского таланта вообще уже хватает при ловкости и при некоторых остатках заинтересованности; а самое же главное — музыкальная компетентность, способная понимать и оценивать внутрен-

нюю структуру вещи, вряд ли от кого-то требуется уже потому, что нет того, кто мог бы в свою очередь оценить эту способность — для критика нет критика. Непонимание же переливается в суждение: его лживость умножается благодаря намеренному упрямству непонимающего. Еще никто не проанализировал, приспособляются ли критики и в какой степени, сознательно или неосознанно, к общей политике своей газеты. В так называемых либеральных газетах это, наверное, не так принято, как в консервативных или конфессиональных; но в Веймарской республике были весьма замечательные исключения как в ту, так и в другую сторону. В тоталитарной прессе критик *sans façon** слит с идеологическим деятелем. Либеральные газеты как раз в разделе фельетона предоставляют место таким взглядам, которые по своей резкости оставляют позади основную, редакционную часть; такая возможность (прототипом была старая “Франкфуртская газета”) внутренне свойственна либерализму. Так или иначе и для нее поставлены границы — и для нее существует то, что “заходит слишком далеко”. Если сегодня уже не считается хорошим тоном выражать нравственное возмущение проявлениями крайних тенденций, то вместо этого их трактуют снисходительно или с юмором. В этом — отзвук прогрессирующей аполитичности духа: и в культуре аполитичность тоже политика.

По поводу сегодняшнего состояния критики надо не сокрушаться по старой привычке — нужно объяснить его. Если сами критики — музыканты, если они хорошо знакомы со своим предметом, а не в дурном смысле взирают на него сверху вниз, то они опять почти неизбежно оказываются в замкнутом кругу своих непосредственных и ограниченных интересов и интенций. Потребовалось великодушие гения Шумана, чтобы появилась критическая статья о молодом Брамсе или суждение о Шуберте, о котором тогда еще мало говорили. Однако критические выступления выдающихся композиторов часто внутренне отравлены. Гуго Вольф проявлял такой же слепой дух партийности, когда выступал против Брамса, как и критики-профессора, сторонники Брамса, показавшие себя филистерами перед лицом новонемецкой школы. Дебюсси страдал самоуправством антидилетанта, который в своей нервозности забывал, что профессиональная компетентность музыкального познания — не *terminus ad quem***, но что она должна превзойти, преодолеть самое себя, дабы оправдаться. *Deformation professionelle**** эксперта соответствует дилетантскому бузотерству. Но кто не погружен в самую суть дела, как композиторы, тот уже по тому самому отпадает. Вывод Лессинга о том, что критик не обязан уметь делать лучше, конечно, сохраняет справедливость. Но

музыка стала специальностью, *metier sui generis****, а законы профессии простираются от солидного технического опыта до — музыкальных — хороших манер, так что собственно только тот, кто глубоко и серьезно связан с самим творчеством, может разбираться в нем; плодотворна только имманентная критика.

* Безоговорочно (*франц.*).

** Предел (*лат.*).

*** Профессиональная ущербность (*франц.*).

**** Своего рода ремеслом (*франц., лат.*).

134

Профессиональные критики, которые не способны на такую критику, вынуждены обходиться суррогатами — прежде всего они опираются на авторитет учреждений, которые, выдавая им диплом или звание, уполномочивают их на критику, но вряд ли чем могут помочь им в деле. Чем плотнее, чаще и разветвленное становятся переплетения официальной музыкальной жизни, ее учреждений, тем больше критик вновь оказывается тем, чем он был когда-то, согласно заплесневелому выражению XIX в. “референдариусом” (референтом). И это не только отречение, но свидетельство того, что он проходит мимо объективности, лишь по видимости подчиняясь ей. Ибо момент искусства в самом искусстве — это больше, нежели факты, и больше, чем то, о чем можно сказать словами. Если только не понимать это грубо — подлинное постижение музыки, как и всякого другого искусства, совпадает с критикой. Следовать логике самой музыки, детерминированности ее развития — это и значит воспринимать ее внутри ее самой как антитезу ложному: *verum index falsi**.

Эрудиция и критическая способность суждения теперь, как и всегда, непосредственно тождественны. Их наместником должен быть критик, но он все меньше является таковым. Вина не только в том, что музыкальные сочинения становятся все более неподатливыми для тех, кто не их рода и племени. Но просто господствующие формы музыкальной критики воспрепятствовали бы критику стать таковым, заставляя стремиться к непосредственной действенности и широкой популярности, если бы он даже был способен сыграть свою роль. А все самое лучшее в музыкальном познании проскальзывает мимо официальных учреждений музыкальной жизни. К простой информации тяготеет, между прочим, и та коммерческая литература музыкальных характеристик и эссе, которая широко распространяется в Германии, как и повсеместно.

Даже функция “знатока”-эрудита, если она и дожила где-то до наших дней, внутренне изменилась. Уже Рихард Штраус страдал в Мюнхене от того умонастроения, которое сегодня на уровне 1900 г. удерживает Вену, город, где возникла новая музыка: “У нас — музыкальная культура, нам ничего не докажешь”. “Мы, мюнхенцы, жители города Вагнера, и без того современны”. Без эрудиции, без хорошо усвоенного знания традиционной литературы вряд ли можно понять то новое, что только становится, образуется; но такое знание стремится само по себе замкнуться, затвердеть. В недавно сложившихся индустриальных областях скорее можно встретиться с общественным мнением, открытым для всего нового, хотя знание дела отстает. Этому в больших масштабах соответствует перемещение центра тяжести музыкальной жизни из Европы в Америку: то явление, которое завораживает молодых европейских музыкантов, — Кейдж, в качестве своей предпосылки, требует отсутствия традиций. И вместе с этим в новую музыку проникает потенциал регрессивного, деградации до уровня примитивных стадий развития, деградации, которая словно тень следует за общественным прогрессом. Варварски-футуристическое желание Брехта — чтобы дух забыл о многом — кажется, бессознательно приводится в исполнение общественным мнением о музыке — одновременно плодя и разрушая.

* Истинное — знак ложного (*лат.*).

135

Музыка и нация

На музыкальных фестивалях и в других подобных случаях официальные лица всегда произносят речи, в которых прославляют международный характер музыки, ее роль в сближении народов. Даже в гитлеровское время, когда музыкальная политика национал-социалистов пыталась подменить ретроградной организацией Интернациональное общество новой музыки, не было недостатка в подобных признаниях. Они излучают

какое-то тепло, мягкость, уют; подобно этому страны, между которыми продолжается холодная война, совместно участвуют в помощи пострадавшим от землетрясения, а врач-европеец демонстративно лечит аборигенов в отдаленных уголках мира. Не так уж все плохо, — вот что провозглашают эти внезапные вспышки братских чувств, — несмотря на все, расцветает общечеловеческое, но гуманность по праздникам и в самой минимальной степени не препятствует политическим и социальным будням. Она не препятствует и национализму в музыке, — он проявляется наряду со всяким гуманизмом. В эпоху расцвета любая “избранная” нация обычно уверяла, что ей и только ей одной принадлежит музыка. Противоречие достаточно резкое, чтобы побудить к социологическим раздумьям.

Социология вообще имеет дело с нацией как с самой настоящей проблемой. С одной стороны, понятие нации противоречит универсальной идее человека, из которой выводится буржуазный принцип равенства всех индивидов. С другой стороны, принцип нации был условием для того чтобы принцип равенства мог пробить себе путь, условием, неотделимым и неотмыслимым от буржуазного общества, в понятии которого заключена некая всеобщность. Буржуазность в самом широком смысле, включающем в себя всю культуру, складывалась через посредство принципа нации или по крайней мере опиралась на него. Национальные моменты сегодня — специфические на деле или по видимости это остаточные явления этого процесса. Наконец, и социальные противоречия находят свое продолжение в национальных конфликтах. Это происходило уже в эпоху империализма, но касается и “неодновременности” высокоразвитых промышленных и более или менее аграрных государств и разногласий между великими державами и так называемыми развивающимися странами. Идеологическая функция музыки в обществе неотделима от всех этих проблем. Музыка превратилась в политическую идеологию с середины XIX в. благодаря тому, что она выдвинула на первый план национальные признаки, выступала как представительница той или иной нации и повсюду утверждала национальный принцип.

Но в музыке, как ни в каком другом искусстве, отпечатались и антиномии национального принципа. Музыка действительно — всеобщий язык, но не эсперанто: она не подавляет качественного своеобразия. Ее сходство с языком не соотносено с нациями. Даже очень далекие друг от друга культуры, если употребить это отвратительное множественное число, способны понимать друг друга в музыке; что хорошо подготовленный японец будто бы а priori должен играть Бет-

ховена неправильно — оказалось чистым предрассудком. Но вместе с тем в музыке ровно столько национальных элементов, сколько вообще в буржуазном обществе — история музыки и история ее организационных форм протекала, как правило, в рамках нации. И это не было обстоятельством внешним для музыки. Несмотря на свой всеобщий характер, которым она обязана тому, чего у нее недостает по сравнению со словесной речью, — определенных понятий, — у музыки есть национальная специфика. Нужно реализовать эту специфику для того чтобы музыка стала вполне понятной, это нужно, по-видимому, и для полного понимания ее всеобщности. Вебер, как известно, стал очень популярным во Франции, но не благодаря вообще гуманному содержанию своей музыки, а в силу национально-немецкого элемента, отличием которого от французской традиции можно было наслаждаться как экзотическим блюдом. И обратно: Дебюсси только тогда воспринимается адекватно, когда постигается французский момент в нем, который окрашивает музыкальную интонацию, подобно итальянскому элементу в операх. Чем больше музыка похожа на диалект, аналогичный языковому, тем ближе она к национальной определенности. Австрийское у Шуберта и Брукнера — это не простой исторический фактор, а один из шифров эстетического феномена как такового.

Если наивно следовать за сознанием, воспитанным на немецком классицизме и тенденциях его развития вплоть до современности, то малые формы Дебюсси напоят безделушки, изделия прикладного искусства, а мягкость, приятность, *suavitas** красок покажется сладостно-гедонической. Так и реагировали немецкие школьные учителя на французскую музыку. Кто хочет правильно слышать эти произведения, должен одновременно уметь расслышать критику метафизических претензий немецкой музыки, которую содержат в себе эти малые формы, тогда как немецкая надменность легко смешивает их с жанровыми пьесами. Музыкальный облик Дебюсси включает в себя и такую черту, как подозрительность, — ему чудится, что грандиозность узурпирует тот духовный уровень, который скорее гарантируется аскезой и воздержанием. Преобладание чувственно-колористического элемента в так называемой импрессионистической музыке подтверждает своей меланхолической игрой сомнение в том, во что безраздельно верит немецкая музыка — в самодовлеющий дух. Критические и полемические черты Дебюсси и всей западной музыки по этой же причине сопряжены с непониманием существенных аспектов немецкой музыки. В 30-е годы был пародист, эстрадный артист, называвший себя “Бетховен”, не знаю, француз или англичанин. Во всяком случае по тем фокусам, которые он проделывал за роялем и которые пользовались успехом, можно судить, как не только Вагнер, но уже и Бетховен, воспринимаются по ту сторону Рейна как горделиво-варварское самоуправство,

как такое эстетическое поведение, которому недостает светских манер. Ввиду такой слепоты и ограниченности по обе стороны ссылка на всеобщность музыки не кажется ли шитой белыми нитками? Всеобщность — не просто факт, она не лежит на

* Сладостность (*лат.*).

137

поверхности, она требует осознания тех национальных моментов, которые музыку разделяют и препятствуют ее всеобщности.

Против социологии музыки часто возражают, утверждая, что сущность музыки, ее чистое для-себя-бытие, не имеет ничего общего с ее связанностью и взаимосплетенностью с социальными условиями и общественным развитием. Такой *desinteressement** облегчается тем, что на социальные факторы в музыке нельзя просто указать пальцем, как в романе XIX в., — хотя социология искусства в других, немзыкальных, областях уже давно перешла от констатации очевидных моментов содержания к интерпретации методов и приемов творчества. Весьма удобная для исследователя аристократичность социологии знания Макса Шелера, который у всех предметов сферы духа резко отделял их связи с миром фактов (что тогда именовалось “укорененностью в бытии”), представляемые как социологические, от их будто бы чистого содержания, нимало не заботясь о том, что в это содержание уже пробрались “реальные факторы”, — эта аристократичность возрождается через сорок лет и, уже без претензий на философичность, переносится на такое воззрение на музыку, которое, как нечистая совесть, полагает, что, только произведя очищение музыки, можно оградить музыкальное от загрязнения его внехудожественными моментами и от унижительного превращения в идеологию на службе политических интересов.

Эта склонность к апологии опровергается тем, что момент, созидающий предмет музыкального опыта, сам по себе высказывает нечто социальное, что содержание, смысл произведения искусства, лишенное этого момента, испаряется, утрачивая как раз то неуловимое и неразложимое, благодаря чему искусство становится искусством. Не воспринимать национальный момент у Дебюсси, тот момент, который противостоит немецкому духу и существенно конституирует дух Дебюсси, — это значит не только лишать музыку Дебюсси ее нерва, но и обесценивать ее как таковую. Это значит возвращать музыку назад, в атмосферу салона и светской любезности, с которой она имеет общего не больше и не меньше, чем великая немецкая музыка с насилием и самовозвеличением. Национальный тон — благодаря нему Дебюсси есть нечто большее, чем *divertissement*, хотя без эмфатических претензий на абсолютное. Музыка Дебюсси обретает права на абсолютное опосредованно, вбирая его в себя как отвергнутый, отклоненный момент. Все это — не информация и не какая-нибудь гипотеза о Дебюсси, но аспект характеристики его как композитора. Кто не замечает этого, тот проявляет профессиональную глухоту к тому, что в музыке больше суммы технических приемов. Если это “больше” называть всеобщностью музыки, то это качество раскроется лишь перед тем, кто воспринимает определенную социальную сущность музыки и тем самым и ее границы.

Музыка становится всеобщей, не абстрагируясь от момента пространственно-временной определенности в себе, но именно через его конкретизацию. Музыкальная социология тогда — это такое знание, которое постигает в музыке существенное для нее, но при этом не ограничивается технологическими описаниями. Правда, одно постоянно и непрерыв-

* Безразличие (*франц.*).

138

но переходит в другое. Музыкальное познание, удовлетворяющее своему предмету, должно уметь читать все внутренние закономерности музыкального языка, все нюансы формы, все технические данные так, чтобы в них можно было определить моменты, подобные национальному моменту в творчестве Дебюсси.

Лишь тогда, когда стали зарождаться буржуазные нации, начали развиваться национальные школы со вполне выявленной спецификой. И в средние века можно установить национальные или областные центры тяжести и их перемещение, но различия были безусловно более расплывчатыми. Там, где в средние века более ощутимы национальные черты, как во флорентийской *ars nova*, они кристаллизовались в буржуазных центрах. Нидерландские школы позднего средневековья, которые продолжали существовать вплоть до эпохи Реформации, трудно представить вне совершенно развитой экономики городов в Нидерландах; исследование таких зависимостей принадлежит к первостепенным задачам, которые социология и история

музыки должны разрешать совместно. Национальные стили отчетливее проявились только начиная с Возрождения и распада средневекового универсализма. Обуржуазивание и национальное становление музыки — параллельные явления. Явление, которое в истории музыки можно с некоторым основанием, хотя и с ограничением аналогии, назвать возрождением, шло из Италии. Германия около 1500 г. еще отставала в своем развитии. В тогдашней немецкой музыке, которая звучит так, словно она принадлежит совсем иному национальному типу, скорее чувствуется отражение задержавшегося в ней гуманистического движения. Это движение высвободило тогда национальный момент, основываясь, возможно, на более древней народной традиции. Немецкая хоровая музыка этой эпохи в тех ее чертах, которые кажутся специфически немецкими по сравнению с довольно рациональной прозрачностью поднимающейся итальянской музыки, еще относится к средним векам. Немецкое в музыке, даже как творческая сила, увлекающая музыку вперед, всегда сохраняло в себе нечто архаическое, донациональное. Этот элемент и обусловил позже ее пригодность в качестве языка гуманности; все, что было в ней донационального, все это снова возвращалось в нее, до тех пор пока не трансцендировало национальное.

Как глубоко связана эта категория с историей самых внутренних, имманентных проблем музыки, можно было бы выяснить до конца, сопоставив существовавшее в течение веков плодотворное противоречие между романским и немецким элементами в музыке с противоречием национального момента и все еще живого универсализма — универсализм сохранялся в Германии, политически и экономически отсталой стране. Спор о том, принадлежит ли Бах средним векам или уже Новому времени, недиалектичен. Революционная сила, благодаря которой его музыка преодолевала национальную ограниченность как ограниченность непосредственного социального контекста своего восприятия, была тождественна современной ему средневековой традиции, которая не безоговорочно подчинялась потребности в отдельных буржуазных национальных государствах, проявившейся в эпоху абсолютизма.

Эта традиция в городах находила прибежище в протестантской церковной музыке. Но только усвоив и вобрав в себя буржуазно-нацио-

нальную и светскую итальянскую, а потом и французскую музыку предшествующих столетий, музыкальное дарование Баха обрело свою красноречивость и убедительность. Что вознесло Баха над потребительской музыкой его времени, над новым, галантным стилем, введенным прежде всего его сыновьями, — это и был тот элемент средневековья, развитый Бахом так, что гомофонный язык Нового времени был у него полифонически организован благодаря этому элементу. Однако наследие прошлого только потому стало необходимым и закономерным моментом у Баха, что он не обращался к нему ретроспективно, а мерял мерой развитого буржуазно-национального музыкального языка своего времени, итальянского и французского. У Баха национальный момент поистине снят во всеобщем.

И это объясняет такое важное явление, как примат немецкой музыки вплоть до середины XX в. С тех пор как Шютцу стали видны перспективы единства монодии и полифонии, донациональный и национальный слой пронизывали друг друга в немецкой музыке, в действительности пришедшие из латинских стран. Это и составляет существенное условие для того понятия тотальности музыки, которое в эпоху 1800 г. обусловило ее конвергенцию со спекулятивными системами и их идеей гуманности и которое, правда, несет определенную ответственность за империалистические обертоны немецкой музыки в эпоху музыкального грюндерства.

Взаимодействию музыки и нации в буржуазную эпоху был присущ не только продуктивный аспект, но наряду с ним и деструктивный. Принято говорить, с легкой руки Оскара А.Х. Шмитца, что англичане — народ без музыки. Способности англосаксонских народов по крайней мере в *musica composita* уже в течение ряда веков не поспевали за другими народами, — этот вывод напрашивается сам собой, и его не могут поколебать спасательные операции фольклористов. Подлинного гения Пёрселла, если приводить его в качестве контраргумента, все же недостаточно, чтобы опровергнуть общее суждение. Но оно сохраняло значение не всегда: в елизаветинской Англии, когда это рано сложившееся буржуазное государство (которому благоприятствовало и его географическое положение острова) в своем духовном творчестве как бы перелетело рамки национальной ограниченности, предвосхищая будущее развитие, — в эту эпоху и музыка была захвачена общим движением духа. Английская музыка XVI в., уж конечно, не стояла позади европейской музыки в целом. Идея музыки, которая живет и звучит во всем творчестве Шекспира, в конце “Венецианского купца” становится фантазмагорической картиной того, до чего сама музыка дойдет только через века. Что англичане как таковые будто бы чужды музыки — это просто злобная теория немецких националистов, которые не признавали за более старой и более удачливой империей права на внутреннее царство духа. Но неоспоримо то, что музыкальный гений английского народа угасает с самого начала XVII в.

Вину за это следует возложить на развивавшийся тогда пуританизм. Если верно толковать “Бурю”, эту прощальную пьесу поэта, так, что в ней Шекспир протестует и против этой религиозной тенденции, то музыкальный дух произведения самым ближайшим образом род-

140

ствен этому. Иногда кажется, что музыкальный инстинкт англичан под напором хозяйственного умонастроения аскезы “в миру” искал спасения в тех областях, которые избегли проклятия, преследовавшего музыку как безделку и превращавшего музыку в безделку там, где она еще была сама собой; тогда можно считать, что Ките и Шелли заняли места несуществующих великих английских композиторов. Особая политико-идеологическая судьба может так подавить музыкальные силы нации, что они ведут самое жалкое существование и сводятся на нет; очевидно, творческая музыкальность, будучи духовной способностью, приобретенной на позднем этапе развития человечества, чрезвычайно остро реагирует на социальное угнетение. Трудно предсказать, во что — и на долгое время — превратила немецкую музыкальность гитлеровская диктатура, выпитившая наружу самую затхлую ретроградность. Во всяком случае после 1945 г. немцы уже не обладают тем преимущественным положением, о котором Шёнберг думал, что гарантировал его немцам на сто лет, сформулировав принципы двенадцатитоновой техники.

Как глубоко всеобщность и гуманность музыки переплетены с национальным моментом в ней, который бросает на них свой отблеск, — об этом свидетельствует венский классицизм и, прежде всего, Моцарт. Неустанно констатировали синтез немецкого и итальянского в его музыке, но при этом обычно ограничивались только сплавом жанров, таких, как *opera seria*, *opera buffa* и зингшпиль, или же соединением южной распевности и строгих немецких приемов письма, сквозной техники Гайдна и оркестровых приемов маннгеймцев. Но национальные моменты проникают друг друга вплоть до мельчайших живых клеток его музыки, вплоть до самого ее “тона”. Многие инструментальные пьесы Моцарта звучат, без всякого ложного уподобления ариям, по-итальянски; таковы медленные части клавирных концертов, например, до минорное *Andante* из концерта в ми-бемоль-мажоре (KV 482) или фа-диез минорное из концерта в ля мажоре (KV 199). Но эти произведения ни в коем случае не отвлеченно-классицистские, как полагает легенда о Моцарте у аполлонийцев. Скорее можно сказать, что они впервые, сдержанно, предвосхищают романтический тон, — по-венециански, как *imago* этого города встает, должно быть, только перед глазами немцев. Классичность в них — это *fata morgana*, а не реальность, наличность. Разные национальные моменты у Моцарта соотносятся диалектически. Южное, чувственное, преломляется сквозь духовность, спиритуальность, которая, схватывая этот элемент, отодвигает его вдаль, но только благодаря этому и вполне раскрывает его. Южная обходительность, которая за века до этого смягчила неотесанность и провинциализм немецких форм реакции в музыке, теперь — уже от немецкого или австрийского духа — получает в дар свои сокровища, но уже как одухотворенный образ сущностной, цельной жизни. Певучесть, вдохновенная, как известно, итальянским пением, освобождает у Моцарта инструментальную музыку от стука и грохота рационалистического механизма, становясь носителем гуманного начала. И напротив, распространение немецкого конструктивного принципа на итальянскую структуру мелодии способствует тому единству многообразия, которое свое оправдание находит в том, что всякая отдельная деталь, кото-

141

рую оно рождает и с которой оно находится в живом взаимодействии, сама в своей конкретности уже не является ни простой формулой, ни украшением.

Если всю значительную музыку венской классики и его продолжателей вплоть до второй венской школы можно понять как взаимодействие общего и особенного, то эта идея плодотворного взаимодействия немецкого и итальянского начал завещана ей Моцартом. Общее — это всецело структурное, конструктивное, что начинается с Баха, “Хорошо темперированный клавир” которого Моцарт мог изучить благодаря ван Свитену; а особенное, на языке классической эстетики, — это наивный элемент непосредственного пения, следующего итальянскому искусству концертного впечатления. Но у Моцарта с этого элемента совлекается все случайное, частное, поскольку он сам собой входит в объединяющее все целое. А целое очеловечивается благодаря этому элементу: оно принимает в себя природу. Если значительная музыка интегральна в том смысле, что она ни останавливается на частностях, ни подчиняет их тотальности, но порождает последнюю энергией частных, деталей, то такая интеграция как отголосок итальянских и немецких моментов и возникает как раз вместе со становлением музыкального языка Моцарта. И она вбирает в себя национальные различия, но всегда выводит из одного — другое, иное. Серафическое выражение моцартовской гуманности — на оперной сцене, очевидно, в сцене с Зарастро в “Волшебной флейте” и в последнем акте “Фигаро” — сложилось на почве национальной двойственности. Гуманность — это примирение с природой через одухотворение, чуждое всякой насильственности. Именно

это и происходит с итальянским элементом у Моцарта, и Моцарт в свою очередь завещал этот синтез национальному центру. Вене.

Вплоть до Брамса и Малера этот город впитал значительные музыкальные силы. Центральная традиция музыки, теснейшим образом связанная с интегральностью и идеей всеобщности, будучи антитезой национальным школам XIX в., благодаря Вене сама приобрела национальный оттенок. Венским языком еще говорят многие темы Малера, Берга; втайне и с тем большей настоятельностью на этом диалекте говорит даже Веберн. Даже темпераменты, первоначально столь непохожие, как Бетховен и Брамс, западно- и северогерманские, были привлечены этим духом, словно дыхание гуманного, которого жаждала их неукротимая или сдержанная музыка, привязано к определенному месту как *spirits**. Венский диалект был настоящим всемирным языком музыки. Его единство было опосредовано традицией мотивно-тематического развития. Эта традиция одна, казалось, гарантировала музыке имманентную тотальность, целостность, и Вена была ее домом. Она так же соответствовала буржуазному веку, как классическая политическая экономия, которая совокупность интересов конкурирующих индивидов представляла как один интерес всего общества.

Гений Вены, который почти 150 лет царил в истории музыки, был космосом социального верха и низа, космосом, который идеализировал поэт, призванный музыкой, — Гофмансталь, был космосом, где взаимосогласие между графом и кучером было социальной моделью художе-

* Духи (англ.).

142

ственной интеграции. Эта ретроспективная фантазия социально не была реализована и в старой Австрии. Но условности жизни заменяли ее, и этим питалась музыка. Она могла переживать себя — со времен Гайдна и особенно у Бетховена — как единство духа и природы, искусственного и народного, словно Вена, не вполне поспевавшая за развитием, сохранила для нее поле деятельности, не затронутое расколом буржуазного общества. То, что великая музыка предвосхищала как примирение, было подсказано ей этим городом-анахронизмом, где столь долгое время сосуществовали — и терпели друг друга — феодальная чопорность и буржуазная свобода духа, безусловная католичность и гуманное, дружелюбное просвещение. Без этого обетования лучшего, которое исходило от Вены, — сколь бы обманчивым оно ни было, — та европейская музыка, которая стремилась к высочайшим целям, едва ли была бы возможна.

Но если единство в буржуазном обществе всегда сомнительно, даже на этом “островке” — Вене, знавшей о своей обреченности, то и музыка ненадолго могла удержать равновесие между всеобщим и национальным. У Бетховена, иногда уже у Гайдна, слышен ропот низа, не вполне прирученного элемента; его стихийность скрывает за собой силу социальную. Лишь улыбка, которой встречают ее мастера на высотах своего одухотворения, сковывает, укрощает ее и одновременно утверждает. Выходя за свои рамки, она своей комичностью служит к вящей славе единства. У Шуберта затем, у которого венская гуманность податливо ослабляет тотальную дисциплину классического метода композиции, не отказываясь совсем от нее, национальный момент впервые обретает самостоятельность. Его утопия — утопия, окрашенная несмыслимыми красками конкретности, не желает войти в буржуазный космос. Хтонический слой Бетховена, его нижний мир, теперь разрыт и доступен. Шубертовские *a la Hongroise** — это уже красота, “*apart*”, но в то же время в нем — то невинное, нетронутое, бесцельное, чуждое преднамеренности, что не подчиняется цивилизаторски-просветительскому, исключительно культурно-имманентному, отчужденному от живого субъекта началу интегральной музыки. У Шуберта этот элемент еще свободно блуждает по всему театру мира, где допускаются самые дивергентные вещи, как в пьесах Раймунда, поскольку с самого начала оставлены все притязания на ничем не нарушаемую целостность, — а потому целое у него и не знает никаких трещин и разломов. После Шуберта этот *sachet*** особенного быстро изолировался от всего остального и утвердил себя в так называемых национальных школах, которые стали рассматривать как свои собственные проблемы — антагонистические противоречия между национальными государствами в XIX в. При этом качественно различное, не исчерпывающееся во всеобщем понятии музыки, что было у каждого народа, превратилось в сорт товара на мировом рынке. Национальные составные части музыки, тащившиеся за прогрессом международной рационализации, прежде всего средств сообщения, государствами, конкурировавшими друг с другом, эксплуатировались как естественная монополия. Это приводило к снижению художественного уровня. У Шуберта нацио-

* (Подражания) венгерскому (франц.).

** Разновидность (франц.).

143

нальный элемент еще сохранил невинность диалекта, впоследствии он начинает агрессивно бить себя кулаком в грудь — слепое свидетельство непримиренного буржуазного общества.

Музыка принимала непосредственное участие в смене функций нации, которая из инструмента буржуазного освобождения превратилась в узы, связывающие производительные силы, в потенциал разрушения. То самое, что когда-то придавало музыке цвета гуманности, гуманности целостной, не искаженной, не обезображенной никаким церемониалом или абстрактным, навязываемым сверху порядком, — то самое становится теперь своим собственным узником, частностью, захватывающей место высшего, становится ложью. Слова австрийца Грильпарцера о пути гуманности через национальность к бестиальности можно транспонировать на историю национального в музыке от Шуберта до Пфицнера. Тем не менее воинствующий национализм вплоть до конца XIX в. сохранял воспоминания о лучших днях, когда он был пропитан мотивами буржуазной революции. Нужно заткнуть уши, чтобы не услышать в фа минорной фантазии Шопена некую трагически-декоративную триумфальную музыку — о том, что Польша не погибла и что она однажды, как это говорится на языке национализма, воскреснет. Но над этим триумфом торжествует свою победу качество абсолютной музыки, не дающей загнать себя в государственные границы и взять в полон. Она сжигает национальный момент, от которого возгорается пламенем, — как если бы марш, завершающая часть пьесы, задуманной масштабно, словно какой-нибудь картон Делакура, был маршем освобожденного человечества, подобно тому как финал до мажорной симфонии Шуберта похож на праздник, где пестреют флаги всех стран и где меньше гостей забыто за дверьми — по сравнению с хором о радости, который пренебрегает одиноками. Это шопеновское произведение позднего периода его творчества, — по-видимому, последнее проявление национализма, который выступает против угнетателей, но не угнетает. Весь позднейший музыкальный национализм внутренне отравлен — и социально, и эстетически.

Во всем том, что значит под именем народной музыки, отложились самые разные слои. Иногда под этой крышей живут еще рудименты докапиталистических эпох — в высокоразвитых промышленных странах не столько в виде мелодий, сколько в спонтанном музицировании, не заботящемся о рациональных нормах. Сюда же относятся и культурные ценности, спустившиеся вниз, и коммерческая музыка — со времен народных песен XIX в., наконец, организации типа обществ, блюдущих народные обычаи *Trachtenvereine*; так, например, исполнители на гармонике под нажимом промышленного интереса образовали свои союзы. Там, где создаются целые отрасли музыкальной жизни со своей программой, там недалеко до слияния с определенным мировоззрением. Жизненность неорганизованного народного музицирования до сих пор варьируется по своей интенсивности в разных странах Европы. Там, где прочно утвердившимся музыкальным идеалом было творчество индивидуальной личности, как в Германии, там коллективная спонтанность творчества выражена слабее, чем в Италии. В *mezzogiorno** несмотря на все — речь,

* На юге (*итал.*).

язык людей не совсем отделились от музыкальных средств выражения, В определенной мере архаическая музыкальность народа, нечто субстанциальное в гегелевском смысле, нечто дорефлексивное, пользуется там в первую очередь материалом, который когда-то принадлежал сфере индивидуальной — опере. Оперы в Италии все еще популярны в такой степени, какую невозможно даже представить себе в северных странах. Нужно вспомнить и о неаполитанских песнях, которые столь удивительно и странно умеют сохранять свое срединное положение между романсом и уличной песенкой; апофеоз этих песен — пластинки с записями Карузо и роман Пруста. Есть какой-то смысл в давнем наблюдении, что музыкальная культура объективированных отдельных произведений и музыкальность, как бы равномерно распределенная по всему обществу, с трудом сочетаются друг с другом и сосуществуют. Еще предстоит узнать, в чем, собственно, заключается разница, далеко ли она заходит и нивелируется ли она теперь. Даже в Австрии, исходя из какого-то неписаного представления об идеале Я, с гораздо большей степенью вероятности предполагают, что данный человек более музыкален, чем в Германии, тем более в Англии.

Можно в более буквальном смысле говорить о музыкальной жизни в странах с живым коллективным музыкальным сознанием, не обязательно даже окрашенным фольклором, чем в странах, где музыка автономно противопоставляет себя непосредственной жизни населения. Там, где ей вполне удалось сублимация, там благодаря своей объективности она потенциально дальше от людей. При этом коллективная музыкальность не просто нечто неодновременное, не какая-нибудь прошедшая историческая ступень в ее нетронутости, а островок внутри современного общества, несущий на себе печать этого общества, при всей своей противоположности ему. Все примитивное и инфантильное утверждается в самом себе как бессильный и вдвойне злобный протест против цивилизации. Доиндивидуальные моменты народной музыки как раз в фашистской Германии ревностно служили постиндивидуальной организации. Тут

наивность уже задирается и провоцирует — прототип того, что вышло наружу, как идеология “почвы и крови”. Не случайно исполнители упорно цепляются за инструменты, которые не располагают одним из существеннейших достижений всего процесса рационализации музыки — хроматической гаммой. Народная музыка давно уже не просто то, чем она является, она занимается саморефлексией и отрицает этим свою непосредственность, которой гордится; подобно этому бесчисленные тексты народных песен — на самом деле плоды изощренной прожженной хитрости.

Но то же можно сказать и о новейшей профессиональной музыке в национальном стиле. Она кощунственна — и по отношению к себе самой, и по отношению к природе, которая написана на ее знамени; она изготавливает национальное, манипулируя тем, что выдается за произвольное, спонтанное. С этой точки зрения такие крайние фольклористические тенденции XX в., которые воплотились в значительных композиторах — Бартоке и Яначеке, нельзя относить к национальным школам позднего романтизма как прямое их продолжение. Несмотря на то что их истоки были именно здесь, они выступали как раз против махинаций с

145

народным искусством, подобно тому как поработанные народы выступают против колониализма. Как бы много общего ни имел ранний Бар-ток со своим земляком Листом, его музыка находится в оппозиции той салонной цыганщине, какая специально изготавливается для столиц. Его собственные фольклористические исследования были полемически заострены против цыганской музыки, сфабрикованной в городах, — против этого продукта распада национального романтизма. Еще раз, на время, национальный момент стал производительной силой в музыке. Обращение к неохваченным еще искусством, не обработанным фетишизированной музыкальной системой Запада диалектам шло параллельно с бунтом передовой новой музыки против тональной системы и подчиненной ей застывшей, неподвижной метрики. Радикальный период Бартока действительно относится к периоду Первой мировой войны и к началу 20-х годов. Тем же духом были проникнуты помещенные тогда в “Голубом всаднике” памятники баварского народного искусства, не говоря уж о связях между Пикассо и негритянской пластикой, истолкованной Карлом Эйнштейном. Но на этом развитие не остановилось. Реакционные импликации фольклоризма вырвались наружу, в первую очередь его враждебность всякой дифференциации и автономии субъекта. То, чем был маскарад в XIX в., — идеологической декорацией, то же самое со всей серьезностью одевается теперь в фольклоризме в кровавые одежды фашизма

— такого умонастроения в музыке, которое попирает своим сапогом всеобщность музыки и варварски навязывает, как высший закон, свою ограниченность, свое такое, а не иное бытие.

Имманентно-музыкальная деградация и национализм идут рука об руку уже в типических созданиях позднего романтизма национальных школ — у Чайковского, да и у Дворжака. У них национальный элемент представлен подлинными народными темами или же как бы заимствованными из народной музыки. Они-то и акцентируются особенно, в соответствии с господствующей идеологией; что не является темой в смысле национально-характерной отдельной мелодии, то низводится до уровня простого перехода или же, в скверных сочинениях такого рода, до уровня шумного и претенциозного заполнения времени. Но это попирает и опрокидывает идею симфонизма — идею единства, творимого из многообразия. И подобно тому как в сознании такой симфонической музыки человечество разлагается на потенциально враждующее множество наций, так и симфонические построения распадаются на отдельные темы, соединяемые раздутым связующим материалом: организация происходит по схеме, а не внутренне, путем развития. Структуры сближаются с попури. Наследство национально окрашенного тематизма досталось шлягерам, полноправным наследником Рахманинова стал Гершвин. Если фольклорные течения в музыке замолкли после поражения фашизма, то это свидетельствует об их неистинности, о лживости всего духовного багажа самобытных союзов в обществе, в котором техническая рациональность осуждает на иллюзорность все проявления таких организаций, если они еще где-нибудь влачат свое существование.

Самым значительным и роковым проявлением музыкального национализма в XIX в. был немецкий национализм. Рихард Вагнер имел такую власть над другими странами, которая слишком гармонирует с успе-

146

хами всякого государства — new-comer'a* на мировом рынке, чтобы можно было думать о случайном совпадении: Вагнер уже тогда был статьей экспорта, как Гитлер. Хотя Германия вплоть до подъема бисмарковской эры экономически отставала от Запада, в ней вряд ли еще была живая народная музыка.

Музыкальному романтизму приходилось хоть из-под земли добывать что-то подобное ей — возможно, что так обстояло дело уже в “Волшебном стрелке”; у Брамса есть темы величайшей красоты, как, например, вторая тема в аллегро ре-мажорной симфонии, — они звучат так, как рефлектирующее сознание представляет себе звучание народных песен, которые никогда не существовали в таком виде.

Вообще немецкий романтизм, вплоть до борхардтовского перевода Данте, был склонен к тому, чтобы создавать эстетические суррогаты национального, поскольку немцам исторически не удалось ни образовать нации, ни достичь целей буржуазного освобождения. Брамс писал фортепьянные пьесы, где цитируются ненаписанные баллады далекого прошлого; эти пьесы являют черты такой подлинности с точки зрения музыкально-технической, что вряд ли когда-нибудь удалось бы уличить их в анахронизме содержания. Вагнер в своем социально наиболее действенном произведении, в “Мейстерзингерах” больше, чем в нордическом “Кольце”, доводит эту интенцию до фантазмагорических образов-видений старонемецкого мира. Вообще его замысел годился для того, чтобы вбивать в головы всех превосходство немецкого народа, — стало быть то, что провозгласили француз Гобино и англичанин Хаустон Стюарт Чемберлен от имени Вагнера.

Именно потому, что в Германии уже не было живой традиции народной музыки и представления о ней могли полностью стилизоваться в целях самого прямого агитационного воздействия, именно поэтому тон “Мейстерзингеров” таков, что трудно ему противостоять, этим же объясняется и все дурное. Вещь, гордо выступающая на сцену с видом подлинности и здоровья, необыкновенно многообразная и выразительная, — художественная вещь *par excellence*, но одновременно она полна заразных болотных миазмов. Национальное здесь чародействует, обращается в волшебный сад того, в ком Ницше разглядел Клингзора из Клингзоров: нет ничего такого, что оно выдает за существующее. Оно раздувается и превосходит самого себя в своей риторике, — чтобы заставить забыть о лживости своей миссии, и все это опять же приплюсовывается к его действенности. “Мейстерзингеры” одурманили целую нацию, — своим лживым идеализированным образом, миражом, своей мнимой просветленностью, эстетически — в социальных условиях либерализма — предвосхищая те преступления, которые позже совершили эти люди, политические преступления против человечества. Основной действенный принцип симфонизма — та мощь интегрирования, которая во времена венской классики имела в виду человечество, теперь ставится прообразом интегрального государства, искушением самовозвеличения по приказу. Ницше по сей день больше других способствовал социальному познанию музыки: он нашел слова для этих внутренних импликаций искусства Вагнера. Со-

* Новичка (англ.).

циология музыки, которая отказалась бы от этих выводов как от спекуляции, осталась бы позади своего предмета и позади ницшевских прозрений. Аспект тотальности, направленный наружу, который отличает симфоническую музыку от камерной, у Вагнера, — который не писал камерной музыки, если не считать первой редакции “Зигфрид-идиллии” для камерного оркестра, превратился в политическую экстравертированность.

В статье “Об общественном положении музыки” я, анализируя “Мейстерзингеров”, исходил из текста:

“В “Мейстерзингерах”, одном из наиболее показательных и не случайно популярных в обществе произведений, темой становится подъем буржуазного предпринимателя и его “национал-либеральное” примирение с феодальным миром путем некоего сдвига, как в сновидениях. Мечты экономически процветающего предпринимателя таковы, что не феодал признает и допускает его существование, а богатая буржуазия признает и допускает существование феодала; спящий — не бюргер, а юнкер, который, рассказывая о своем сне в песне, восстанавливает утраченную непосредственность докапиталистической эпохи — в противоположность рациональной системе правил буржуазных “мастеров”. Буржуазный индивид страдает в условиях его собственной и в то же время отчужденной от него действительности — это тристановская сторона в “Мейстерзингерах”; и эти страдания в ненависти к мелкому буржуа Бекмессеру сочетаются с экспансией предпринимателя, направленной на мировое хозяйство: предприниматель существующие производственные отношения познает как узы, цепи, сковывающие производительные силы, и, возможно, мечтает уже, создавая романтически просветленный образ феодала, о монополии, которая заступит место свободной конкуренции: и действительно, на праздничном лугу уже нет конкуренции, а есть только пародия на нее в дискуссии между юнкером и Бекмессером. В эстетическом торжестве Сакса и юнкера сбалансированы идеалы приватъе, частного лица, и экспортера”.

Все это справедливо и было бы таковым, даже если бы окончательный текст “Мейстерзингеров” остался верным первоначальному замыслу, набросанному еще до того, как Вагнер разочаровался в буржуазной революции. И итог оперы — это, действительно, итог национально-либеральной спайки высшего феодального строя с крупной промышленной буржуазией, которая, как победивший класс, переходит к организационной форме монополии и забывает о либерализме, уже прорванном крупнейшими вождями промышленности. И это не в меньшей степени, чем чувство национального превосходства над конкурентами на мировом рынке, обусловило совпадение “Мейстерзингеров” с маршевым шагом сапогов мирового духа: в них еще раз, как говорил Ницше, немецкая империя победила немецкий дух.

Конечно, такие соображения остаются вне музыкальной структуры целого. Но апробированному музыковедению, — которое, коль скоро оно ничего больше не может сказать имманентно-музыкально, прибегает к помощи программ и текстов, — не следовало бы произносить тут свой приговор. Если содержание, особенно там, где оно идеологично, нельзя просто вывести из текста, то все же оно не безразлично по отношению к тексту. Что в самой музыке нельзя было прочно связать с такими ка-

148

тегориями, как нация, то Вагнер пускает — по другим каналам — получается, что общий тон музыки — тон постоянного возбуждения возвышенных чувств — ассоциируется ни с чем иным, а именно с такими категориями. Даже сегодня, после катастрофы, трудно не поддаться страшному величию “Мейстерзингеров”. Единство музыкальной драмы — это не какая-нибудь вспомогательная гипотеза: оно реализовано как фантазмагорическая тотальность.

Анализ, которому вполне по силам вагнеровская идеология, мог бы проследивать ее в тончайших ответвлениях и мельчайших деталях партитуры “Мейстерзингеров”: это была парадигма аналитической социологии музыки. Демагогическая неотразимость этой торжественной драмы о Нюрнберге скорее заключена в музыке, чем в тексте; воздействие гитлеровских речей в первую очередь объяснялось чаще не их смыслом. Однако музыка, прежде всего музыка второго акта, которую вряд ли можно превзойти по критериям гениальности, музыка, по которой можно изучать границы категории гениального вообще, не просто создает фикцию национального. Вагнер художественно-рационально вызвал к жизни и использовал наполовину исчезнувший и полузабытый мир коллективных образов. Если не существует больше традиции немецкой народной музыки — в “Мейстерзингерах”, собственно, только песнь башмачника Ганса Сакса имитирует несуществующую народную песню — зато сохраняется подлинная и специфически немецкая музыкальная интонация. Она была вполне открыта только в эпоху романтизма; знаменитые такты о птице, которая пела, являются, вероятно, квинтэссенцией этой интонации в “Мейстерзингерах”. Слова Ницше о том, что Вагнер почти подлинен, намекают на это. Забытое с успехом возвращается назад, но социально-ложным оно становится благодаря рациональному обращению с ним, чему противоречит сама его суть. И в этом случае музыка Вагнера предвосхищает нечто фашистское; социология музыки, которая устанавливает идеологическое в самой музыке, в ее имманентных структурах, неизбежно оказывается критикой. Вагнер был наследником и губителем романтизма. В манерах его музыки романтизм стал коллективным нарциссизмом, дурманом эндогамии, примитивной бурдой объективного духа.

Музыка Вагнера и музыка всей его школы — новонемецкой, к которой причисляли и композиторов, совсем отличных от него по духу, таких как Брукнер, Штраус, Малер и еще ранний Шёнберг, буквально, как говорят журналисты, “завоевала мир”. Этим она помимо своей воли подготовляла художественный космополитизм. Тем же обернулся и гитлеровский национализм. Не только потому, что реакция на него впервые показала перспективу объединенной Европы. Он создал массовую основу для этого, поскольку на примере эфемерно покоренной Гитлером Европы можно было поучиться тому, что различия между нациями — это не различия между сущностью разных, перемешанных судьбой, людей, что эти различия — исторически превзойдены. Мировая экспансия музыки Вагнера — как реакция на нее — вызвала подъем национализма в качестве программы для музыки других стран — не только у Дебюсси, но и во всем неоклассицизме. Последний, усвоив некоторые идеи Ницше, появился сразу же после Первой мировой войны, как противоядие про-

149

тив дурмана музыки Вагнера, оглушающего, пьянящего и себя же изображающего. В сочинении “Le coq et l'arlequin”* Жана Кок-то, в этом манифесте неоклассицистской эстетики, арлекин вообще обозначает дух немецкой музыки. Над ним издеваются как над клоуном, поскольку он не знает меры и не владеет собой.

Национализм словно по спирали повсюду расширенно воспроизводил себя. Если по крайней мере с последней трети XIX в. у выдающейся музыки по крайней мере были шансы приобрести всемирную известность, то позже формы реакции публики в разных странах сконцентрировались на национальном. Пфицнер, чья музыка решительно обходится без всех тех качеств, на защите каковых как специфически национальных он стоял, не вышел за пределы Германии, где он, впрочем, тоже не очень прижился. Но и композиторы такого уровня, как Брукнер и Малер, остались предметами интереса самих немцев. В других странах их с трудом пропагандируют общества их имени; то же относится и к Регеру, кстати, пора снова вспомнить о нем и переосмыслить его. Длительность их произведений, выходящая за рамки общепризнанного и приемлемого; унаследованное от Вагнера нагромождение звуковых средств, которое на Западе воспринимается как нарочитое, назойливое; резкость, как бы неблаговоспитанность этой музыки, — то, что еще недавно Пьер Булез критиковал в Шёнберге и Берге как *style flamboyant***, — все это приводит к вынесению приговора этой музыке. Большая часть новой немецкой музыки в этом расколдованном мире воспринимается как музыка отсталая и превзойденная, — как гегелевская метафизика воспринимается англосаксонскими позитивистами.

Именно то качество, с которым была связана всеобщность музыки, трансцендирующий момент в ней, то, что не ограничивается конечным, то качество, которое пронизывает, например, все творчество Малера вплоть до деталей его выразительных средств — все это попадает под подозрение как мания величия, как раздутая оценка субъектом самого себя. Что не отказывается от бесконечности, то будто бы проявляет волю к господству, свойственную параноии; самоограничение и резиньяция, напротив, — высшая гуманность. Так идеология, национально окрашенная, затрагивает самые тонкие проблемы философской музыкальной эстетики. Познание, не желающее коснеть в национальной ограниченности и предвзятости, не может просто принять одну из существующих точек зрения, оно должно возвыситься над бесплодным противоречием, определив и моменты истинности в нем, и дурной раскол, в нем выраженный.

Несомненно, западный идеал музыки, заостренный против немецкой традиции, угрожает лишить искусство того, благодаря чему оно есть нечто большее, нежели искусство, и благодаря чему оно только и становится искусством, угрожает свести его к безделушкам, к прикладному искусству, и еще, возможно, видит некую героическую дисциплину в таком вкусе. Но не менее верно и то, что в великой музыке того немецкого стиля, который утверждает свое единство от Бетховена до изгнанного Гит-

* “Петух и Арлекин” (*франц.*).

** Пламенеющий стиль (*франц.*).

лером Шёнберга, тоже присутствует элемент идеологии: она утверждает себя в своем объективном явлении как абсолютное, данное здесь, сейчас, непосредственно, утверждает, как залог трансцендентального, она выводит из всего авторитет вообще. Носительница метафизики, благодаря которой она сама стала великой музыкой, немецкая музыка, подобно метафизике, есть в чем-то узурпация. Она причастна к виновности немецкого духа, который смешивает свои частные завоевания в искусстве и философии с их воплощением в социальной действительности, а потому оказывается в руках тех, кто подрывает реальную гуманность.

По ту сторону немецкого исторического горизонта мощь, с которой метафизическое содержание выковывало явление, вообще не воспринимается больше — остаются шумные претензии. Гегелевское чувственное явление идеи переходит в свою пародию — пошлое и неотесанное, надутое чванство. Как взаимная критика обе непримиримые концепции правы по отношению к друг другу, но не по отношению к самим себе; немецкая — внутренне поражена надменностью, *hybris*; западная — слишком реалистическим приспособленчеством. Но если между ними до сих пор пропасть, это объясняется только тем, что музыкальные языки, сформировавшиеся как национальные в конце XIX в., фактически вряд ли понятны за пределами нации. Легче всего это представить на примере более слабых композиторов. Эдвард Эльгар, которого с явным удовольствием слушают англичане, не находит никакого отклика в Германии, Сибелиус — самый незначительный. В Англии и Америке его высоко чтят — но невозможно доказательно объяснить с помощью объективных музыкальных понятий, почему собственно; попытки ввести моду на него в других местах терпели неудачу и, уж конечно, не из-за слишком высоких требований, которые будто бы предъявляют его симфонии слушателю.

Двадцать с лишним лет тому назад я спросил Эрнста Ньюмена, инициатора славы Сибелиуса, о качестве его музыки — ведь он не усвоил завоеваний общеевропейской техники композиции, в его симфониях пустое и тривиальное сочетается с алогичным и глубоко непонятым, эстетическая неоформленность выдает себя за голос природы. Ньюмен, светский скепсис которого даже в отношении самого себя многому может научить человека, воспитанного на немецкой традиции, ответил с улыбкой: вот именно эти качества, которые я

критику и которых он не отрицает, и привлекают англичан. С этими словами гармонировало скромное мнение Ньюмена о музыкальной критике вообще, хотя он сам был ее передовым бойцом в англосаксонских странах. Для него и для западной, буржуазной в самом точном смысле этого слова, ментальности, в пользу которой еще говорил его собственный пример — пример наиболее эрудированного знатока Вагнера, музыка не была той страстью, что для жителя средней Европы. Музыка, даже музыка, воспринятая как серьезная, последовательно оценивается в согласии с меновым принципом, который всякое бытие полагает как бытие-для-другого. В конце концов отсюда и берет свое начало искусство как потребительский товар. Но все же и в таком взгляде заключена некая поправка к немецкой религии искусства, к тому фетишизму, который производство искусства, творение рук человеческих, общественный продукт, преобразует в бы-

тие-в-себе. Вагнеровские слова: “Быть немцем — значит делать дело ради него самого” — становятся идеологией, как только провозглашаются как принцип. В таких расхождении принимают участие и спонтанные музыкальные типы реакции; встает вопрос, может ли музыка, подобная малеровской, которую нельзя упрекнуть в каком бы то ни было национализме, адекватно интерпретироваться теми, кому диалект австрийской музыки не присущ субстанциально.

Даже и новая музыка — в самом странном контрасте с нацистской и культурно-консервативной идеологией в Германии — была втянута в национальные разногласия, та самая новая музыка, которую немецкий национализм преследовал как разлагающую, беспочвенную, безродную и рассудочную и которая остается неисчерпаемым объектом для злобы и ненависти старых и новых фашистов (так радиостанции, поддерживающие новую музыку, обвиняются в разбазаривании средств налогоплательщиков). Размежевание партий на музыкальных фестивалях Интернационального общества новой музыки в период между двумя войнами в общих чертах совпадало с национальными группами. То, что сегодня рассматривается как специфически новая музыка, тогда ограничивалось Германией и Австрией и было существенно представлено венской школой Шёнберга, Берга и Веберна и некоторых других, кроме того, Кшенеком и — *vaguement** молодым Хиндемитом, до тех пор пока он в своем “Житии Марии” не перешел на позиции неоклассицизма.

Радикализм, нововведения которого относились не только к отдельным секторам музыки, как гармония и ритм, но который переворачивал весь в целом материал музыки, бунт против привычного, укатанного языка музыки в целом, был уделом центральной Европы. Сюда можно отнести и Бартока того периода; Стравинский взял назад наиболее передовые свои достижения еще до 1920 г. Этот радикализм, целостный и последовательный, во всем мире рассматривался как немецкая принадлежность; позиция Шёнберга, который имманентно переоформил внутреннюю структуру музыки, без долгого взвешивания внешних обстоятельств, считалась порождением безудержного спекулятивного субъективизма и — на этот раз не без основания — манифестацией немецкой основательности. Он не только вызывал нервный шок, но и безжалостно предъявлял слушателям свои чрезмерные требования. В крайней позиции Шёнберга ощущался не только конец традиции, за которую продолжали держаться и после того, как перестали по-настоящему верить в нее;

но ощущалось и наследие обязывающего композиционного метода венского классицизма, метода пантематического, которым жил творческий потенциал двенадцатитоновой музыки. Аверсия к этой музыке объединяла пангерманцев, неоклассицистов-антивагнерианцев и композиторов фольклорного направления из аграрных стран. В программах музыкальных фестивалей терпели австрийский авангард, поскольку от него в конце концов исходили творческие импульсы; но большинство исполнявшихся пьес было грубым, неловким подражанием *Dix-huitieme***, или же

* Неопределенно (*франц.*).

** Восемнадцатому веку (*франц.*).

они придавали себе первозданный архаический вид посредством моторного притоптывания. Но школа Шёнберга была вскормлена сознанием немецкой традиции; если гитлеровская диктатура очернила Шёнберга, то Альбан Берг в те же годы прославлял Шёнберга как немецкого композитора. Веберн со свойственной ему упрямой наивностью никогда не сомневался в музыкальном богоизбранничестве австрийцев. То движение, которое столь совершенно перепало весь материал и язык музыки, так что в конце концов исчезли национальные моменты, по своему происхождению и развитию было национально

ограниченным и вбирало в себя энергию специфических национальных методов композиции. Такова диалектика истории музыки.

Несомненно, что современная музыка ликвидировала после 1945 г. национальные различия; аналогичные процессы можно наблюдать и в изобразительном искусстве, и в поэзии. Прогресс интернационализации музыки протекал быстро — синхронно с временным, по крайней мере, политическим падением принципа национальных государств. Музыкальная и социальная тенденция, как кажется, были более глубоко сплавлены, чем раньше. Правда, раздел мира на несколько больших блоков музыкально отражается в резких различиях стилей. Причины этого внешни по отношению к искусству. На Западе, когда в сфере советского господства современная музыка отвергалась, вынуждены были официально отказаться от сдерживающих пут, налагавшихся конформистской культурой на музыку. Железный занавес культуры настолько является реквизитом современного общества, что смягчения табу по отношению к современной музыке, как это было в Польше, сразу обретали политический аспект. Принудительная политизация всего музыкального сводится к административной социальной интеграции музыки, что едва ли идет на пользу новой музыке. Но между тем международный музыкальный язык, весьма недвусмысленно звучащий на всех показах новой музыки, организуемых кранихштейнской группой, не может быть объяснен политической мимикрией. Скорее это выражает глубину связи музыки и общества, — произведения искусства имманентно, следуя своему центру тяжести, “изображают” такие социальные тенденции, как раскол мира на большие сверхнациональные системы. Так потерял свою привлекательность неоклассицизм, который в рамках современной музыки был противовесом атонализму, достигающему апогея в двенадцатитоновой и серийной технике, — потерял ее из-за своей стерильной продукции и благодаря теоретической критике; к тому же он был слишком тесно и слишком откровенно связан с реакционной идеологией, чтобы после падения фашизма молодые интеллектуалы стали компрометировать себя обращением к нему. Даже Стравинский стал в конце концов применять серийную технику, которая действительно несовместима, — по формам обработки материала, — со всякими национальными чертами и иррациональностями. Все те позднеромантические течения, которые еще влачили жалкое существование вплоть до гитлеровской эпохи, не могли утвердиться перед лицом технического прогресса в музыке, не потому, что композиторы теоретически размышляли обо всем этом, — тенденция социально аутентичная поверяется как раз произвольностью, с какой проявляется. Высокоодаренный композитор Бу

153

Нильсон с крайнего севера Лапландии самостоятельно пришел к самым крайним выводам электронной и серийной техники, хотя совсем не слышал тогда современной музыки, кроме нескольких радиопередач.

Несмотря на все это, и в современном композиторском интернационале заметны следы национальных школ, — когда река втекает в другой поток, еще очень долго можно различать ее воду по цвету. В работе Штокгаузена можно ощутить немецкий момент, у Булеза — французский; у первого из них склонность все додумывать до конца, решительный отказ от мысли об успехе, хотя бы самом косвенном и отдаленном, позиция строго проводимой исключительности. В пределах вполне достигнутой общности сознания только политическая катастрофа могла бы повернуть вспять национальные различия, обретшие вторую невинность; они продолжали бы сглаживаться — трением друг о друга, но уже не в конкурентной борьбе, а осуществляя плодотворную критику. Эпоха идеологического национализма в музыке не только социально ушла в прошлое, но и превзойдена своей собственной историей.

Венская школа была изгнана из своей родной страны гитлеровским режимом. Она нашла убежище в Америке и Франции. Но, странствуя, она сблизилась с западными категориями не только благодаря темпераменту и эстетическим намерениям младшего поколения композиторов, но и благодаря своей собственной объективной данности. Та статика, которую имеет в качестве своего предела серийный принцип — в противоположность насквозь динамическому свободному атонализму, была идеалом неоклассицизма и даже идеалом Дебюсси. Создание в музыкальном сочинении противопоставленных друг другу полей, в которых преимущественную роль играет тембр — что вытекает из новейшей рационализации метода композиции — конвергирует с импрессионизмом. Булез снова и снова ссылается на Дебюсси, немецкий теоретик Эймерт плодотворно изучал его “Игры”. И пристрастие к чувственной яркости, когда новейшая музыка временами приобретает почти сладостность звучания, по своим истокам принадлежит Западу. Идет ли при этом речь о синтезе, как это называет оптимистическая вера в прогресс, совершенно не ясно. В глубине сохраняются те разногласия, которые прежде выступали как национальные противоречия.

Радикальная современная музыка во всех странах проявляет большее сходство, чем стили отдельных наций когда-либо прежде, начиная примерно с 1600-х годов; эти сходства касаются и любых модификаций методов, совершающихся в поразительно короткие сроки. В результате музыка подпадает под оценочное понятие нивелирования: воинствующий национализм и возмущение будто бы угрожающим стиранием

национальных и индивидуальных стилей с давних пор шли рука об руку. Но у страха глаза велики, а предаваться панике по случаю утраты индивидуального характера не следует. Ведь уже имманентное стремление к общезначимости, обязательности, характерное для любого произведения, претендующего на некоторую глубину, и прежде всего для такого, которое в наименьшей степени полагается на официально установившийся музыкальный язык, телеологически уже

154

заклучает в себе критику индивидуальных стилей. Удачны те произведения, в которых индивидуальное усилие, случайность наличного бытия исчезает в самом объекте, в необходимости, присущей ему, — об этом знал уже Гегель. Успешно совершившееся обособление переходит во всеобщность. Стилистическое единство радикальной современной музыки — не результат простой стилистической воли и культурно-философского *raisonnement**, но результат категорических музыкально-технических потребностей. Этот стиль по своим истокам не противостоит индивидуальному становлению, а напротив, его место — в нем самом; космополитический язык современной музыки ведет свое начало от Шёнберга, с которым в течение всей его жизни боролись как с индивидуалистом, стоящим в стороне и чуждым народу.

Попытки сохранить индивидуальный стиль в рамках утверждающегося единства — искусственно резервировать за собой некоторые черты стиля, — были в большинстве своем весьма сомнительными. Они были выторгованы у последовательного развития музыкального языка и как следствие приводили к нечистому стилю, если исходить из их собственных категорий. И, однако, в единстве, достигнутом в последнее время, тоже есть свой фатальный момент. Сочинения не были бы столь похожи друг на друга — впрочем, их всегда можно совершенно строго разграничить по качеству, если бы не повиновались категорическому примату целого над частью и тем самым примату организации над качественными различиями. Они рискуют искоренить все противоборствующее внутри себя, то самое, благодаря чему единство бывает плодотворным, а пожертвовать противоборствующими моментами и значит принести в жертву особенное, — утрата особенного приводит все произведения к одному знаменателю.

Это ретроспективно бросает свет на понятие стиля вообще. Его единство кажется спасительным, когда его нет, и насильственным, коль скоро оно достигается; никакой стиль никогда не был тем, что постулировало его понятие — примирением всеобщего и особенного, он всегда подавлял особенное. Печать такого положения — и даже больше — несет на себе и современный стиль, при всей логичности, с которой он появился на свет. Но эта печать — показатель социального: мир — сейчас, как и прежде, непримирен, несмотря на всю индустриализацию, взаимообщение, средства связи. Видимость примирения в условиях непримиренности всегда идет на пользу последней; в этом иллюзорность повинна сегодня также и эстетически.

* Рассуждения (франц.).

155

Современная музыка

При социальном анализе новейшей музыки исследователь, исходя из наиболее передовых произведений эпохи после Второй мировой войны, встречается с неожиданной трудностью. Очевидно, социальный смысл музыки раскрывается только постепенно — он скрыт, замаскирован, когда музыка появляется перед слушателем впервые. Он не выходит наружу непосредственно из самого явления объекта. Вначале чувственное звучание, технические особенности и прежде всего стиль и самое очевидное выразительное содержание завладевают вниманием — так это происходило с Бетховеном и Вагнером, так происходит еще и со Стравинским. Как шифр социального музыку можно прочесть лишь тогда, когда эти моменты перестают поражать, занимая передний план сознания, когда то, что является новым с точки зрения музыкального языка, перестает казаться порождением индивидуальной воли, но когда за манифестацией индивидуального начала уже чувствуется коллективное единство, подобно тому как пафос одиночества, свойственный стилю “модерн”, со временем начинает раскрываться как некая странная всеобщность. Современные общественные конфликты запечатлеваются в новейшей музыке, но противятся своему осознанию. Социально обусловленная дихотомия непосвященного и музыканта-эксперта не есть благо и для последнего.

Близость специалиста к вещам грозит тем, что он вплотную подойдет к ним и утратит перспективу. Чего не замечает он, то подчас становится достоянием строптивного любителя. Так, враги шёнберговского атонализма скорее заметили выражение страха, испуга, растерянности в его музыке, чем друзья, которые, восторгаясь творческими возможностями композитора, слишком решительно и односторонне постигали его музыку в ее связях с традицией, а не в качественно новом. Конечно, Ганс Сакс, мастерзингер, призывая народ выступить против мастеров и пересмотреть суждение о новой музыке³³, был романтическим демагогом, но он верно рассмотрел то незнание, которое заключено в специализированном знании, негативную сторону прогресса.

Критика господствующего музыкального сознания, его типов и общественного мнения не присуждает премий за “правильное” мировоззрение. Доброжелательное отношение к современной музыке не является априорно верным музыкальным сознанием, но и критическое отношение к ней — не заведомо ложно. Напротив, суммарно формулируемые точки зрения суть признаки фетишистского сознания, когда атрофирован орган понимания специфической стороны явлений. Противники современного искусства могут с полным основанием сомневаться в его возможностях вообще; трудности сочинения музыки, которая была бы просто приличной, громоздятся одна на другую. Правда, и раньше писали не меньше плохой музыки, чем теперь. Но ее бледный и жалкий вид замазывался привычностью способов выражения, языковых и стилистических норм, которые всякому шаблону и всякому сбивчивому лепету придавали видимость связи и целостности. Самые ничтожные современные произведения уже тем выше такой нормы, что отбрасывают видимость и

156

принимают на себя обязанность быть структурно оформленными, оформленными *hic et nunc*^{*}, даже если терпят крах в таком начинании. Но отношение к современности в искусстве имеет ключевое, решающее значение для музыкального сознания, и не потому, что новое *eo ipso*^{**} уже хорошо, а старое *eo ipso* дурно, но потому, что подлинная музыкальность, непосредственное отношение к объекту основаны на способности приобретать новый опыт. Она конкретно выражается в готовности обратиться к тому, чему еще не найдено места, тому, что еще не одобрено и не подведено под твердые категории. Дихотомия музыкального сознания, которая вырисовывается при этом, тесно связана с другой дихотомией: человека, послушного авторитету, который автоматически бранит современное искусство, и человека автономного, который и в эстетическом отношении открыт всему новому. Речь идет не о модернистском умонастроении, а в свободном отношении к объекту: свобода требует чтобы новое не отбрасывалось *ab ovo*^{***}. Возможность музыкального переживания, постижения музыки, и способность обращаться к новому тождественны. Если бы понятие наивности было в чем-то оправданно, то как раз этим, этой способностью. Но эта способность в то же время критична: именно тот, для кого не вся новая музыка кажется серой, как кошки ночью, — именно тот отвергнет, отождествляя себя с объектом, все неадекватное самой идее объекта, а стало быть, и его собственному представлению об объекте. Это качество и напрашивается как определение типа слушателя-эксперта.

Но адекватно только то, что освобождается от последних остатков безобидного благодушия. Массовая реакция испуга при слушании современной музыки предельно далека от того, что в действительности, чисто музыкально, происходит в музыке, но эта реакция совершенно точно регистрирует различие между той новой, теперь уже принадлежащей прошлому, музыкой, где страдающий субъект отбрасывает привычные условности жизнеутверждения, и той новой музыкой, где едва ли еще есть место для субъекта с его страданиями. Страх сменяется беспредельным ужасом, — по ту сторону возможностей чувства, отождествления с объектом и живого участия. Этот ужас есть предельно точная реакция на социальные условия; наиболее одаренные среди молодых композиторов хорошо сознают эту мрачную импликацию. Невозможно отвергнуть мысль о конфликтах в масштабе всей земли и о прогрессе техники разрушения. Правда, все те беды, которые завариваются здесь, отнюдь не могут стать темой музыкальных сочинений непосредственно, как не могут быть такой темой битвы, которые против собственной воли или добровольно живописал в духе программной музыки Шостакович. Но поведение авторского субъекта в новейшей музыке отражает конец роли субъекта.

Вот в этом-то и причина нервного шока, который вызывает эта музыка, в этом ее социальное жало: содержание, не дающее выразить себя, скрывается в формальном “априори”, в технических методах и приемах.

^{*} “Сейчас и здесь”, т.е. в своей реальности, в самой музыкальной жизни (*лат.*).

^{**} Тем самым (*лат.*).

^{***} С самого начала (*лат.*).

Всеобщность структуры все особенное производит из себя — без остатка — и тем самым отрицает себя. Это придает рациональному момент иррациональности, катастрофической слепоты. Эта заранее существующая всеобщность, одновременно и неявная, и лишенная всякого противодействия внутри себя, делает невозможным активное следование за музыкой, воссоздание формы, — все то, что когда-то характеризовало типы эксперта и “хорошего” слушателя. Временное измерение, оформление которого было традиционной задачей музыки, то измерение, в котором происходило правильное слушание, виртуально элиминируется — из временного искусства. Примат всеобщего над особенным намечается во всех искусствах и распространяется даже на их отношения между собой. Различия поэзии, музыки и живописи, которые до сих пор строго соблюдались, стираются, как если бы, это были различия только материала; первичность целого, “структуры” равнодушна к любому материалу. Характер угрожающего, ужасного объясняется тем, что абсолютная интеграция силой навязывается интегрируемому материалу: угнетение, а не примирение.

Тотальность, атомизация и совершенно непостижимый, неясный в своей субъективности способ преодоления противоречий, — способ, хотя и основанный на принципах, но позволяющий произвольно выбирать их, — вот слагающие новейшей музыки, и весьма трудно судить о том, выражает ли ее негативность общественное содержание, тем самым трансцендируя его, или же она просто имитирует его, бессознательно следуя за ним — под впечатлением и воздействием его; в конце концов, то и другое невозможно скрупулезно разделить. Но совершенно несомненно, что новейшая музыка, смертельный враг всякого “реализма” в идеологии, выписывает сейсмограмму действительности. Она додумывает до конца ту новую вещьность, с которой уже в Шёнберге было много общего: ничто в искусстве не должно создавать иллюзию чего-либо другого, не должно выдавать себя за нечто иное. Тем самым она колеблет самое понятие искусства как некую иллюзорность. Поэтому она признает право на существование за остатками случайности в рамках всеобъемлющей необходимости — нечто подобное иррациональности рационального общества. Интеграция становится непосредственно тождественной деинтеграции. Это объясняет поразительное воздействие стохастических теорий и случайных композиций Джона Кейджа на композиторов, пользующихся серийным методом: абсолютно случайное, что выпячивает свою бессмысленность, предвещая нечто вроде статистической закономерности, и столь же полная бессмысленность такой интеграции, в которой нет ничего, кроме ее собственной буквальности, достигают, по выражению Дьердя Лигети, точки своей тождественности. Но не точки примирения, от которого современное целостное и унифицированное общество дальше, чем когда-либо; примирение вырождается в обман, если эстетически настаивать на нем.

Общее и особенное вновь заявляют о своих правах, но так, что в момент тождества они внезапно предельно расходятся. Всеобщее становится произвольно положенным правилом, — правилом, которое продиктовано особенным и потому неправомочно в отношении всего особенного; особенное становится абстрактным случаем, отвлеченным от всяко-

го собственного предназначения, которое можно мыслить только субъективно опосредованным, становится примером, образцом своего собственного принципа. Если бы новая музыка стала брать на себя нечто большее, чем то, что заключено в этой дивергенции, она отбросила бы себя назад, вновь выступая в идеологической функции утешительницы. Она сохраняет истинность до тех пор, пока выражает все эти антагонистические противоречия, не смягчая их и не проливая над ними слез. Нет такого художника, который мог бы антиципировать смысл антагонизмов, объединив их в нераздельность, — равным образом и современное ему общество, закосневшее в самом себе, не позволяет увидеть потенциал правильного устройства общества. Сила протеста сконцентрировалась в безъязыком, безобразном жесте.

Его притязания безмерны. Лишь немногое из написанного удовлетворяет своей идее: радикальные теоретики новой музыки допускают, что большая часть музыкальной продукции будет устаревать. Конец роли субъекта, разгром и уничтожение объективного смысла, — все то, что потрясает в лучших произведениях новейшей музыки, — в менее значительных выступает как утрата внутренней напряженности, как пустая забава, пародирование блаженной игры, подобно тому как “общество свободного времени” есть, по словам Хоркхаймера, пародия на реально воплощенную свободу. Сочинения, покинутые субъектом, как если бы он сам стыдился того, что все еще существует, сочинения, которые снимают с себя ответственность, возлагая ее на автоматизм конструкции или случая, докатываются до границ безудержной, раскованной, но излишней по ту сторону практического мира, технологии. Но вот такие технические поделки, которые не создают, а мастерят, — это не просто знак отличия дурных сочинителей музыки от хороших. Ведь даже то, что так или иначе удастся, кажется, на какую-то бесконечно малую долю отличается

от таких поделок: истерическое выражение пустоты и пустой, нейтрализованный метод сливаются до почти полной неразличимости.

Склонность к тому, чтобы не сочинять, а мастерить музыку, захватила даже самых одаренных композиторов молодого поколения, — с неотвратимой и загадочной для старшего поколения силой. Но эта склонность — всеобщая социальная манера поведения, попытка психофизиологического аппарата приспособиться к совершенно отчужденному, фетишистски закосневшему миру. Это родственно социальной особенности у детей, которые, еще не умея читать и писать, разбираются в автомобилях — раннее развитие и отсталость в одно и то же время. Если позитивизм, который радостно и бездумно идет своим путем, есть не осознавшее себя самого отчаяние, то объективное отчаяние как длительное состояние тяготеет тогда к позитивистской возне в псевдонаучном стиле. Некий суррогат идеала — производство ради производства, полная занятость — внутренне заразил музыку. Из нее исчезает все то, чего не вбирают в себя методы сочинения, — утопичность, неудовлетворенность наличным бытием. Прежде ее субстанцией, как бы глубоко ни была она скрыта, было изменение общества. Ядро социологических расхождений между музыкой 1960 и 1920 г. — политическая резиньяция, реакция на накопление социальной власти в руках немногих, реакция, которая или же делает невозможным всякий акт бессильного протеста, или обраща-

159

ет его в привилегию иной силы. Чувство, что ничего нельзя изменить, овладело всей музыкой. Все реже и реже она постигает себя как процесс, все больше она застывает и затвердевает в своей статичности, о чем мечтал неоклассицизм. Тотальная детерминация, которая не терпит самостоятельного существования отдельного момента, — это запрет, накладываемый на становление. Многие значительные произведения новейшей музыки уже нельзя воспринять как развитие — они кажутся замершими на месте кадансами. В перспективе становится реальной музыка социальной энтропии.

Но это касается и социального воздействия новой музыки по сравнению с той, что была сорок лет назад. Хотя сегодняшняя музыка по своей последовательности и по отходу от всех привычных средств музыкального языка намного превосходит все созданное тогда, она меньше задевает, меньше поражает, меньше волнует. Часто отмечают, что скандалы стали реже, что новая музыка не вызывает больше ненависти к себе как разрушительнице священных ценностей — ее, скорее, отодвигают от себя, рассматривают как специальную область для специалистов. Но часто констатируют это со слишком явным удовольствием, чтобы можно было просто верить такому наблюдению. Оно без труда приводит к тезису о конформизме нонконформистов. Некоторых забавляет то, что формы возникают там, где они отрицаются, и что жить хотят даже те, для кого нынешняя жизнь — мерзость. Филистеры торжествуют — им кажется, что и те, кто таковыми не являются, все-таки тоже таковы. На первый раз достаточно сказать им в ответ, что конформист — это тот, кто говорит, что нонконформисты — конформисты; хотя едва ли какое-нибудь слово гарантировано от того, что его не поглотит механизм, против которого оно восстает. А если та музыка, враги которой до сих пор чувствуют ее оппозиционность, находится на содержании у существующих условий, так это не аргумент, а донос. Не потому, что такое противоречие нужно сглаживать. Но это противоречие — объективная необходимость, а не субъективная слабых характерность. У музыки, структура которой выносит наружу существенные стороны социальной структуры, нет рынка, а у общественных учреждений, где она находит защиту, есть право на отрицание отрицания. Фетишистское сознание и передовая музыка, несмотря на все, несовместны. Тем условиям существования, с которыми у музыки есть эстетическое сходство, она противоречит благодаря этому же самому сходству, и в этом ее общественная правда.

И, однако, в усвоении новой музыки произошли некоторые сдвиги. Издевки над апатией, с которой она потребляется, как все остальные культурные ценности, заглушается недовольством по поводу того, что у нее теперь более широкий базис, чем в героические годы ее истории. Объективный дух (выразившийся в gadgeteering), конечно же, причастен к этому: путь от копания в радиоприемниках до электроники недалек. Проблема электронной музыки состоит в получении композиционных структур из специфического материала электронных звучаний. Чистый интерес к необычным свистящим и сипящим звукам пройдет быстро, затухнув, как всякий раздражитель. Но это все не очень понятно фанатическому приверженцу электроники, удовольствие возиться с аппаратами создает некоторое впечатление сложности и проблемности. Новая музы-

160

ка душой и телом преданная технологии, встретит меньше врагов среди миллионов энтузиастов техники, чем сравнительно более традиционный экспрессионизм 1910 — 1920 гг. у тогдашних буржуа.

Противодействие ослаблено не только равнодушным отношением к культуре, таким отношением, которое позволяет делать некоторые выводы о ее фатальной судьбе.

Только поколение, не познавшее уже традиции в ее субстанциальности, бывает столь открыто всему неустановившемуся и неутвердившемуся, — таково новое поколение; что будет в итоге — полная тупость и реакция, как только все традиционное будет открыто заново, или же подлинный контакт со становящимся — это, по-видимому, решает не столько эстетика, сколько реальный ход вещей. Правда, проблемы поколений в смысле биологическом нет, но есть проблема коллективного опыта; можно представить, что все то, что забывается, освобождает место новому, небывалому. Правда, то самое, чего недостает новой музыке, облегчает ее усвоение. Восприятие музыки Шёнберга, Берга, Веберна затруднялось чрезвычайной напряженностью их произведений. Они и от адекватного слушателя ожидали такого же напряжения, тогда как публика по своей психологической настроенности не была способна на это. Эта диспропорция и была причиной смеха — реакции публики на мимолетные мгновения музыки Веберна еще при жизни его. Но поскольку создаваемой теперь музыке едва ли знакома такая степень напряженности, — или же она, по крайней мере, редко проявляется внешне, — то такая музыка не так задевает и уже не является столь радикально *иным* по отношению к сознанию слушателей; предельно отчетливым это делается тогда, когда она оказывается в концертных программах рядом с оркестровыми сочинениями Веберна. И тогда звучат аутентично те самые веберновские пьесы, которые слушатели раньше отклоняли как некие сектантские чудачества или, говоря языком дурной середины, как “заумь”.

Усвоению новой музыки, по крайней мере иногда, способствуют организационные моменты. Если венская школа Шёнберга социально еще держалась в рамках старинных либеральных форм, а потому оказалась в опале — как такое явление, за плечами которого нет официальной силы, но зато в бессилии своем сохранила духовную свободу и непосредственность, — то теперь пропаганда новой музыки уже согласована с общественной тенденцией; ее собственное техническое умонстроение способствовало этому. Еще раз на примере новейшей музыки доказано, что общество способно решать те задачи, которые ставит перед ним уровень производительных сил, — иногда даже в тех случаях, когда производственные отношения противоречат их разрешению. И организаторские таланты появляются, когда приходит их время. Выдающимся примером был погибший в результате непростительного легкомыслия Вольфганг Штейнке, который всю свою спокойную и огромную энергию обращал на самое передовое музыкальное творчество. В течение пятнадцати лет он на Кранихштейнских летних курсах³⁴ не только объединял самых разных, часто очень нелегких и строптивых людей, — объединял их утопическим видением музыки, которая в самых своих глубинах была бы *иной*, — способствовал тому, что концерты, которые посвящались наибо-

лее упрямой и своенравной музыке, приобрели авторитет в обществе. Он не занимался активной пропагандой и не опирался на сложившееся общественное мнение. Он представил поучительный пример того, что даже в управляемом мире индивидуальная спонтанность может достичь результатов, если не будет заранее склоняться перед здравым и осторожным рассудком, который убедительно демонстрирует заведомую неудачу всех начинаний. В целом социальная ситуация самых новейших направлений парадоксальна: благодаря развитию музыкальных средств коммуникации и благодаря созданию относительно независимых централизованных инстанций, что в конце концов объясняется процессом экономической концентрации, эти направления в известной мере включаются в социальное целое. При этом тенденции к нейтрализации и тенденции к освобождению от профессиональной эзотерики не отделены друг от друга.

Эти современные композиторские направления в социальном отношении менее гомогенны, чем когда-либо; среди тех, чье социальное лицо ясно выявлено, есть и сыновья промышленников и патрициев наряду с художниками из самых бедных слоев населения. В творчестве эта разница в происхождении никак не сказывается и не нарушает тесных отношений между ними; их не разъединяют даже политические взгляды. Такое обобществление резко контрастирует с той изоляцией в рамках самого узкого *сепасле'я*, что для поколения Шёнберга считалось залогом чистоты. Те же, кто думает или хочет убедить других, что в современных условиях можно еще писать музыку в индивидуалистическом уединении, выдвинули в ответ упрек в образовании клики, упрек демагогический до тех пор, пока эти всполошившиеся люди чувствуют поддержку влиятельных клик. Но обобществление асоциальных индивидов служит не только целям защиты их, более необходимой, чем когда-либо, поскольку они не могут больше (как не могут и другие) жить в благородной бедности. Беспрестанный обмен опытом, теориями, замыслами экспериментов, да и ожесточенная борьба направлений, не дают застыть на месте, не позволяют провозгласить свою непогрешимость. Продуктивная самокритика серийной школы часто приводит к тому, что творческие намерения меняются в самые короткие сроки; темп развития ускоряется так же, как и темп реального развития.

Опора на небольшие кружки, при этом всегда втянутые в споры и противоречия, замещает те будущие поколения, к которым обращается с надеждой музыка, но на которые не может больше уверенно полагаться ничто духовное. Напротив, у тех, кто бредит своим творческим призванием, кто культивирует особый индивидуальный стиль, у тех музыкальный язык почти непременно живет отсталостью, критически преодоленным периодом, тем, что они ошибочно принимают за голос природы: на деле у них бывает меньше всего индивидуального. Напротив того, Шёнберг был предан мысли о композиторской студии, возможно, аналогичной “Баухаузу”³⁵, с которым поддерживал связь, как друг Кандинского. Штокгаузен, которого особенно привлекает возможность доводить до логического завершения все тенденции прогрессирующего развития, одно из сочинений действительно написал вместе со своим другом: в пределах, заранее установленных, конкретное участие каждо-

162

го из них было уже заранее “запланировано”, выражаясь языком Федеративной Германии. Приходят на память аналогии: работа Брехта в начале 30-х годов и другие опыты коллективного художественного и теоретического творчества. Последствия социального кризиса индивида распространяются и на область генезиса произведения искусства.

Несмотря на поддержку коллектива, вообще говоря, весьма скромную, место композитора в обществе постоянно находится в опасности, поскольку композитор живет только на те суммы, которые выделяются общественным богатством и, так сказать, в виде добровольного пожертвования выплачиваются ему. Композитор ощущает себя лишним человеком, как бы ни вытеснялось это чувство, и это ощущение внутренне разъедает все, что он создает. Некоторые компенсируют это усиленной активностью. Поколение Шёнберга и его учеников поддерживала их неукротимая потребность в выражении; все, что стремилось в них к свету, ощущало себя в единстве с мировым духом: так это было и у кубистов перед Первой мировой войной. Такой согласованности с ходом истории, которая помогала подняться над субъективной изоляцией, бедностью, клеветой и насмешками, недостает сегодня. Индивид, бессильный в самой реальности, уже не способен воспринять как действительно субстанциальное и важное все то, что он делает по своей инициативе и что утверждает как свое личное.

Но серьезность искусства требует безусловной субъективной убежденности в его важности и значительности. К тому же момент необходимости творчества, потребность в самовыражении, убывает по мере усиления конструктивного элемента в творчестве. Произвольность начальной точки творчества, — “приступа” к работе, и всеилие принципа планирования были бы совершенно несоизмеримы с этой потребностью, если бы даже она еще живо чувствовалась музыкантами. Все сочинения становятся похожими на сочинение по заказу: композитор в любом случае как бы выполняет свой собственный заказ. Учет акустических особенностей помещения, особых исполнительских ансамблей, высокопрофессиональных исполнителей вроде Дэвида Тюдора, — все это идет в том же направлении. Полемически заостренная против неоклассицистов максима, сочиненная Шёнбергом, — “Главное — решиться”, утратила свою ироничность; решимость начать оказывается в центре всего. Может быть, всякие попытки автоматически сочинять музыку, стихи и т.д. были способом преднамеренно противодействовать преднамеренности искусства. Ибо ведь даже музыка “экспрессионистских протоколов” не была вполне произвольна.

Затраты времени на сочинение более или менее значительной композиции, к неудовольствию музыкантов, обычно значительно превышают время на создание картины, хотя последняя материально дает больше, и это, при достаточно рациональном отношении к своему делу, всегда обуславливает конкретность замысла и необходимость планирования. Возникающая при этом видимость напрасных затрат труда, которая как тень следует за всем процессом творчества, видимость диспропорции между “решимостью начать” и предполагаемой значимостью вещи имеет своей причиной все тот же постоянный и безвыходный кризис, в котором находится общество.

163

Большое обновление, имевшее место в искусстве перед Первой мировой войной, уже отражало потрясение социальных основ, но совершалось пока в рамках внешне нетронутого, прочного общества. Пока существовали устои общества, казалось, что искусство разумеется само собой, но это далеко не так в обществе распавшемся, в хаосе. Искусство сомневается не только в своих формах, но и в самой возможности своего существования. После всех совершившихся ужасов, после уничтожения целых народов к искусству примешалось что-то абсурдное, безумное; и если искусство обуреваемо абсурдом, то это не в последнем счете попытка обуздать реальный абсурд. Непреодолимый отход новейшей музыки от всякой

эмпирической действительности, не только от сферы своего усвоения, но и от всяких следов реального в музыкальном выражении, этот отход бессознательно полагается для того, чтобы обеспечить музыке место, которое было бы свободно от апории действительности. Но проклятие лежит на самых бескорыстных устремлениях; то, что до такой степени отстраняется в свою особую сферу, так что кажется, будто оно не имеет ничего общего ни с каким человеческим содержанием, то, что этим самым предъясняется свой иск нечеловеческим условиям существования, — то уже готово позабыть обо всем человеческом, без всякого сострадания расстаться с ним и стать фетишем для самого себя. Таков идеологический аспект радикального техницистского, антиидеологического произведения искусства.

Основу творчества постепенно подтачивает такой фактор: композитор безгранично располагает сам собой, и в результате его творчество оказывается доступным для любого употребления. Вполне осуществленная автономность творчества внутренне определяет его гетерономность: полная свобода приемов сочинения, не связанная уже ничем внешним, позволяет произведению искусства приспосабливаться к внешним целям. А тем самым и к “полной распродаже”. Разрушение производительных сил происходило одновременно с историей их раскрепощения, эмансипации, происходило на протяжении всей этой истории. Здесь сущность музыки совпадает с сущностью общества, которого она не может избежать и тенью которого она является. Общество пробуждает к жизни и высвобождает энергию, но одновременно оно связывает их путами и по возможности нейтрализует, искореняет, и это не только в так называемые кризисные эпохи. Эмансипированное буржуазное общество допустило гибель великих композиторов от Моцарта до Гуго Вольфа и затем возвеличило их, так, как если бы принесение их в жертву умиротворило разгневанный коллективный дух. Для музыкальной социологии, которая не довольствуется только внешними феноменами, тенденция к уничтожению именно гениев — а понятие гения стоит на самом верхе идеологической таблицы о рангах — была бы вполне достойным предметом изучения. И в современную эпоху не было недостатка в подобных примерах, несмотря на все накопленное общественное богатство. Не приходится вспоминать о тех обстоятельствах, которые вызвали преждевременную смерть Берга и Веберна, Бартока и Ценка, Ханненхейма и Скалкотаса. Социальная тенденция к разрушению искусства выходит далеко за пределы зримых катастроф, того, чем, быть может, как “трагической судьбой” еще восторгаются их виновники, люди, которые в своем идеологи-

ческом багаже не могут обойтись без образа гения, умирающего голодной смертью. Яд просачивается в тончайшие кровеносные сосуды того, что могло бы стать лучшим. В годы affluent society* высокоодаренные композиторы, может быть, действительно, уже не умирают от голода, хотя все несчастье в том, что жертвы остаются безвестными; если бы люди понимали во всей глубине, что Моцарт — это Моцарт, ему не пришлось бы вести нищенское существование. Сегодня музыкальные производительные силы нередко более хрупки, и именно поэтому они бывают неизбежно парализованы.

Одаренные композиторы в период обучения, как правило, приобретают значительные технические навыки. Они учатся умело обращаться не только с тем материалом, который специфичен именно для них, — подобно тому как хорошо подготовленные абстракционисты умеют рисовать акты. Искусству чужда мысль, будто к *metier*, к профессии художника относится лишь то, что требуется для выражения наиболее индивидуального содержания творчества. Особенно продуктивно творчество тех музыкантов, кто вобрал в себя солидные знания традиционного мастерства, — оно их питает, их сила растет, когда они отталкиваются от традиции. У таких музыкантов есть что-то от хорошо тренированного специалиста, — так же и в том, что касается разнообразных возможностей применения своих сил. И если идеи, которыми занят их ум, прежде всего требуют от них жертв, вдвойне тяжких перед лицом откровенного богатства, то музыканты эти в равной мере отвечают и требованиям общественной полезности, чем управляет индустрия культуры. Уже техническая уверенность, скорость и точность, с которой они выполняют заказы, служит им хорошей рекомендацией; они стоят выше рутинеров развлекательной музыки даже в их собственной сфере.

Но талант — это не то же самое, что сила противодействия, как это силится представить шаблонное представление религии искусства. Чувственный — в самом широком смысле — момент, условие всякого художественного дарования, влечет художника к приятной жизни, к жизни, по крайней мере менее стесненной; чего лишен аскет, хотя бы и гениальный, того же по большей части лишено бывает и его искусство. Художника легко совратить. Творческая сила — это не чистая сублимация, она сочетается с регрессивными, если не инфантильными моментами; поэтому психоаналитики, в наибольшей степени чувствовавшие свой долг, как Фрейд и Фенихель, отказывались лечить неврозы художников. В наивности художника есть что-то неполноценное, что, однако, и обуславливает непосредственность его отношения к материалу. Эта непосредственность долгое время ограждала музыкантов от размышлений о месте, занимаемом ими в обществе, но часто она же мешает им различать уровни и хранить свою целокупность. Их нарциссизм противится признанию того, что они идут на уступки индустрии культуры даже тогда, когда они

уже безнадежно запутываются в ее сетях. Чем строже утверждает себя идея автономного искусства, тем труднее художникам постичь ее и следовать ей; мно-

* Процветающее общество (*англ.*).

165

гие, и не только плохие музыканты, вообще не знают, что такое произведение искусства.

Элегантность ремесла позволяет незаметно для себя самого забыть о самых сомнительных и настораживающих моментах, многие скатываются в область художественной коммерции, даже не заметив этого. В условиях существующей системы их нельзя упрекнуть в этом с моральной точки зрения. Но непримиримые сферы музыкальной жизни не могут сосуществовать в одном индивиде. Я не знаю композитора, который зарабатывал бы себе на жизнь, продавая товар на рынке, и который вполне удовлетворял бы своим собственным нормам. Материал обеих сфер слишком близко соприкасается; торопливость набившего руку рутинера переходит в такую область, где все должно быть совсем иным, противоположным. Спиноза мог шлифовать оптические стекла и писать “Этику”; но бытовая музыка и полноправные сочинения вряд ли будут долгое время одинаково удаваться одному и тому же композитору. Акт продажи сказывается на том, что по сути своей непродажно; этот процесс следовало бы проанализировать детально. Деграция значительных композиторских дарований в условиях террора Востока подтверждает тенденцию, наметившуюся уже в условиях формальной свободы. Очевидно, музыкальная творческая сила, наиболее серьезная по своим устремлениям, наименее вынослива и крепка, — социальный разрыв между повседневной и настоящей полноценной музыкой действует внутри самих производительных сил и разрушает их. Процесс улетучивания музыкального смысла, игнорировать который было бы лживой апологией, подрывает субъективные возможности творчества.

Уже в героическую пору новой музыки представители ее не вполне поспевали за самими собой; их создания как бы вырывались за пределы их субъективного духа и поднимались над объективным духом эпохи. Задолго до этого Вагнер писал однажды, весьма по-бюргерски, что “Тристан” ушел далеко вперед, и задача автора теперь состоит в том, чтобы заполнить пустоту и постепенно догнать его. Но связи, обращенные в прошлое, сейчас же становятся связями с преобладающим музыкальным сознанием; в момент, когда такие связи устанавливаются, они уже перечеркнуты искусством, ушедшим вперед. Композиторы, которые надеются обрести уверенность, проводя такие линии в прошлое, в наиболее ощутимой форме обрекают себя на приговор истории. Но и самые дерзкие и смелые не гарантированы от воздействий *contrainte sociale**, часто весьма скрытых. Можно даже предположить, не повинна ли в несколько дидактическом, парадигматическом характере многих поздних произведений Шёнберга вынужденная необходимость добывать средства к существованию уроками;

только неистощимая фантазия уберегла его от сочинения музыки для того, чтобы показать, как нужно ее писать, — так сказать, от сочинения музыки прямо на школьной доске; самое совершенное дидактическое сочинение, как произведение художественное, обречено.

Действие вызывает противодействие; неоспоримо то, что противодействие общества вызывает подъем творческих сил, как было у Вагнера, и

* Социальное принуждение (*франц.*).

166

что для художника вреднее, когда перед ним широко раскрываются обьятия; поскольку условия жизни ложны в самой своей основе, эта ложность сообщается и художнику, независимо от того, как он относится к обществу. Общество привыкло сламывать волю тех, кто находится в оппозиции к нему, согласие же с обществом превращает художника в соглашателя, в голос своего хозяина. Позиция примирительности по отношению к обществу глубоко родственна гибельной самоудовлетворенности. Но и абстрактное утверждение: как бы ни поступал художник, все ложно, — не вполне верно. Если положение наследника миллионов действительно не благоприятствует творчеству, оно не повредило ни Бахофену, ни Прусту — то во всяком случае больше опасений вызывает сейчас положение социального аутсайдера. Диспропорция между общественной властью, сосредоточенной в одних руках, и возможностями индивида возросла и стала невыносимой. Схема “*per aspera ad astra*”* всегда годившаяся для обмана, развеялась по ветру вместе с либерализмом и свободной конкуренцией. Она осталась только как предлог, чтобы оправдывать изничтожение творческих сил ссылкой на то, что этих сил все равно бы не хватило.

Талантливое человека, который капитулирует перед обществом и тем самым уничтожает сам себя, — Шёнберг сказал однажды с юмором висельника: если я покончу самоубийством, то я хочу по крайней мере жить за счет этого, — талантливое человека ждут характерные общественные формы реально существующей музыки. Здесь пошлость и халтура, поднимаясь над своим уровнем, утратила свою невинность. Невозмутимо традиционалистская музыка не находит больше отклика, только провинциалы хранят ей верность. Круг тех, кто обращается к новой музыке, сейчас, как и раньше, слишком узок и не может один поддержать ее экономически и социально. Образовалась промежуточная зона: музыка, которая приобретает более или менее современный вид и даже заигрывает с двенадцатитоновой техникой, но тщательно следит за тем, чтобы о ней не подумали дурно. “Умеренная” современная музыка существует с тех пор, как существует современная музыка. И если она с раздумьем и не отягченная экспериментаторством гордо распускает перья, — ее итогом всегда является жалкое и бледное качество: не только из-за материала, который используется, но и из-за совершенно необязательного изложения.

На основе всего этого сложился распространенный и весьма гомогенный тип — он заполняет собой ров; знаменитые имена относятся к нему. Собственно, им нет больше дела ни до какого великого искусства, на их творчестве отчетливо выведен знак резиньции и нечистой совести (“мудрое знание меры”). Втайне, про себя, они не претендуют ни на какую художественную закономерность и цельность и вознаграждают себя за это успехом у публики, иногда весьма постоянным и длительным, причем им не приходится краснеть за старомодность или происхождение из медвежьего угла. Намечается единый международный стиль таких композиторов. Они разрабатывают музыку Стравинского как золотую жилу, пользуются короткими мотивами, которые не развиваются и не

* Через тернии к звездам (лат.).

167

варируются, но снова и снова повторяются, лишенные всякой внутренней силы, так, как если бы музыкальный импульс их погас еще прежде, чем возник. Парадоксальную остроту своего образа они подменяют каким-то прикладным искусством; нет у них недостатка и в знании музыкальной литературы. Близость к балету не случайна для этих сочинений. Они продолжают линию того, что в 20-е годы называлось “бытовой музыкой”. Тогда впервые выяснилось, что музыка не просто делится на два подозрительно давно утвердившихся раздела — высокое искусство и развлекательную музыку. Появился жанр, который восходит к сценической музыке и вокальным номерам в драматических спектаклях, музыка, выполняющая свою функцию в немзыкальных контекстах. Уже “Трехгрошовая опера”, среди всего прочего, была наследницей — пародийной — старого фарса с пением и танцами; модель театральной музыки к спектаклям проявляется и до сих пор в паразитических поисках опоры на литературные произведения, имевшие успех и прочно утвердившиеся — от Кафки до Шоу. Прилежно стараясь приподняться над уровнем пошлости, которую она как бы экспроприирует в свою пользу, эта музыка проявляет светскую опытность в выборе либретто и в своих композиторских аллюрах.

Сведение музыки к шумовому фону, который уже не воспринимает серьезно сам себя, — оформляется как эстетическая программа — вплоть до тех созданий, где элементарные эффекты притопывания, именуемые ритмом, ликвидируют музыкальное целое. Социальное значение этого раздела музыки значительно возросло с подъемом монополизированной индустрии культуры, планирующей свою продукцию. Эта бытовая, потребительская музыка — плоть от плоти управляемого мира; ее черты торжествуют и там, где для этого нет никакого повода. Иногда великие композиторы, как, например, Шёнберг в своей “Музыке к сцене из кино”, показывали, что возможно даже в этой сфере, если только освободить ее от общественного контроля, опосредуемого невежеством. С тех пор этот новый тип музыки забрал в свои руки все то, что расположено между самой передовой музыкой и музыкой развлекательной; киномузыка и всякая другая, имеющая утилитарное назначение, естественно переходит в последнюю. Вот ее характерные черты — драматически ловко выбранные места, доступность, пестрота красок, чувство иронии и разумное воздержание от всего, что может оказаться слишком сложным в духовном или в чисто музыкальном отношении; такие черты свойственны и многим мнимоавтономным произведениям, как, например, операм, балетам и абсолютной музыке. Утилитарная применимость такой музыки — обслуживание клиента. Она управляет покупателем. Но эта сфера расширяется и вверх: она принюхивается к электронным методам.

Такой новый тип музыки, музыкально-социологический, в высшей степени характерный для современности, порождает и новый тип композитора. Функционально планируя, такой композитор объединяет процессы — творчества, исполнения и реализации продукции. Можно говорить о композиторе-менеджере. Прототипом его был Курт Вейль во время работы с театром на Шиффбауэрдам³⁶. Он согласовывал сочинение музыки и ее исполнение и часто направлял свое твор-

чество в ту или иную сторону в зависимости от требований воспроизведения музыки и ее потребления. Позже это стало совершенно обычным делом в “мюзикл”; у Вейля то же самое происходило под углом зрения брехтовских опытов монтажа художественных средств и их дидактической мобилизации.

Из среды театрального коллектива тех дней, погруженного в совещания, беседы и телефонные разговоры, выдвинулась фигура композитора-менеджера, который теперь и в более взыскательной области, а не только в развлекательной музыке, все подчиняет реализации товара. Что касается сценической музыки, там такое преимущественное положение потребления над тем, что по своему внутреннему смыслу автономно, по видимости еще оправданно, поскольку конечный продукт действительно не партитура, но спектакль — такое же отношение у сценария к снятому фильму. Showmanship*, всегда существенный для театра, овладевает и музыкой. Возводится в абсолют бесспорная необходимость поверять пьесы их исполнением, а партитуры — их реальным звучанием.

Соразмеряя между собой различные средства под углом зрения их функции в сценическом итоге всего спектакля, композитор превращается в музыкального режиссера — за счет того идеала воплощения всего сценического в музыке, которому обязаны своим существованием оперы Берга; резкий и прерывный контрапункт гетерогенных средств по принципу монтажа умеряется, как это называют, — “реалистическим” подходом к делу. Нет материала, который бы сам по себе получал структурное оформление, — всякий материал комбинируется с другим для верного эффекта. Отчуждающая негомогенность средств превращается в расчет того, как одно средство усилить другим, как бы извне спешащим к нему на помощь. Композитор начинает занимать такие должности, где он получает возможность управлять и направлять. Уже Рихард Штраус как композитор и многие дирижеры в ходе экономической концентрации средств творчества заняли важные посты, которые не относились прямо к сфере их деятельности; в условиях форм организации, типичных для индустрии культуры и далеко выходящих за рамки массовых средств в собственном смысле слова, такая тенденция становится всеобщей. Эксцентрические выходки школы Кейджа, экспансия принципа случайности за пределы чисто музыкального кажутся полемическими возражениями на экспансию управления, доходящую до процессов творчества. Если мечта о подлинно музыкальных условиях существования состоит в примирении разъединенных сфер творчества, исполнения и рецепции, то менеджерская система в музыке — прямая противоположность такой мечте; то, что разъединено, здесь согласуется одно с другим, но посредством таких мер, которые увековечивают и произвольность разделения, и бессилие тех, кто стремится к такой ложной рационализации.

* Внешняя, показная сторона (англ.).

Опосредование

Музыкально-социологическое познание до сих пор остается неудовлетворительным. Оно распадается на научность ради научности, с одной стороны, что редко бывает плодотворно, и бездоказательные утверждения, — с другой. Его открытия касаются простых аналогий. Догматический осадок проявляется и тогда, когда музыкальная социология исходит из последовательной теории общества. Но мало пользы от тезисов музыкальной социологии, которые — только чтобы иметь твердую почву под ногами — ограничиваются привычками потребителей или же допускают музыку как социологический предмет только там, где существует нечто вроде массового базиса для ее распространения. Правда, более утонченные методы выборок могут быть вознаграждены результатами, которых нельзя предвидеть с самого начала и которые не делают излишним любое исследование в отличие от общих мест research'a, скажем, таких — джаз больше любят в крупных городах, а не на селе, интерес к танцевальной музыке выше у молодежи, чем у старших поколений. Но что обещает социология музыки непредвзятому взгляду на вещи — это не то, чего можно достичь однократным статистическим подсчетом, и даже не то, что даст синтез таких подсчетов, который откладывается со дня на день, — это социальная дешифровка музыкальных феноменов как таковых, постижение сущностного отношения музыки к реальному обществу в ее внутреннем социальном содержании и ее функции.

Вместо этого музыкальная социология, утвердившаяся как наука, собирает и упорядочивает данные внутри уже сложившейся сферы. У нее административная направленность: сведения о привычках слушателей,

которые она получает и публикует, — как раз того типа, которые нужны всяким бюро массовых средств коммуникации. Но поскольку подобные исследования ограничивают поле деятельности ролью музыки, взятой как таковая, в обществе, взятом как таковом, они закрывают для себя перспективу социальных структурных проблем — как имплицитных проблем музыки, так и функциональных, в отношении ее к обществу. Не случайно социологи гордятся своей свободой от всяких аксиологических проблем, ссылаясь при этом на Макса Вебера. Некритическая регистрация того, что они выдают за факты, хорошо рекомендует эту науку в глазах системы, в которую эта наука наивно включается; они превращают в научную добродетель свою неспособность понять, как обстоят дела с этой социальной системой и музыкой в ней.

А те музыкально-социологические интенции, которые не довольствуются таким кормом, но которые интерпретируют, истолковывают фактическую сторону и, истолковывая, выходят за рамки чисто фактического, — их без особого труда клеймят как произвольную спекуляцию. Казалось бы, социальные аспекты музыки, например, связь серьезной, еще и сегодня открытой по своему смыслу для опыта, для познания, музыки с духом исторических эпох, а следовательно, и с их социальной структурой, те перспективы, которые обнаруживает даже “наука о духе” Дильтея, далекая от всякого “социологизма”, — казалось бы, эти аспекты должны быть интуитивно ясными каждому. Но между тем даже эти аспек-

170

ты оказываются неопределенными, как только эмпирические правила игры предъявляют им свой счет, требуя ясных и неопровержимых доказательств того, что музыка Бетховена действительно, фактически, имеет что-то общее с гуманностью и буржуазным освободительным движением, или музыка Дебюсси — с жизненным чувством импрессионистов и бергсоновской философией. Самое ясное и банальное превращается в спекулятивную догму, когда встречается с закоснелым научным умонастроением, этос которого состоит в том, чтобы не позволять себе внутреннего постижения объектов и изучать только реакции на них. Это умонастроение объясняется утратой непрерывности образования, о чем догадывался уже Макс Вебер. Отсутствие традиции культуры претендует на роль критерия истины. Вопрос о смысле, о содержании, отвергается как вопрос праздный, поскольку для некультурности, утвердившейся в качестве эталона, он исчез. Дух, который живет в объектах наук о духе, становится подсудимым перед лицом таких методов, до которых он опустился в своем вырождении и которым важнее продемонстрировать всем свои результаты, чем достичь с их помощью сути дела. Беспредметность музыки особенно вредит музыке при этом: она препятствует непосредственному вычитыванию социальных данных из нее самой.

Но не только прогрессирующая косность и самоослепленность научной жизни несет вину за такое положение. Даже тот, кто противостоит ее террору, замечает, что музыкальная социология испытывает тенденцию к атрофии одного из двух моментов, из которых составлено ее наименование. Чем более фундированы итоги социологического изучения музыки, тем дальше они от самого искусства, тем беднее и абстрактнее их социологическое содержание. Предположим, что мы заметили некоторую связь между Берлиозом и началом эры высокоразвитого промышленного капитализма. Трудно отрицать эту связь, особенно родство технического аспекта берлиозовского оркестра с индустриальными методами. Но социальные моменты, которые при этом просматриваются, даже при самых далеко идущих экстраполяциях, никак не связаны с тем, что нам конкретно известно о французском обществе той эпохи. Существенные черты Берлиоза, как, например, нервность и отрывочность его музыкального языка, правда, очевидным образом свидетельствуют об изменении форм социальных реакций, изменениях, которые были присущи и ему самому в музыке. Но даже и это относится к гораздо более высокой ступени общества, чем социальные процессы, переворот в методах производства, которые совершались в эпоху Берлиоза. И с другой стороны, из массы сведений об обществе эпохи империализма и позднего капитализма вряд ли можно вывести конкретный характер одновременно создававшейся музыки, столь несходной, как музыка Дебюсси, Малера, Штрауса и Пуччини. И тогда кажется, что дифференциальная социология музыки возможна лишь *ex post facto**, и это демонстрирует всю ее сомнительность в смысле поговорки — “чего только не докажет усердный ученый”.

Но от неприятного чувства при таком отождествлении обеих сфер, торопливом и поспешном, не может отделаться даже и тот, кто считает

* После дела (*лат.*).

171

такое отождествление необходимым, поскольку музыкальное содержание, взятое в целом, скрывает в себе социальные импликации; даже и тот, кто не затронут реакционной идеологией культуры, которая (за это

порицал ее уже Ницше) не желает согласиться с тем, что истина — а искусство есть явление истины — есть нечто исторически сложившееся. Не следует бояться того, что чистота произведения искусства будет запятнана следами реальности внутри него самого; ведь произведение искусства лишь в той степени поднимается над существующим, в какой находит в существующем свою меру. Но следует бояться того, что эти следы реальности стираются в самом объекте, искушая исследователя выманить их оттуда силой конструкции. Показатель этой боязни — нежелание мысли мириться с употреблением таких слов, как “соотнесение”. Такие слова замазывают слабые стороны познания; их необязательность создает иллюзию, будто она идет от тонкого различения явлений. И такие слабости музыкальной социологии в том или ином отношении обнаруживаются с такой регулярностью, что их нельзя отнести за счет несовершенства методов определенного исследователя или за счет молодости самой науки, — она, между тем, уже не столь молода.

Музыкально-социологическая наука эту трудность, как и множество других, преодолевает посредством прагматической классификации: утверждают, что социология имеет дело с социальным воздействием музыки, а не с самой музыкой; что до музыки, то ею должны заниматься теория музыки, наука о духе, эстетика. У подобных мнений есть своя традиция в истории социологии. Чтобы расположиться в старой *universitas litterarum**, будучи новой наукой, социология была заинтересована в том, чтобы отграничить себя от соседних дисциплин — экономики, психологии, истории — с помощью тщательной, точной дефиниции своего предмета. Вплоть до Макса Вебера и Дюркгейма социология все снова и снова доказывала свои права на особое место среди наук. Между тем вокруг стали говорить о том, куда приводит научное разделение труда по отдельным ящикам и ящичкам — к смешению методологических приемов с самой вещью, к фетишизации. С тех пор попытки ограничения своего предмета стали достоянием социологии в кавычках: как в тех достаточно прозрачных случаях, когда стремятся отделить социологию завода, предприятия от основных экономических процессов, как некое изучение отношений между людьми.

Не далеко от этого ушел и постулат ограничения музыкальной социологии выборками, касающимися социального потребления музыки. Может быть, научный, теоретический вывод из моих музыкально-социологических размышлений как раз и состоит в том, что подобные методы, считающие себя научно фундированными, проходят мимо своего собственного предмета. Эстетические и социологические вопросы музыки неразрывно, конститутивно связаны между собой. Правда, не таким образом, как представляет это себе вульгарный взгляд, будто эстетически значимо только то, что пробивает себе путь, опираясь на широкую социальную основу. Нет, эстетический уровень и социальная истинность структур сущностно связаны, хотя они и не тождественны друг другу не-

* Совокупность гуманитарных наук (*лат.*).

посредственно. В музыке нет ничего такого, что сохраняло бы свое значение не будучи истинным в социальном смысле, хотя бы как отрицание ложного; никакое социальное содержание музыки не имеет значения, пока оно не объективируется эстетическим. Что в Штраусе и Вагнере есть выражение идеологии, то сказывается у них всюду, вплоть до несообразностей их техники, как, например, в алогическом и произвольно частом применении эффектов, в ораторских повторах. Именно такие связи были бы существенны для социологии музыки. Общественное распределение и усвоение музыки — это просто эпифеномен: сущностью же является объективная социальная конституция музыки в себе. И вот это существенное нельзя с наигранным смирением откладывать *ad calendas graecas**, до тех пор, пока музыкальная социология не будет располагать всеми фактами, кои уполномочивали бы ее на интерпретацию и кои оставалось бы интерпретировать. Ибо те вопросы, с которыми она подходит к распределению и усвоению музыки, сами по себе детерминируются вопросами о социальном содержании музыки и теоретической интерпретацией ее функции.

Интересы и цели всякого социального познания зависят от того, исходит ли познание из модусов поведения и реакций людей в обществе, взятом как таковое, как данное, или же оно исходит из объективированных факторов, учреждений, от которых зависят социальные процессы и тем самым и индивиды, включая их будто бы не сводимую ни к чему более психологию. Поскольку объективности такого рода не содержатся в сознании отдельных людей или же содержатся в нем неадекватно и, более того, — в самых могущественных и решающих своих моментах скрыты от них за фасадом общества, тогда как модусы поведения людей доступны для наблюдения, опросов и даже измерения, то наука, одержимая объективизмом, концентрируется на субъектах; так же поступает и музыкальная социология, избравшая Макса Вебера или даже Морица Гейгера в качестве своего образца. Но объективность подобного направления внимания иллюзорна. Ибо сам предмет уже вторичен, дедуцирован, поверхностен. Поскольку субъекты сегодня — объекты общества, а не его субстанция, постольку и их формы реакций — не объективные данные, а составные части общей пелены. Объективность в высокорационализированном и насквозь функционально

опосредованном товарном обществе — это концентрированная социальная власть, производственный аппарат и аппарат распределения, подконтрольный первому. Что по своей идее должно было бы быть первичным, — живые люди — стало придатком. Наука, не признающая этого, защищает условия, которые привели к такому положению вещей. Научное просвещение должно было бы распутать этот узел. Начинать с изучения социальных субъектов или с закостеневшей общественной объективности — это не дело вкуса или выбора темы; методы, применяемые в том и другом случае, никоим образом не конвергируют.

Общественные отношения — это отношения, определяемые общественной властью; в этом причина преимущественного положения производства по отношению к другим сферам. В нем объединяются все су-

* До греческих календ (*лат.*).

173

шественные для социальной диалектики моменты — человеческий труд, благодаря которому поддерживается жизнь вплоть до самых крайних своих сублимаций, обладание чужим трудом как схема господства. Без общественного труда нет жизни, всякое наслаждение производится им; общество же, распоряжаясь трудом, сводит потребление производимых ценностей, — то, что вульгарная социология ложно понимает как “данность”, — к функции средства, поддерживающего деятельность аппарата производства в целях получения прибыли. Поэтому те разрезы общества, при которых выбрасываются за борт эти обстоятельства, не столь нейтральны по отношению к своему предмету, как желает представить это *bona fides**. Здесь с самого начала из поля зрения уходит решающее — те условия, которые привязывают человека к его месту, которые навечно осуждают его на ту роль, какую он играет перед собой и перед другими. Наблюдения, фундированные фактами, встают словно стена перед сущностью, которая лишь является в наблюдаемом объекте; эмпиризм не познает как раз того, к познанию чего он якобы стремится.

Правда, в сферах распределения и потребления, где сама музыка становится социальным объектом, товаром, вопрос об опосредовании музыки и общества не сложен, но от него столь же мало прока. Этот вопрос следует разрабатывать средствами дескриптивного анализа учреждений и, что касается слушателей, методом статистических выборок. Правда, и здесь специфические свойства того, что распределяется и реципируется, должны детерминировать постановку проблем, ибо только на них можно установить социальный смысл полученных результатов, тогда как *administrative research*** охотно отвлекается от этого отношения и потому лишает себя всей плодотворности своих результатов.

Распределение, прежде чем дойти до масс, подвергается бесчисленным социальным процессам селекции и направления, определяемым такими факторами, как промышленность, концертные агентства, руководство фестивалей и разные комитеты. Все это отражается на выборе, осуществляемом слушателем; ведь его потребности лишь частично затрагиваются. Но прежде всего контроль осуществляется большими концернами; в экономически наиболее развитых странах — в таких концернах формально или фактически слиты воедино радио, производство электротоваров и граммофонных пластинок. По мере концентрации ведающих распределением инстанций, с ростом их значения свобода выбора музыки для слушания проявляет тенденцию к убыванию; здесь музыка, включенная в социальное целое, ничем больше не отличается от любых других потребительских товаров. Управление их распределением сопровождается иррациональными моментами. Лишь немногие и едва ли действительно призванные к этому музыканты в результате выбираются как авторитеты. В целях их превращения, *build-up*, в сорт товара в них вкладываются такие капиталы, что они приобретают почти монопольное положение, да и сами сознательно стремятся к этому.

Музыкальный аппарат распределения превращает производительные силы музыкантов-исполнителей, по образцу кинозвезд, в средства про-

* “Добрая вера”, наивность (*лат.*).

** Социологическое изучение учреждений (*англ.*).

174

изводства. Это ведет к их качественному изменению как таковых. Авторитетам приходится дорого платить за свое монопольное положение — в нем самом элемент экономической иллюзорности. Не имея сил противостоять, они впрягаются в репертуарную политику. Свой исполнительский стиль им приходится отшлифовать до блеска, чтобы удержать свои позиции, и даже знаменитостей преследует страх оказаться в один прекрасный день за бортом. Попытки преодолеть монопольную систему непосредственностью

исполнения и принципиальной неуступчивостью в художественных вопросах всегда кончались поражением самих художников-исполнителей: хотя система и допускает иной раз исключения, — для разнообразия терпит явления, не подобные ей самой, — но серьезных шуток она не понимает. Власть системы перерастает в престиж и авторитет того, что пускается ею в оборот. Пластинка, застывший текст исполнения, приобретает престиж уже благодаря своей форме. Она позволяет навязывать покупателям даже самую очевидную бессмыслицу в интерпретации современной и старой музыки, выдавая ее за образец; это в свою очередь снижает критерии музыкального исполнения, а рынок наводняется ненужными дубликатами наиболее благополучных звезд.

Выбирая музыку для распределения и организуя для нее безудержную рекламу, обычно ссылаются на вкус потребителей с тем, чтобы понизить уровень и элиминировать все нонконформистское искусство. Объективные интересы самой власти могут воспользоваться волей слушателей. Как это представляется субъективному сознанию, власть приспосабливается к слушателю. Не нужно представлять дело так, что над слушателями совершается насилие и что они, находясь как бы в некоем блаженном естественном состоянии по отношению к музыке, проявили бы восприимчивость и к другому искусству, если бы только система подпускала его к ним. Но это не так, а напротив, контекст социального заблуждения образует *circulus vitiosus**. Навязанные стандарты сложились в сознании слушателей или по крайней мере стали их второй натурой: эмпирически невозможно опровергнуть ссылку заправил на людей, управляемых ими.

Беда не в том, что первоначально складывается ложное сознание, а в том, что оно фиксируется, становится неподвижным. Статически воспроизводится то, что и без того существует, в том числе и наличное сознание; *status quo* становится фетишем. Симптомы экономического регресса к стадии простого воспроизводства недвусмысленно проявляются и в структуре объективного духа. Приспособление к рынку, который между тем деградировал и стал ложным рынком, сделало автономной идеологию рынка; ложное сознание слушателей стало идеологией для той идеологии, которой их пичкают. Контроль за распределением нуждается в такой идеологии. Уже самое что ни на есть слабое смягчение контроля над духом содержит сегодня в себе потенциальную взрывную силу, какой бы отдаленной ни была опасность взрыва: вопль ужаса, кричащий о непродажности, подавляет этот потенциал.

Весь прогресс контроля за распределением внезапно раскрывается на едва заметных деталях. Сорок лет назад пластинки присылали на дом, —

* Порочный круг (*лат.*).

в согласии с обычаями либерализма, который по крайней мере еще формально уважал вкус покупателя. Теперь же на более дорогих альбомах с пластинками помещаются — со ссылкой на юридическую защиту авторских прав и т.п. — отметки, запрещающие магазинам рекламные радиопередачи с воспроизведением отрывков из записанных произведений:

“Условия продажи в Германии. Воспроизведение наших пластинок и запись их передач по радио на магнитную ленту запрещены, также и для частного употребления. Во избежание недозволенных воспроизведений торговцам запрещены их прокат и рекламные радиопередачи”. Возможности злоупотребления нельзя оспаривать: даже все самое дурное теперь почти всегда находит основания для того, чтобы утверждать, что вот именно здесь реализуется зло. Так или иначе приходится покупать кота в мешке, ибо прослушивание пластинок в магазинных кабинках с их скверной изоляцией — это насмешка. Дополнительным к этому является принцип, что зато покупатель — сам себе хозяин и может наслаждаться Седьмой симфонией Брукнера, не выходя из дома. Изменятся ли эти тенденции вместе с конъюнктурой — покажет время.

Творчество, производство в музыке и вообще в искусстве прежде всего определяется противоположностью потребительскому товару культуры. Тем менее его можно непосредственно отождествлять с материальным производством. От последнего эстетические структуры отличаются конститутивно: что в них является искусством, не предметно, не вещно. Критическая теория общества причисляет произведения искусства к надстройке и этим отделяет их от материального производства. Но уже тот критический элемент антитезы, который сущностен для содержания значительных произведений искусства и который противопоставляет последние как отношениям материального производства, так и господствующей практике, не позволяет говорить вообще “о производстве” в обоих случаях, если не желать смешения понятий. Но, как всегда в случае подобной амбивалентности, к моментам дифференциальным присоединяются моменты тождества. Ведь производительные силы, — в конце концов силы людей, — во всех сферах тождественны.

Исторически конкретные субъекты, сформированные всем общественным целым своего времени, от способностей которых каждый раз зависит материальная форма производства, не являются абсолютно иными по сравнению с теми людьми, которые изготавливают произведения искусства; не случайно на протяжении длительных эпох одно переходило в другое при ремесленных способах производства. И как бы разделение труда ни отчуждало друг от друга различные группы людей, — все живущие в одно и то же время индивиды, в чем бы ни заключался их труд, все же социально объединены.

Труд, даже самый что ни на есть индивидуальный труд художника, — согласно его собственному сознанию, всегда есть “общественный труд”; субъект, который предопределяет характер этого труда, — в гораздо большей степени всеобщий субъект, чем это угодно полагать привилегированным представителям умственного труда с их индивидуалистическими иллюзиями и высокомерием. В этом моменте коллективности — во всегда объективно предопределенном отношении методов и материалов — художественный и материальный уровни эпохи, несмотря на все, сообщаются. И потому тогда, когда актуальные противоречия между обще-

176

ством и его искусством уже забыты, единство столь очевидно выступает на первый план; для современного понимания Берлиоз имеет больше общего с ранними всемирными выставками, чем с мировой скорбью Байрона. Но подобно тому как в реальном обществе производительные силы имеют преимущество перед производственными отношениями, которые над ними господствуют и на основе которых они развиваются, так и музыкальное сознание общества в конце концов определяется только музыкальным производством, — тем трудом, который запечатлевается в музыкальных сочинениях, хотя бесконечность опосредований и невозможно вполне точно проследить. Склонность эмпирической социологии культуры исходить из реакций, а не из объектов, с которыми связаны реакции, приводит к идеологическому обращению *ordo rerum* в *ordo idearum**: в искусстве бытие предшествует сознанию в том смысле, что структуры, в которых социальная сила нашла свое предметное выражение, ближе к сущности, чем отклики на них, непосредственные социальные модусы поведения реципиентов.

Первичность производства, часто скрытая под поверхностью, первичность, осуществление которой исторически нередко замедляется и нарушается, можно показать на примере потребительской и развлекательной музыки, той, в которой вульгарный социологизм видит свой основной объект. Как бы ни старалась отгородиться она в своей негативной вечности от динамики методов композиции, она всегда оказывается результирующей фетишистского сознания потребителей, окаменелой инвариантной тональной системы и ряда прогрессивных моментов. Если исследовать ее с самым детальным вниманием, — в таковом она испытывает большую нужду, чем автономное искусство, которое становится самим собою, автономным, потому что выявляет свою сущность, — то в ее музыкальном языке можно обнаружить отражение исторической эволюции производительных сил. Так называемая “мода” сводит такую эволюцию к чистой видимости (вечно-новое в вечно-старом). Парадокс моды состоит не в резкой и внезапной смене (думать так — предрассудок), но в мельчайшем и едва заметном колебании — исторически-развивающееся вибрирует в пределах косного; мода есть бесконечно медленное, представленное как бурная смена. На протяжении долгих периодов все изменчивые капризы скрытой, замаскированной неизменности раскрывают себя как замедленное, запаздывающее отражение исторического движения. Например, хроматические призывки в развлекательной музыке конца XIX в. относят тенденцию музыки к хроматизации к отсталому сознанию, поскольку сущностный момент здесь буквально становится случайным и неважным.

Такие глубинные процессы есть нечто большее, нежели простые заимствования у серьезной музыки: это незаметные победы, которые производство одерживает над распределением и потреблением. Как раз в легкой музыке можно было бы, между прочим, примат производительных сил проследить во всем, вплоть до материального базиса. Как бы ни направлялся джаз коммерчески, он вряд ли получил бы такой отклик, если бы не соответствовал социальной потребности. А

* Порядок вещей в порядок идей (*лат.*).

177

потребность, в свою очередь, порождается уровнем технического прогресса. Вынужденная необходимость приспособляться к механизации производства очевидно требует, чтобы этот конфликт между механизацией и живым телом повторялся в свободное время, в своем нейтрализованном отображении. Здесь как бы символически празднуют примирение между беспомощным телом и машинной техникой,

человеческим атомом и коллективной властью. Формы и тенденции материального производства излучают свою энергию далеко за свои пределы и за пределы буквальной потребности в них.

Правда, зависимость от уровня развития техники неотделима от общественных производственных отношений. Общественная сила материальных условий труда настолько превосходит любого отдельного индивида, а для индивида шанс утвердить свое место в жизни настолько безнадежно мал, что индивид отступает и посредством некоей мимикрии уподобляется всему неизбежному и неотвратимому. Связующий элемент былых времен — разные виды идеологий, которые когда-то удерживали массы в повиновении, теперь свелся к простой имитации, к подражанию тому, что и без того существует, и теперь уже далек от того, чтобы воспевать существующее, оправдывать его или даже отвергать.

Абстрактность и неадекватность отношения между социологическим и музыкальным аспектом сама требует объяснения. Общество в произведениях искусства не находит своего прямого, прямолинейного продолжения, не находит реалистического отражения, общество не просто-напросто становится зримым в произведениях искусства. Иначе не было бы различия между искусством и эмпирическим бытием. Правда, даже самые утонченные эстетические качества имеют общественную ценность: в их историческом содержании заключен социальный момент. Но общество только опосредованно входит в них, часто только в очень и очень скрытых элементах формы. У последних есть своя собственная диалектика, в которой, конечно, отражается диалектика реальная. Но, с другой стороны, нужно помнить и в самой теории, что социальное усвоение музыки не тождественно музыкальному содержанию и не тождественно даже социальному содержанию, которое в ней зашифровано. Кто не учитывает этого, остается в музыкальной социологии столь плоским, что именно в силу этого склонен беспочвенно декретировать явления. Удовлетворительное учение об обществе не должно ограничиваться только *thema probandum** о зависимости надстройки от базиса, но должно всю сложность отношений и даже процесс автономного становления духа понять исходя из общества и, в конце концов, из разделения труда на физический и так называемый “духовный”. Если и автономная музыка занимает в результате этого разделения свое особое место в общественном целом и в итоге того же разделения носит на челе своем каинову печать, то внутренне ей присуща и идея свободы. И при этом не просто как выражение ее, но и как противодействие всему, что налагается на нее извне, со стороны общества.

Эта идея свободы составляла средоточие буржуазного освободительного движения, но она, указывая исторические перспективы вы-

* Доказательством тезиса (*лат.*).

хода за рамки буржуазной ее основы, естественно, тоже заключена в экономическом базисе. Но те структуры, в которых проявляется ее сходство с обществом и в которых проявляется ее (тоже общественное явление!) противоположность обществу, столь сложны, что все категорические и обязательные отнесения и классификации становятся легкой добычей любых политических лозунгов. Автономная музыка, как и все современное искусство, социальна в первую очередь благодаря тому, что отстоит от общества: это отстояние, эту дистанцию и следует изучать в первую очередь и, если возможно, объяснить, а не создавать иллюзию ложной близости разделенных моментов, ложной непосредственности опосредованного. Вот граница, которую общественная теория предписывает социологии музыки в ее собственных объектах, в произведениях значительной музыки.

В музыке вполне автономной оппозиция обществу в его существующем виде происходит через противодействие притязаниям на господство, маскирующимся в производственных отношениях. Явление, которое общество могло бы отнести к числу минусов серьезной музыки в качестве ее негативного момента, — ее товарная нереализуемость, — в то же самое время есть отрицание общества и потому конкретно соответствует состоянию отрицаемого. И потому музыкальной социологии не дано интерпретировать музыку таким образом, как если бы она была продолжением общества иными средствами, и только. Легче всего социальный характер ее отрицания пояснить так: совокупность всего общественно-полезного и приятного, все что отбрасывает музыка, достигая своей автономии, все это образует некий нормативный канон и благодаря этому некоторую позитивность на каждой своей ступени. Но подобные нормы в своей сверхиндивидуальной солидности являются социальными нормами, как бы ни было это скрыто.

Анализ переплетения связей и зависимостей между базисом и надстройкой не только расширил бы понимание надстройки, но затронул бы и самое учение о надстройке. Если бы, например, удалось доказать, что существует явление ложного потребления, — ложного в том, что потребление противоречит

объективному предназначению потребляемого, — это имело бы теоретические последствия для понятия идеологии. Потребление, так сказать аспект потребительской стоимости в музыке, мог бы в условиях социальной тотальности выродиться в идеологию, и это можно было бы распространить и на сферу материального потребления. Перепроизводство, безмерно возросшее количество товаров в условиях, когда непременно нужно сбыть весь излишний товар покупателю, переходит в новое качество. Что по видимости идет на пользу людям и прежде просто скрывалось от них, стало формой обмана людей. А поэтому следовало бы с гораздо большей энергичностью, чем это делалось раньше, отделять идеологию и надстройку.

Правда, всякий дух питается базисом и, будучи производным от него, обезображен всем контекстом социальной вины. Но он не ограничивается моментами идеологическими и явно выраженными как таковые, а поднимается над всем этим контекстом: и он даже позволяет анализировать этот контекст, ставя все точки над “и”. И потому обязанностью социологии музыки является в равной мере и социальная защита антисо-

циального духа, и разработка критериев идеологичности музыки вместо наклеивания пустых этикеток. Стоит поразмыслить о Бетховене. Если он, с одной стороны, — музыкальный прототип революционной буржуазии, то, с другой стороны, он — прототип музыки, освободившейся от социальной опеки буржуазии, от услужения ей, — музыки эстетически вполне автономной. Его творчество разрывает реалистическую схему тождества музыки и общества. В нем, при всем идеализме тона, дикции, позы, сущность общества становится сущностью музыки, он — рупор общества как всеобщий субъект. И то и другое нужно отнести к внутренней структуре его сочинений, а не к простому отражению общества.

Основные категории художественной конструкции переводимы в социальные категории. Бетховен родствен буржуазному освободительному движению, оно явственно звучит во всей его музыке, их родство — в динамически развивающейся тотальности. В его музыке отдельные части, соединяясь друг с другом в согласии со своим внутренним законом, становятся, отрицают, утверждают себя в целом, не взирая ни на что внешнее, и поэтому музыка приобретает сходство с миром, внутренние силы которого движут ею, — а не потому, что подражает этому миру. В этом смысле отношение Бетховена к общественной объективности — это скорее отношение философии, в чем-то кантовской, но в главном гегелевской, а не пресловутое отношение отражения: общество непонятно познает себя в Бетховене, а не срисовывается. То, что называется у него тематическим развитием, — это борьба противоречий, разных интересов:

тотальность, целостность, господствующая над всем внутренним составом, внутренней жизнью вещи, — отнюдь не категория, под которую схематически подводятся все моменты, но совокупность тематического развития и ее результат — *композиции*.

При этом природный материал, положенный в основу развития тенденции, лишается конкретного качества, насколько это возможно: те ядра мотивов, то особенное, с чем связана каждая часть, сами по себе тождественны всеобщему, они суть формулы тональных отношений формы, специфика которых сведена к нулю и точно так же предопределена целым, как индивид в индивидуалистическом обществе. Вариационное развитие, отображение общественного труда, есть определенное отрицание: непрестанно оно выводит все новое и новое, все более сложное, из первоначального тезиса и в то же время уничтожает его “как бы” естественный вид, его непосредственность. Но эти отрицания, взятые в своей совокупности, в целом, — как в теории либерализма, которая, правда, никогда не соответствовала точно общественной практике, — должны в результате произвести на свет утверждение. Срезание острых углов, сглаживание трущихся друг о друга отдельных моментов, их страдания и гибель, отождествляются с такой интеграцией, которая сообщает смысл всему отдельному тем, что снимает его. Поэтому самый заметный *prima vista** формалистский *residuum** у Бетховена — это реприза, возвращение снятого, она остается непоколебленной, несмотря на всю динамичность структуры. Она стремится утвердить процесс как свой собственный ре-

* На первый взгляд (*итал.*).

** “Остаток” (*лат.*).

зультат, что бессознательно совершается в общественной практике. Не случайно некоторые из самых проблематичных концепций Бетховена приурочены именно к моменту репризы как возвращению прежнего. Они оправдывают то, что уже было однажды, — теперь как результат процесса. Чрезвычайно показательно, что гегелевская философия, категории которой можно без труда перенести на такую музыку, где

несомненно отпадает всякое культурно-историческое “влияние” Гегеля, тоже знает репризу, как и Бетховен: последняя глава “Феноменологии духа” — “Абсолютное знание” — имеет своим одним-единственным содержанием — подведение итогов всего труда в целом, тогда как ведь тождество субъекта и объекта было уже достигнуто в религии. Но что аффирмативный жест репризы в некоторых из самых значительных композиций Бетховена проявляется как сила карающая и подавляющая, как диктаторское “Это — так” и в своей торжественной декларативности вырывается за рамки реального процесса, — это вынужденная дань, которую Бетховен платит той идеологичности, в плену которой оказывается самая высокая музыка, когда-либо говорившая о свободе в условиях продолжающейся зависимости, несвободы. Неустанные заверения, что именно в возвращении первоначального — весь смысл, самораскрытие имманентности как трансценденции, — все это криптограмма того, что реальность, только воспроизводящая самое себя, сбита в систему целого, лишена смысла — место смысла занимает бесперебойное функционирование системы. Все эти выводы из бетховенской музыки раскрываются для музыкального анализа без рискованных выводов по аналогии, но перед лицом общественных знаний они подтверждаются как истина, сходная с истиной о самом обществе. В серьезной музыке общество возвращается — просветленное, подвергнутое критике, примиренное: эти аспекты невозможно строго и механически отделить друг от друга; музыка эта и возвышается над механикой рационального самосохранения и в то же время вполне годится к тому, чтобы обволакивать туманом эту механику. Будучи динамической тотальностью, а не цепочкой образов, серьезная музыка становится внутренним театром мира. Это указывает то направление, в котором следовало бы искать законченную теорию отношения музыки и общества.

Дух — социален, это — модус поведения человека, модус, который по причинам социальным отделился от общественной непосредственности и приобрел автономность. Благодаря ему сущность социального находит свое продолжение в эстетическом творчестве — и как социальность производящих, творческих индивидов, и как социальность материалов и форм, — они противостоят субъекту, над ними субъект трудится, он определяет их и они, в свою очередь, определяют социальный субъект. Отношение произведений искусства к обществу можно сравнить с лейбницева монадой. Будучи “без окон”, т.е. не созная общества, по крайней мере не обязательно созная его, произведения искусства и особенно далекая от понятий музыка представляет общество, — хочется даже сказать, с тем большей глубиной, чем меньше они “взирают” на это общество. Субъективность нельзя абсолютизировать и эстетически. Композитор — всегда тоже *zoopoliticon* — общественное животное, тем более, чем более эмфатичны его притязания в чисто музыкальной сфере.

Ни один композитор не *tabula rasa*. В раннем детстве он приспособился к происходящему вокруг, позже им движут идеи, в которых находит выражение их собственная форма реакции, уже подвергшаяся социализации. Даже композиторы-индивидуалисты периода расцвета частной сферы, такие, как Шуман и Шопен, не составляют исключения; у Бетховена слышен шум буржуазной революции, у Шумана в цитатах из “Марсельезы” он звучит тише, как отдаленное эхо, словно сквозь сон.

Субъективное опосредование, все социальное у пишущих музыку индивидов с их схемами поведения (которые направляют их деятельность так, а не иначе) состоит в том, что субъект сам является моментом производительных сил общества, если даже он ошибочно видит в себе только некое бытие-для-себя. Такое внутренне опосредованное, сублимированное искусство, как музыка, требует сложившегося субъекта, сильное Я, способное на противодействие, — для того чтобы музыка могла стать объективным лозунгом общества, могла оставить позади случайность своего порождения именно данным субъектом. То, что называют “душой”, то, что каждый защищает от буржуазного общества с его угнетением словно некую собственность, — это как раз самая суть социальных форм реакции, противостоящая угнетению, — даже антисоциальные реакции принадлежат к их числу. Всякая оппозиция обществу, всякая индивидуальная сущность, незаметно проявляющаяся уже в том, что произведение искусства выходит из круга социально-необходимого, всякая оппозиция, будучи критикой общества, является всегда и рупором общества. И потому попытки обесценивания именно того, что не признано обществом, не усвоено им, в равной степени есть нелепость и идеология, независимо от того, стремятся ли этим очернить музыку за то, что она не служит никакому коллективу, или же стремятся исключить из сферы социологического изучения те явления, которые лишены массовой основы. Что структура музыки Бетховена — та же, что и структура общества, которое (едва ли правомерно) называют обществом поднимающейся буржуазии, или же по меньшей мере та же, что и структура самосознания этого общества и его конфликтов, объясняется тем, что его изначально-музыкальная форма мирозерцания была внутренне опосредована духом его класса на рубеже веков. Бетховен не был ни оратором, ни адвокатом своего класса, хотя у него нет недостатка в подобных риторических чертах, — он был родным сыном своего класса.

Как в конкретном случае образуется гармония людских производительных сил и исторической тенденции, трудно объяснить — это для познания белое пятно. Познание всегда сталкивается с трудностью собрать воедино то, что целно по своей природе и самим познанием разложено с помощью таких сомнительных категорий, как влияние и т.д. Можно предположить, что это единство реально осуществляется через процессы подражания, через свое отождествление с социальными образцами в период раннего детства, — это и означает актуализацию “объективного духа” эпохи. Кроме глубоко заложенных неосознанных отождествлений (различие между Бетховеном и Моцартом проявляется благодаря различию их отцов) в социальном плане существенны механизмы селекции. Если даже предположить существование определенного постоянства способностей и дарований людей в каждую данную эпоху, —

182

предположение, смысл которого сводится к неизвестному, к X, — то и тогда, надо признать, те или другие черты, качества субъектов подчеркиваются, поощряются объективным духом в зависимости от общественных условий. Когда Бетховен был молод, высоко котиrowался “бурный гений”. С какой бы резкостью ни восставал дух музыки Бетховена против социальной приращенности культуры рококо, все же за плечами у Бетховена уже было нечто подвергнутое социальной апробации.

В эпоху французской революции буржуазия уже заняла ключевые посты в экономике и администрации — еще прежде, чем захватила политическую власть: это придает пафосу буржуазного освободительного движения элемент декоративности, фиктивности, элемент, от которого не был свободен и Бетховен, — он, провозгласивший себя “умовладельцем” перед лицом “землевладельцев”. Что ему, буржуа до мозга костей, оказывали протекцию аристократы, это вполне соответствует социальному характеру его сочинений, как и сцена, известная из биографии Гете, когда Бетховен оскорбил придворное общество. Рассказы о личности Бетховена не оставляют сомнения в том, что в глубине души он был похож на санкюлота, по-фихтевски гордый, резкий, решительный, чуждый всяких условностей: все эти черты обнаруживаются и в его позе плебея. Он страдает и протестует. Он чувствует, что его разрывает одиночество. На одиночество осужден свободный, эмансипированный индивид в обществе, сохранившем нравы века абсолютизма, а вместе с нравами сохранившем и стиль, с которым сопоставляет себя субъективность, когда она полагает самое себя. Индивид и эстетически, и социально — только частный, составной момент — момент, бесспорно переоцененный под воздействием “духовно-исторического” представления о личности. Если для изменения противостоящего художнику мира объективных данностей требуется избыток субъективности, которая не дает разложить себя без остатка на эти объекты, то, с другой стороны, художник в несравненно большей степени, чем это допускают буржуазные предрассудки, — исполнитель конкретных задач, встающих перед ним. Но в этих задачах таится все общество в целом; благодаря этим задачам общество становится движущей силой даже автономных эстетических процессов. В эпоху “наук о духе” возвеличивали “творящее начало” (этот богословский термин не приложим, строго говоря, ни к какому конкретному произведению искусства); в реальном опыте художника это “творящее начало” конкретизируется как противоположность той свободе, которая связана с понятием акта “творения”.

В искусстве совершается попытка разрешения проблемы. Противоречия, которые предстают как сопротивляемость всегда исторически конкретного материала, должны в своем развитии доводиться до примирения. Поскольку задачи объективны, — даже те, которые художник сам ставит перед собой, — художники перестают быть частными индивидами и становятся всеобщим социальным субъектом или его субституентом. Уже Гегель знал, что художники способны тем на большее, чем лучше им удастся преодолеть самих себя. То, что известно под названием “облигатного стиля”, что намечилось уже в XVII в., телеологически уже содержит в себе требование композиции всецело структурной, по аналогии с философией, — композиции-как си-

183

стемы. Ее идеал — музыка как дедуктивное единство; все бессвязное, все нейтральное, что выпадает из этого единства, уже есть внутренний разлом, трещина внутри вещи, — таков эстетический аспект основного тезиса музыкальной социологии Вебера — о прогрессирующей рационализации. Такому идеалу единства был объективно привержен Бетховен, независимо от того, знал ли он о нем или нет. Он достигает тотального единства облигатного стиля, насыщая его динамикой развития. Отдельные элементы уже не ставятся в ряд в дискретной последовательности, но переходят в рациональное единство благодаря непрерывному процессу, обусловленному ими же самими.

Эта концепция уже была как бы готова, была преднамечена тем состоянием проблемы, которое предоставила в распоряжение Бетховена сонатная форма Гайдна и Моцарта, где многообразие

уравновешивалось, преобразовывалось в единство, но все же еще расходилось с ним, так как форма все еще как бы сверху накладывалась на такое многообразие. То гениальное и неповторимое, что совершил Бетховен, заключалось, может быть, в этом устремленном в глубь вещей взгляде, который позволил ему прочесть в самом передовом творчестве его времени, в образцовых произведениях двух других венских классиков заданный ими вопрос, вопрос, в котором совершенство их музыки трансцендировало самого себя и стремилось уже к иному. Так же Бетховен отнесся и к репризе стих* динамической формы, к закланию момента статического, всегда равного себе в рамках всецело становящегося, и только становящегося. Сохранив репризу, Бетховен понял ее как проблему. Вот его цель — спасти объективный канон формы, свергнутый со своего престола, подобно тому как Кант спасал категории; Бетховен заново выводит канон — уже на основе раскрепощенной субъективности. Так реприза оказывается следствием динамического течения и оправданием его *post factum* — как его же результата. Благодаря этому оправданию Бетховен сохранил традицию того, что затем неудержимо рвалось за рамки его творчества.

Но равновесие динамического и статического момента совпадает по времени с историческим моментом в судьбе класса, который снимает статический порядок, но не может следовать своей же собственной безграничной динамике, не снимая и самого себя; великие социальные концепции в эпоху Бетховена — гегелевская философия права и позитивизм Конта — выразили эту ситуацию. Но что имманентная динамика буржуазного общества ломает рамки этого общества, — это запечатлелось в музыке Бетховена, самой великой музыке, как черта эстетической неправды: если эта музыка удалась как произведение искусства, то она своей же властью полагает как совершившееся в реальности то, что реально далеко не удалось; и это, в свою очередь, внутренне поражает произведение искусства в его риторически-декламационных моментах. В истинном содержании музыки — или в отсутствии такового — совпадают эстетическая и социальная критика. Но нельзя отношение музыки и общества проецировать на неопределенный и тривиальный “дух” времени, к которому будто бы причастно и то и другое. Музыка и социально обретает тем большую истинность и субстанциальность, чем дальше она

* Центральный момент (*лат.*).

отходит от официального “духа времени”; сам дух эпохи, в которую жил Бетховен, скорее представлен музыкой Россини, а не Бетховена. Социальна объективность вещи как таковой, а не близость и чуткость ее к пожеланиям утвердившегося общества; в этом едины искусство и познание.

Из сказанного можно сделать некоторые выводы об отношении социологии и эстетики. Они отнюдь не непосредственно тождественны; никакое произведение искусства не может перепрыгнуть через ров, отделяющий его от наличного бытия и, в частности, от бытия общества, — тот ров, который определяет произведение искусства как произведение искусства. Но в равной мере нельзя отделить то и другое с помощью научных демаркационных линий. Что составляет сложность и проблемность произведения искусства — это *membra disjuncta** общества, хотя бы они и были заменены до неузнаваемости. Истинность их содержания концентрирует в себе всю их силу, все противоречия и всю их муку.

Социальное в произведениях искусства — на что направлены усилия познания — это не только их приспособление к идущим извне пожеланиям заказчиков или рынка, но как раз их автономная и имманентная логика. Конечно, их проблемы и решения возникают не по ту сторону систем социальных норм. Но они обретают социальность, только удаляясь от этих норм; самые высшие художественные достижения отрицают подобные нормы. Эстетическое качество произведений, их истинность, которая имеет мало общего с какой бы то ни было эмпирической истиной “отражения”, хотя бы даже с психологией, конвергирует с истинным в социальном отношении. Их содержание — нечто большее, чем непонятное явление социального процесса в произведениях искусства. Будучи тотальным целым, всякое произведение искусства занимает и определенную позицию по отношению к обществу и в своем синтезе предвосхищает его примирение с самим собой. Организованность произведений искусства заимствована у общественной организации: там, где произведения искусства трансцендируют эту организацию, в них выражается протест против организационного принципа как такового, против угнетения внешней и внутренней природы.

Подвергать музыку и воздействие музыки на людей социальной критике можно, — это предполагает понимание ее конкретного эстетического содержания. В противном случае такая критика будет невежественно унифицировать эстетические структуры, приравнивая их к существующему как к таковому, как социальные движущие силы. Если значительные произведения искусства, имеющие истинное содержание, доводят до абсурда злоупотребление понятием идеологии, то, напротив, все эстетически дурное симпатизирует идеологии. Имманентные пороки искусства — это знаки социально-ложного сознания. Но атмосфера, общая для эстетики и социологии, — критика.

Очевидным становится опосредование музыки и общества в свете технических проблем музыки. Процесс опосредования — *tertium comparationis*** базиса и надстройки. В итоге этого процесса в искусстве воплощается социальный уровень производительных сил эпохи, на что ука-

* Разъятые члены (*лат.* — Гораций).

** Основание для сравнения (*лат.*).

185

зывает и греческое слово “эпоха”, — воплощается как явление, соизмеримое с людьми и самостоятельное по отношению к ним. До тех пор пока общественное мнение находилось в большем или меньшем равновесии с развитием техники композиции, композиторы обязаны были достигать передового уровня музыкальной техники своего времени. В новейшее время — свидетельство распада между производством и рецепцией — Сибелиус стал, быть может, первым среди композиторов, кто претендует на значительный уровень, кто стал известен во всем мире, несмотря на то что стоял гораздо ниже уровня современной техники. В период новонемецкой школы³⁷ вряд ли кто-нибудь имел шансы на успех, не владея, скажем, достижениями вагнеровского оркестра. Система музыкальной коммуникации слишком всеобъемлюща, чтобы композиторы могли без труда избегать технических стандартов; только при самой крайней озлобленности *gene** отстать от других переходит в свою противоположность; правда, *gene* может идти на убыль, как только слава композитора начинает искусственно раздуваться всем монополистическим аппаратом. Во Франции технический регресс бросался в глаза в поколении музыкантов после Дебюсси: только следующее поколение вспомнило об идеале своего *metier***; трудно отделаться от мысли о параллели с промышленным развитием в этой стране.

Но техника всегда воплощает всеобщий общественный стандарт. Она обобществляет и мнимоизолированного композитора — ему приходится учитывать объективный уровень производительных сил. В то время как он поднимается до уровня технических стандартов, они сливаются в одно целое своей собственной производительной силой; обычно то и другое уже в период обучения так проникает друг друга, что их невозможно разделить. Но эти стандарты прямо ставят композитора перед объективной проблемой — а именно, техника, на которую он наталкивается как на нечто готовое, благодаря этому уже опредмечена, отчуждена и от него, и от самой себя. Самокритика композитора отмечает это обстоятельство, отделяет и отбрасывает все отчужденное и благодаря этому продвигает технику вперед. Как и в индивидуальной психологии, механизм отождествления — с техникой как социальным идеалом Я — порождает сопротивление; и только это сопротивление выковывает оригинальность — она вся, насквозь, целиком и полностью, опосредована. Бетховен высказал эту мысль с правдивостью, достойной его: многое из того, что приписывают оригинальному гению композитора, сказал он, на самом деле объясняется ловким использованием уменьшенного септаккорда.

Усвоение установившейся техники спонтанным субъектом обычно приводит к тому, что все несовершенное в ней выявляется. Стремясь исправить недостатки техники посредством технологически точной постановки проблемы, композитор благодаря новизне и оригинальности своего решения становится исполнителем общественной тенденции. Эта тенденция, заключенная в подобных проблемах, только и ждет момента прорвать оболочку уже существующего. Творческая сила индивида реализует объективный потенциал. Август Хальм, которого в наши дни не-

* Стыд (*франц.*).

** Профессия, ремесло (*франц.*).

186

простительно недооценивают, в своем учении о музыкальных формах как формах объективного духа³⁸ был едва ли не единственным, кто понимал всю эту проблематику, — каким бы сомнительным ни было его вне-историческое гипостазирование форм фуги и сонаты. Динамическая форма сонаты сама по себе влекла свое субъективное наполнение, которому противостояла как тектоническая схема. Технический *flair** Бетховена объединил самые противоречивые постулаты, достигая одного через средство другого. Помогая появиться на свет такой объективности формы, Бетховен защищал социальное освобождение индивида и в конце концов идею единого общества автономных деятелей. Создавая эстетический образ союза свободных людей, он выходил за пределы буржуазного общества. И если социальная действительность, являющаяся в искусстве, может уличить во лжи искусство как видимость, то эти же черты искусства позволяют ему выйти за рамки этой действительности, — ее страждущее несовершенство жаждет искусства.

Отношение между обществом и техникой и с музыкальной точки зрения нельзя представлять постоянным. Долгое время общество выражало себя в технике только посредством адаптации техники к социальным потребностям. Требования и критерии музыкальной техники едва ли обрели принципиальную автономность еще до появления сочинений Баха, насквозь структурных; как обстоит дело с нидерландской полифонией, только предстоит исследовать. Лишь когда общественное применение музыки перестало быть непосредственной мерой техники, только тогда техника по-настоящему стала производительной, творческой силой: ее методическое отделение от общества в целом по принципу разделения труда было условием ее социального развития — совершенно то же происходило в сфере материального производства. Двойственный характер техники, как он проявляется в этой сфере, — техника выступает и как автономная сила, развивающаяся в согласии с канонами рациональной науки, и как социальная сила, — это и характер музыкальной техники.

Многие технические достижения, как, например, открытие монодии с сопровождением в конце XVI в., обязаны своим появлением “новому жизненному чувству”, как это обычно называют, приукрашивая действительность, — они обязаны структурным изменениям в обществе как таковом, непосредственно, — не вытекая видимым образом из технических проблем позднего средневековья; скорее в *stile rappresentativo*³⁹ на поверхность выходит коллективное подводное течение, которое подавляла полифоническая музыка. Напротив, Бах, просто прислушиваясь к требованиям слуха, пришел к своим нововведениям, — они не получили широкого признания и даже венской классикой не были восприняты во всех своих обязывающих моментах, — он достиг полного структурного взаимопроникновения того, чего, с одной стороны, требовала тема в фуге, а с другой стороны, гармонически осмысленное ведение генералбаса.

Конгруэнтность этого технического развития с продолжающимся рациональным обобществлением общества стала зримой лишь в конце целого периода, тогда как в его начале никто и отдаленно не подозревал об этом. Техника дифференцируется в зависимости от уровня развития ма-

* Чутье (*франц.*).

териала и методов его обработки. Уровень можно огрубленно сопоставить с производственными отношениями, в условиях которых живет композитор; методы — с совокупностью развитых производительных сил, которой он поверяет свою собственную творческую силу. Но и то, и другое одинаково подчинено взаимозависимости: материал всегда уже создан методами обработки, он пронизан субъективными моментами;

методы обработки необходимо находятся в определенной пропорции к своему материалу, должны отвечать ему. Во всей этой ситуации есть и своя имманентно-музыкальная, и своя социальная сторона, и ее нельзя разрешить в том или ином направлении с помощью простых причинных связей. Генетические зависимости иногда столь сложны, что попытка распутать все связи оказывается тщетной и одновременно допускает бессчетное множество толкований. Но гораздо существеннее, чем вопрос, что и откуда происходит, — содержание: как общество является в музыке, как прочесть социальное в самой структуре музыки.

Примечания

¹ См.: *Adorno* (т. 1). *Ideen zur Musiksoziologie*//*Adorno Th. W. Klangfiguren (Musikalische Schriften I)*. Berlin und Frankfurt a.M., 1959.

² “Radio Research Project” — американский институт исследования социологических проблем, связанных с радио, где Адорно работал во время войны. В дальнейшем “research” — совокупность эмпирико-социологических исследований. (*Прим. перев.*)

³ *Studies in Philosophy and Social Science*. Vol. IX, № 1. P. 17.

⁴ Чем больше изменений, тем больше все остается одним и тем же (*франц.*).

- ⁵ Engel H. Musik und Gesellschaft. Berlin; Wunsiedel, 1960, автор статьи “Musiksoziologie” в энциклопедии “Musik in Geschichte und Gegenwart”. Hrsg. von F.Blume. Представитель консервативной методологии и социологии музыки. (Прим. перев.).
- ⁶ Silberman A. Introduction a line sociologie de la musique. Paris 1955; Wovon lebt die Musik? Regensburg, 1957; Die Stellung der Musiksoziologie innerhalb der Soziologie und der Musikwissenschaft/K61ner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, X, 1958; Konig R., Silberman A. Der unversorgte selbständige. Köln; Berlin, 1964.
- ⁷ Blaukopf K. Musiksoziologie. Köln; Berlin, 1951; Raumakustische Probleme der Musiksoziologie//Musikforschung. 15, 19. Общая музыкально-социологическая концепция К.Блаукopfа — поверхностный вульгарный социологизм с претензиями на материалистическое понимание истории. (Прим. перев.).
- ⁸ “Введение в социологию музыки” (франц.).
- ⁹ Horkheimer M., Adorno Th.W. Sociologica II. Reden und Vorträge. Frankfurt a.M., 1962. (Прим. перев.).
- ¹⁰ Персонаж романа “В поисках утраченного времени” (Прим. перев.).
- ¹¹ Bergson H. Deux sources de la morale et de la religion. Paris, 1932.
- ¹² Шлягер — коммерческая эстрадная песня.
- ¹³ Пародия как прием в музыке — приспособление нового текста к уже существующему музыкальному сочинению с текстом. У Баха — часто перенос частей из кантаты в кантату (в том числе из духовных кантат в светские и наоборот). В полифонических мессах XV-XVI вв. мелодии светских песен иногда использовались как cantus firmus (основной голос). (Прим. перев.).
- ¹⁴ Кводлибет — одновременное соединение нескольких песенных мелодий, обычно как музыкальная шутка (начиная с XVI в.). Один из известных, особенно искусных образцов в клавирных баховских Goldberg-Variationen (вар. 30). (Прим. перев.).
- 188
- ¹⁵ “Ариадна на Наксосе” (1916) — опера Рихарда Штрауса на текст Гуго фон Гоф-маншталя, связанная с обращением авторов к эпохе классицизма. (Прим. перев.). ¹⁶ Примерно такими словами в “Нюрнбергских мастерзингерах” Вагнера отвечают рыцарю Штольцингу, который называет Вальтера фон Фогельвейде своим учителем в пении (акт I). (Прим. перев.).
- ¹⁷ Тороі — типичные места, loci — термин риторики и поэтики.
- ¹⁸ Идея поздних работ Ницше о Вагнере, где Ницше называет Вагнера “мастером гипнотических приемов”, говорит, что “у Вагнера вначале стоит галлюцинация”, Nietzsches Werke, VIII, Neumann — Kroner, 1888. S. 18, 24.
- ¹⁹ По-немецки Einfall — наитие. Этот пункт был одним из основных в разногласиях между представителями новой музыки (А.Берг), настаивавшими на ее преимущественной конструктивности, и представителями старой позднеромантической эстетики (Ганс Пфифнер), ожесточенно защищавших категории романтического искусства. (Прим. перев.).
- ²⁰ “Dreimäderlhaus” — оперетта Г.Бертэ из жизни Ф.Шуберта, с использованием его музыки (Вена, 1916) — образец обывательски-пошлого подхода к творчеству. (Прим. перев.).
- ²¹ В сочинениях “Вагнер как феномен” и “Ницше против Вагнера” (1888); последнее представляет собой подбор отрывков из более ранних работ. (Прим. перев.).

²² В мистерии “Парсифаль” (1882). (Прим. перев.).

²³ Дездемона да Веноза (1560-1613) — итальянский композитор-мадригалист с крайне своеобразным гармоническим языком, выходящим за рамки стиля той эпохи. Интерес к творчеству Дездемона вырос в XX в., в частности, со стороны современных композиторов (И.Стравинский). (Прим. перев.).

²⁴ Эрнст Ньюмен (1868-1959) — английский музыкальный критик, автор наиболее полной биографии Р.Вагнера (The Life of Richard Wagner. Vol. 4. London, 1933-1946).

²⁵ Среди театральных произведений, написанных Куртом Вейлем (1900-1950) на тексты Б.Брехта, — “Трехгрошовая опера” (1928) и “Подъем и падение города Махагони” (1930). В 1933 г. Вейль эмигрирует. В его американский период деятельности мало что осталось от прежней радикальной направленности его творчества. (Прим. перев.).

²⁶ Впрочем, радиус действия оперы и театра вообще надо видеть в правильных пропорциях с массовыми средствами. “По сравнению с другими культурными учреждениями, такими, как радио и кино, у театра, прежде всего в больших городах, ограниченная сфера действия. Гессенское радио, к примеру, может в своих передачах обращаться почти к каждому жителю Франкфурта; семьи без радио — редкость. Кинотеатры во Франкфурте столь многочисленны и дают столько сеансов, что каждый житель Франкфурта в возрасте старше 18 лет может ежегодно побывать в кино приблизительно 22 раза. Напротив, городские театры продают ежегодно лишь столько билетов, что каждый взрослый человек не мог бы ходить в театр даже 2 раза в год. Более того, те, кто не принадлежит к завсегдатаям театра, только примерно раз в полтора года имеют возможность посетить Большую или Малую сцену” (Рукопись в статистическом отделе социальных исследований, Франкфурт, S. 46).

²⁷ Ср. Horkheimer M., Adorno Th.W. Sociologica II. Frankfurt, 1962. S. 168 ff.

²⁸ Согласно обследованию, результаты которого опубликованы в “Статистическом квартальном сообщении столицы Ганновера” за 1949 г., “так называемые интеллигентные слои” и среди них лица свободных профессий, высшие чиновники и руководящие работники — держатели абонементов — “однозначно” предпочитают “драму”. “Предприниматели, торговцы, прочие чиновники, рабочие, ремесленники, напротив, более заинтересованы в оперном абонементе” (Рукопись в статистическом отделе Института социальных исследований. Франкфурт, S. 20). Эту дихотомию, очевидно, без особого произвола можно интерпретиро-

вать как дихотомию между высшим слоем буржуазии и средним сословием. Группа обеспеченных лиц, которую включает в себя последнее, по общепринятым критериям, едва ли относится к образованному слою.

²⁹ Текст был уже давно подготовлен и неоднократно прочитан как доклад, когда в английском еженедельнике “Observer” (июль 1962 г.) было помещено интервью, которое дал Игорь Стравинский Роберту Крафту по тому же вопросу. Совпадение многих критических соображений и выводов, к которым пришли люди, мыслящие столь различно, говорит само за себя.

³⁰ Ср. Canetti E. Mass und Macht. Hamburg, 1960. S. 453 ff.

³¹ Иначе обстоит дело в Америке — там среди научных работников можно встретить таких, которым стоит некоторых усилий просто представить, что музыку можно узнать не по радио, а как-то иначе. Индустрия культуры стала там второй натурой — больше, чем до сих пор на древнем континенте. Еще предстоит изучить важные музыкально-социологические последствия такого положения дел.

³² Unger E. Gegen die Dichtung. Eine Begründung Konstruktionsprinzips in der Erkenntnis. Leipzig, 1925.

³³ Имеется в виду выступление Ганса Сакса в последнем действии “Нюрнбергских мейстерзингеров” Вагнера (после песни Бекмессера, 111 акт, 5 сцена.).

³⁴ “Кранихштейнские летние курсы” новой музыки были организованы в 1946 г. Проводятся ежегодно. Как лектор и руководитель семинаров там неоднократно выступал Адорно. (Прим. перев.).

³⁵ “Баухауз” — художественный институт, основанный выдающимся архитектором В.Гропиусом в 1919 г. в Веймаре. С 1925 г. — в Дессау, с 1932 — в Берлине. Ликвидирован фашистами. “Баухауз” стал школой и творческим содружеством нового типа, развил наиболее прогрессивные тенденции архитектуры и художественного конструирования. Кроме В.В.Кандинского здесь преподавали Х.Мейер, Л. Мис ван дер Роэ и др.

³⁶ В период сотрудничества с Бертольтом Брехтом. (*Прим. перев.*).

³⁷ Школы Вагнера — Листа и стилистически близких композиторов (*Прим. перев.*).

³⁸ Август Хальм (1869-1929) — теоретик музыки, повлиявший на современную музыкальную теорию.

³⁹ *Stile*, или *genero rappresentativo, recitative* — стиль, возникший в Италии около 1600 г. в связи со становлением монодии — процессом, характеризующимся здесь Адорно. (*Прим. перев.*).

Перевод выполнен А.В. Михайловым по изданию: *Adorno Th.W. Einleitung im die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt a.M., 1962.*

Антон фон Веберн

Пока Антон фон Веберн был жив и пока фашистский террор не заставил его музыку искать тайного убежища, — о чем она сама, кажется, мечтала, — он для общественного сознания был или пугалом, или побочным, сторонним явлением. Пугалом из-за краткости большинства сочинений, краткости, вызывающей шок, ибо она оставляла слушателя наедине с тишиной прежде, чем он начинал вообще что-то воспринимать; из-за своей афористической фактуры эта музыка отказывалась сопровождать его в пути по конкретно чувственным и широко развернутым контекстам, что еще допускали музыка Берга и большая часть произведений Шёнберга.

Побочным, сторонним явлением — постольку, поскольку в его творчестве над всем властвует один, как бы изолированный аспект музыки его учителя Шёнберга, аспект крайней концентрации, доведенной до самых последних пределов, — с упорством, которое удобно объяснить отношением ученика к своему учителю. С тех пор как в 1945 г. шальная пуля оборвала жизнь композитора, творца небывалых пианиссимо, его эзотерическая слава стала экзотерической, и его “функция” изменилась во всем, от начала до конца. От кого думали отделаться как от ограниченного и сверхрадикального ученика своего учителя, тот разом стал сыном, занявшим трон отца; лозунг, провозглашенный Булезом: “Schonberg est mort” (Шёнберг умер), — невозможно отделить от факта возвышения вернейшего его апостола. Долгие годы в западных странах склонялись к тому, чтобы противопоставлять Шёнбергу Веберна, чья музыка в своем звуковом облике не заходила столь глубоко в XIX столетие, как музыка старшего годами Шёнберга, и чей вкус в своем самоограничении был симпатичен французскому миру (утверждают, что Стравинский ценил его еще до того, как — явно под воздействием музыки Веберна — пустился в опыты серийного сочинения).

Но посмертная слава Веберна была скорее технико-стилистического рода и, пожалуй, даже музыкально-стратегического, так что едва ли она могла распространяться и на специфически творческие проблемы. Его слава была основана прежде всего на последнем периоде творчества, очевидное начало которого — Симфония ор. 21, где Веберн, и до этого мастерски использовавший двенадцатитоновую технику и сливший ее со специфическим тоном своей музыки, развил эту технику в таком направ-

лении, что как бы санкционировала собственно серийную музыку. Отныне уже не просто сочиняли, обращаясь к серии как к податливому материалу; отныне упорядоченность интервалов в пределах двенадцати тонов уже не только определенным образом направляла намерения композитора — нет, теперь все структурные и качественные моменты, составляющие музыкальное целое композиции, должны были извлекаться из самой серии. Интеграция всех моментов музыкального процесса, единство каждого

отдельного сочинения превосходят все достигнутое двенадцатитоновой техникой у Шёнберга и у раннего Веберна; неотступно погружаясь, вгрызаясь в материал. Веберн еще раз умножил те возможности, которые открыл перед музыкой Шёнберг, превзойдя его в своей последовательности.

Правда, в отличие от серийных композиторов, избравших его своим патроном, Веберн никогда не отказывался до конца от тех средств музыкального языка, которые он усвоил в школе Шёнберга и в которых в сублимированном виде сохранялись традиционные элементы формы. Но мысль, занятая всеми этими вопросами, поглощенная техническими новшествами Веберна и проблемами их применимости, слишком редко обращалась к самому композитору. Немногим композиторам нашего времени было суждено пережить такое на собственном опыте: интерес к тенденции, воплощенной в сочинениях, вытеснил интерес к самим сочинениям, к истинно музыкальной сути самой тенденции. Образ Веберна, созданный в наши дни, можно охарактеризовать словами Стефана Георге (которые столь несравненно переданы Веберном в музыке) — “Порог” в его “Седьмом кольце” гласит:

Kaum legtet ihr aus eurer hand die kelle
Und saht zufrieden hin nach eurem baun:
War alles werk euch nur zum andern schwelle;
Wofur noch nicht ein stein behaun.

Едва окончен труд и инструмент отложен,
В создание новом мастер видит лишь залог
Свершений будущих, лишь знак, что путь проложен,
Лишь для постройки будущей порог.

Как творческий итог нельзя отделить от технических находок, так и эти последние подводят нас к сочинениям — их началам и истокам, к идее этих сочинений. Музыка живет и побеждает время — сама музыка, а не ее технические средства, сколь бы замечательны они ни были.

Но идея Веберна — это идея абсолютного лиризма: попытка растворить в чистом звучании субъекта всю материальность музыки, все объективные моменты музыкальной структуры, чтобы не осталось и следа чего-то противоположного субъекту, чуждого ему, им не ассимилированного. Эта идея никогда не оставляла Веберна, размышлял он над ней или нет. Чтобы понять ее, нужно задуматься над значением экспрессионизма в разных искусствах. Лирическая поэзия, которая сформулировала его раньше, чем музыка, с самого начала натолкнулась на преграду: то были

границы объективного слова, с которым неразрывно связан язык, — слово невозможно перевести в чистую выразительность без остатка. Едва поэзия элиминирует понятие, желая стать звучанием и образом, она превращается в музыку — только более бедную и однообразную. Музыка в свою очередь была послушна собственному архитектонизму, устоявшимся представлениям о форме. Она не желала отказываться от членораздельного оформления времени, не смела сократить его и ради интенсивности пожертвовать тем, что давалось ей в руки как экстенсивная величина. Именно поэтому музыка никогда не могла безоговорочно реализовать идею лирики, хотя эта идея присутствует в ней и неотделима от нее. Веберну это удалось, хочется даже сказать — только Веберну.

Необходимыми условиями этого явились уровень музыкальной техники, сложившейся до Веберна и его всецело сформировавшей, а также индивидуальная предрасположенность композитора. Благодаря свободному атонализму Шёнберга экспрессивные возможности музыки расширились и достигли немислимых прежде пределов. Высказывания Веберна, относящиеся примерно к 1910 г., не оставляют ни малейшего сомнения в том, что было центральным впечатлением, полученным им от учителя: это экспрессивность, способность музыки выражать такие движения, которые лежат за порогом выразительности всякого другого искусства. Такое расширение экспрессивности никоим образом не сводится только к крайностям — к необузданному порыву и едва слышной тишине, это и загадочный слой бесконечного ухода вглубь вопрошающих глубин, — вот здесь и обрела свое место музыка Веберна; прототипом являются мимолетные эпизоды у Шёнберга среднего периода творчества — заключения первой и второй из Пьес для фортепиано ор. 11, вторая из Пьес для оркестра ор. 16. Новый тип выразительности стал возможен благодаря отмене признанных дотоле категорий, опосредовавших выразительность и внешнюю форму музыкального явления. С отказом от тональной системы и диктуемой ею симметрии (в области гармонии, модуляций, метра и формы), с наложением запрета на повторения неизбежным стало — по крайней мере в первое время — сокращение длительности звучания музыки. Интенсификация

выразительности совпала с ограничением временной экстенсивности. Необходимость преодолевать и подчинять время была неотделима от страха перед утратой чистоты насыщенного выразительностью мгновения в более растянутых во времени, масштабных и развитых музыкальных формах. Это обстоятельство, будучи осознанным, приобрело особую власть над Веберном: деструктивное начало совпало здесь с самим творческим ферментом. Всю жизнь его чувства, порою помимо его воли, восставали против экстенсивности времени, даже в конструктивистских сочинениях позднего периода; Альбан Берг, полная противоположность ему в этом отношении, заметил еще в 1925 г., что Веберн в первых же двенадцатитоновых пьесах добровольно лишил себя очевиднейшего выигрыша, который имел от новой техники Шёнберга, — вновь обретенной возможности писать развернутые, организующие время произведения без применения тональных средств. В “Феноменологии” Гегеля встречается ошеломляющее выражение — “фурия исчезания”; Веберн в своем творчестве превратил эту фурию в своего ангела-хранителя. Закон формы его творчества на всех сту-

193

пенях развития — сморщивание, съезживание: в первый день творения его сочинения являются такими, каким в конце концов явится содержание музыки, тем, что, быть может, останется от музыки в итоге исторического процесса. У Веберна есть что-то общее с Вальтером Беньямином¹ — в его микрологическом инстинкте, в доверчивой убежденности, что конкретизация одного осмысленного мгновения музыки перевешивает любую абстрактную развернутость. Почерк у обоих, у философа и у музыканта (фанатически верного своему материалу), не знакомых друг с другом и едва ли много слышанных друг о друге, был на удивление схож: произведения обоих выглядели посланиями из мира карликов — миниатюрные форматы, которые всегда казались уменьшенными воспроизведениями чего-то очень большого.

При этом о законе формы у Веберна нужно говорить подчеркнуто:

центр тяжести его ускользающей музыки в том, что она не изолированно следует за идеей чистого выражения, но вносит ее внутрь самой музыкальной структуры, насквозь организует и членораздельно осмысляет ее, так что благодаря этому она становится способной на чистую выразительность. Вокруг этого парадокса — сквозного конструирования формы ради непосредственного изъяснения смысла — и сконцентрировано все творчество Веберна. Когда появились — теперь уже прошло 40 лет с того времени — Пять пьес для струнного квартета op. 5, в них, при всем совпадении тенденций, сказалось чрезвычайно выразительное внутреннее отличие от Маленьких пьес для фортепиано op. 19 Шёнберга. В этих последних были только отдельные эпизоды мотивно-тематического развития. Пьесы в целом принадлежали тому типу атематического развития, как бы чисто ассоциативно сцепляющего отдельные мгновения, который впоследствии сюрреалисты называли в литературе автоматической записью текстов. Самый масштабный пример этого типа развития в музыке — монодрама “Ожидание”, в том же духе выполнена и песня с камерным ансамблем “Побеги сердца” (Herzgewuchse). Однако первые экспрессионистские миниатюры Веберна — Пьесы для струнного квартета — построены на тематическом развитии; первая из них, чуть большая по размерам, — самая настоящая, хотя как бы сокращенная до исходных своих посылок, сонатная форма; другие выводятся из кратких, весьма характерных мотивов, в них часто используются имитации и обращения, причем длительности и акценты сдвигаются так, что тождественность мотива вообще не осознается. Все звучит, как тихое дыхание, внутренне необходимое в силу скрытой организованности целого. Все это становится возбудителем, двигателем того, что можно назвать развитием у Веберна, хотя это понятие так же плохо подходит к его творчеству в целом, как и к отдельным произведениям, рассмотренным изолированно. Что нужно сделать, чтобы звук, идущий от души, приобрел объективную необходимость и непреложность в тотальной сквозной конструкции, что нужно, напротив, сделать для того, чтобы конструкция, во всем приобретая одушевленность, примирилась с субъектом, — над этим неустанно трудился Веберн (в последние годы и с теоретическим осознанием проблемы), это самый глубокий и центральный вопрос для новой музыки. Не в последнюю очередь в той настоятельности, с которой этот вопрос сейчас ставится, — признание достоинства музыки Веберна, достоинства прямоты и неподкупности.

194

Без всякого развития Веберн начинает сразу Пассакалией для оркестра op. 1 — вполне совершенным произведением, в противоположность своему другу Бергу, которому мастерство давалось с большим трудом, чем углубившемуся в свои мысли аскету, и которому пришлось перепробовать и оставить все, что только можно, прежде чем он стал свободно распоряжаться собой и музыкальными средствами. Пассакалия, как того требует форма, — пьеса до последней ноты строго построенная, при этом бесконечно экспрессивная, красочная и отличающаяся серьезнейшим настроением. Новонемецкая школа, к которой она принадлежит по своему гармоническому и тембровому богатству и по своему широкому, страстно мятущемуся мелодизму, не знает ничего, что было бы столь лишено внешней красоты, эффектности и в

то же время столь сдержанно, хотя один раз — и единственный за всю жизнь Веберна! — эта музыка вдруг расцветает роскошными красками. Само собой разумеется, что Пассакалия, особенно вначале, отдаленно напоминает финал Четвертой симфонии Брамса. Но она гораздо свободнее, по-штраусовски разрыхленнее. Материал ее берет начало в тональной системе, расширенной до предела, какой она была у Шёнберга в пору написания Второго квартета, — гармонически свободно использованы самостоятельные хроматические ступени. Первая часть Второй камерной симфонии Шёнберга больше всего напоминает веберновского первенца.

Двойной канон для смешанного хора “Entflieht auf leichten Kähnen”^{*} op. 2 на слова Георге при сходстве материала уже склоняется к лирической конденсации благодаря искусному применению контрапункта. За ним последовали две тетради песен, тоже на слова Георге. Они, по всей видимости, принадлежат к самым совершенным созданиям новой музыки. Цикл op. 3 охватывает пять самых известных песен из “Седьмого кольца”; они атональны примерно в том же плане, что и шёнберговские песни на слова Георге. Но от этих последних веберновские песни отличаются юношеской восторженностью, подъемом, стройностью, латинским *elan*’ом (порывом), который должен был бы восхитить поэта. Едва ли когда-либо он был выражен с такой свободой в австрийской или немецкой музыке, подобная юношеская лирика до тех пор удавалась только поэтам. Вторая песня — “Im windesweben war meine frage nur traumerei!”^{**} — особенно восторженно передает такое настроение. Не менее прекрасен конец последней песни — “Ein susses licht aufglanzend uber schrunden”^{***}. Второй цикл более статичен, сдержаннее в своем изобилии, в целом темнее по колориту — музыка уходит, “сворачивается” в отдельный аккорд, этот цикл обозначил переход Веберна во внутренние пространства души — композитор уже никогда не покинет их. Переход совершается в первой песне цикла — вступлении в цикл, он совершается с почти зримой символикой, воплощенные здесь страх и трепет пережили эпоху модерна. Незабываема музыкальная мысль, которой открывается песня.

Пятью пьесами для струнного квартета начинается то, что можно на-

^{*}“Уплывайте на легких челнах” (нем.).

^{**}“В дуновении ветра мой вопрос был только грезой” (нем.).

^{***}“Сладостный свет, вспыхивающий над бездной” (нем.).

звать вторым периодом творчества Веберна — периодом предельного сжатия музыки в малые формы. Они ни в чем не напоминают жанровые пьесы и не написаны пресловутым серебряным пером; шок, который они вызывают, делают их непричастными к сфере тихого и кроткого. Такие сочинения разоблачают благодное название “миниатюры” (нет лучшего, более подходящего слова), идущее от культуры XIX в.; они несводимы ни к какому из установившихся понятий. Интенсивность, с которой они сворачиваются в точку, придает им тотальность; один вздох перевешивает — этим восхищался Шёнберг — целый роман, напряженная фраза скрипок — из трех звуков — в буквальном смысле целую симфонию. И то противодействие, которое встречал Веберн до тех пор, пока он, как и всякий выдающийся художник, не был нейтрализован и поставлен на пьедестал, вызывается почти невыносимым напряжением между внешним явлением этой музыки, мягким, нежным до угасания, исчезновения, между готовностью вот-вот расстаться с миром и пафосом целого, побуждающим уйти из жизни, утопией такой меры безусловности, что она лишь постольку скромно довольствуется немногим, поскольку всякая видимость, всякое средство, направленное вовне, любая нескромность все еще слишком скромны для нее.

Можно почти осязать некую колючесть, неприступность веберновских построений — в этом чувственный аспект его бескомпромиссной интегральности. Кто сам исполнял сочинения Веберна, способен по-настоящему оценить это качество. Если подойти к его музыке непредвзято, как и ко всякой другой, и разучивать ее именно так, — она отшатывается, пугаясь слуха и рук, и не дает непосредственно воплотить себя; ее нужно играть, погружая в свойственную ей атмосферу тишины, которую Шёнберг вызвал к жизни словами: “Пусть прозвучит нам эта тишина”; в противном случае муза Веберна накажет поспешного исполнителя оскорбительной абсурдностью или вообще ускользнет от него.

Исключительная сложность исполнения Веберна, абсолютно непропорциональная простоте многих его пьес, объясняется необходимостью решить следующую задачу: перевести в совершенно точные требования интерпретации разрыв между исполнителем и произведением. В эпоху мнимой точной, позитивистски буквалистской интерпретации отмирает способность трактовки, вызревшая вместе с большой романтической музыкой: произведения Веберна воскрешают ее к жизни уже простым фактом своего существования. Необычайная свобода, даже наикратчайшему отрезку мелодической линии придававшая неожиданную естественность и ясность, эта свобода, вероятно, послушно отражала его глубокое отвращение ко всякому буквализму в музыке. Только плоская, двумерная музыкальность попрекнет веберновскую манеру

исполнения своей музыки произволом. Неподатливая колючесть, требовательность его музыки, каждого ее момента, не уступающая и не подчиняющаяся ничему общему, никакой коммуникативности, абсолютная неповторимость любого его построения, скорее всего, воспрепятствуют прослушиванию многих его произведений непосредственно друг за другом, подряд, что вполне допускают почти все композиторы; каждое произведение как интенсивная тотальность хочет быть одним на целом свете, оно несовместимо с существованием ближнего своего. Концерт из произведений Ве-

196

берна был бы настоящим конгрессом отшельников. Тотальность всего частного, специального категорически ограждает музыканта-специалиста Веберна от всего манерного, частного, узкоспециального, стороннего, побочного.

В Пьесах для квартета зримо совершается переход Веберна в специфическую для него область: четвертая пьеса — это уже настоящая миниатюра. Но еще вздымаются дуги мелодических линий, прежде всего во второй и в последней пьесах; слушая их, задерживаешь дыхание, мелодии еще не переработаны в короткие фразы или отдельные звуки.

Веберн говорил, что Пьесы для квартета ор. 5 (предположительно и Багатели, ор. 9) выбраны из большого числа подобных построений. Учитывая значение Веберна для современного музыкального сознания, нужно считать первостепенным долгом обнаружение этих неопубликованных вещей и их издание.

Пьесы для оркестра ор. 6, пожалуй, проще, чем Пьесы для квартета; мотивно-тематическое развитие отступает здесь на второй план — их фактура фактически гомофонна. В конце первой пьесы арфа даже играет глissандо старую добрую целотоновую гамму, что в соответствующем окружении звучит почти фальшиво. Но среди этих пьес одна подлинно необъятная, единственная в своем роде, опять же несколько более развернутая — отголосок прежнего похоронного марша, отдаленнейшее эхо известных малеровских образцов; Веберн, вероятно, был наиболее точным интерпретатором музыки Малера. С Малером у него много общего в этом настроении затерянности вдали от мира, в этой интонации отдаленного от всех и позабытого всеми человека — часового на посту, — несмотря на контраст между гигантскими объемами у Малера и минимальными у Веберна, несмотря на разницу между троекратным фортиссимо и троекратным пианиссимо. Его пианиссимо нельзя принимать просто так, как оно звучит, как отражение тончайших движений души, что тоже есть в нем. В Пьесах для оркестра и в отдельных оборотах следовавших за ними Пьес для скрипки и фортепиано ор. 7, для виолончели и фортепиано ор. 11 это тройное, едва слышимое пианиссимо, самое тихое, какое только может быть, — грозный отголосок бесконечно далекого и бесконечно страшного шума; так на лесной дороге близ Франкфурта в 1916 г. был слышен гром пушек Вердена, доносившийся оттуда. Здесь Веберн соприкасается с такими лириками, как Гейм и Тракл, прорицателями войны 1914 года, — падающий лист становится предвестником грядущих катастроф. Трактовка ударных в обоих циклах Пьес для оркестра осязаемым образом акцентирует этот момент.

Второй цикл ор. 10 еще более сжат, стянут по сравнению с первым; он написан для камерного оркестра без использования струнных как группы, обычно в этих пьесах всего по несколько тактов. Всю силу их неуловимой нежности мог испытать тот, кто в 1957 г. услышал их в Кранихштейне рядом с сочинениями композиторов молодого поколения, почитателей веберновских пьес; пьесы Веберна оставили позади себя очень многое; впервые перед большой массой слушателей раскрылось содержание искусства, ранее подвергавшегося наскокам критики как искусство субъективистски-отстраненное.

Возможность объективировать музыку во весь этот период замыка-

197

лась в мире субъекта с его внутренней непоследовательностью — благодаря тому, что последовательность эта ни в чем не нарушалась, субъект в этой музыке переходил в свою противоположность. Чистый звук души — к нему, своему выразителю, тяготеет субъект — избавлен от необходимости совершать насилие над материалом, чего не избежать создающей форму субъективности. Если субъект начинает звучать сам, как таковой, без всякого опосредования языком музыки, то и музыка начинает звучать как природа, как сама естественность и перестает быть субъективной. В таком смысле, видимо, и нужно понимать звуки природы, которые нередко врываются в произведения Веберна, — особенно малеровские пастушьи колокольчики в одной из Пьес для оркестра ор. 10.

А Багатели для струнного квартета ор. 9 — возможно, самые совершенные, очищенные от любых примесей сочинения Веберна в этой области — исчерпывающе выражают содержание, доступное только музыке; об этом писал Шёнберг в своем предисловии к ним. Позже они послужили моделью стиля, названного пуантилистическим.

Но у Веберна звуки не диссоциируются механически. Конечно, точки расставлены скупой и редко, отчего полифония сужается до одноголосия во второй степени, преобладавшего у позднего Веберна и в первые годы существования Дармштадтской школы, после 1945 г. Но и здесь нет ни одного звука, ни одного пиццикато или шороха, при игре у подставки, которые не выполняли бы в этих “*moments musicaux*” совершенно определенную и недвусмысленную функцию для активно следующего за музыкой слуха, функцию частей формы у Бетховена или Брамса: разработка может быть представлена тремя нотами, кода — одной, однако слух не усомнится в их композиционном смысле.

Виолончельные пьесы 1914 года в своем радикализме отбрасывания, изъятия идут, насколько это возможно, еще дальше — каждая из пьес с ее немногочисленными тактами членится с той четкостью, которая ставит их на уровень великой архитектуры. Такая четкость членения музыкального смысла есть плод редукции звучания — благодаря умолчанию она оставляет место для всего самого тонкого и дифференцированного.

С Четырех песен ор. 12 намечается едва заметный поворот. Втайне музыка Веберна начинает вновь расширяться; он по-своему справляется с тем, что Шёнберг впервые зарегистрировал в “Лунном Пьеро” и в песнях ор. 22, — нельзя остановиться на изолированной точке, иначе одухотворенность музыки обернется физическим захирением. Но дан только намек на новое развертывание музыки; первая и последняя из песен еще вполне афористичны и кратки, но уже оставляют немного времени для роздыха, а в обеих средних — из “Китайской флейты” (на слова Г. Бетге) и из “Сонаты призраков” А. Стриндберга, к которому Веберн чувствовал особую близость, — уже появляются широкие вокальные линии, впрочем, столь утонченные, что они заранее обречены на разложение и дифференциацию. Это еще более очевидно в Песнях с камерным ансамблем ор. 13.

Шесть песен на слова Траля ор. 14, тоже с камерным ансамблем, наряду с Двумя песнями для хора и пяти инструментов на слова из гётевских “Китайско-немецких времен дня и года” ор. 19 — вероятно, самое значительное из написанного в этот третий период творчества Веберна.

198

Сгущенность выражения и композиционного метода совмещается с экспансивными устремлениями, причем выразительность ищет для себя опору в конгениальной поэзии; это возвращение, но не отступление. Взрыв чувств в конце последней песни потрясает и рушит весь внутренний мир музыки. Песни на слова Траля с их фактурой, насквозь перепаханной, освобожденной от всех пережитков устоявшегося ранее музыкального языка, от главенствования одного из тонов, с фактурой, все еще заполняющей время своим смыслом, звучат как двенадцатитоновая музыка. Веберн доказал тогда, что переход к двенадцатитоновой технике минимально краток, что это не извне привходящий принцип; его первые двенадцатитоновые работы, тоже песни с камерным оркестром, и последние произведения в духе свободного атонализма без всякого скачка переходят друг в друга. Многочисленные вокальные сочинения этого периода — чаще всего каноны, обычно с небольшими камерными составами, причем Веберн особенно предпочитает подвижный, богатый контрастами и не боящийся никаких скачков кларнет — пока еще нелегко даются слуху из-за нагромождения широких интервалов в вокальной партии. Не только слуху бывает трудно синтезировать мелос из не связанных между собой звуков, но и певческий голос рискует утратить свободу и сделаться резким и пронзительным вследствие скованности и опасения взять неверную ноту. Это мешает осознать настроение и смысл музыки. Раскрыть содержание этих пьес невозможно вне чисто исполнительского прогресса; когда их будут воспроизводить без страха ошибиться и без надрывности, тогда и смысл их выявится в полную меру.

Струнное трио ор. 20 — одна из двенадцатитоновых работ тех лет, первое инструментальное сочинение Веберна после Трех маленьких пьес для виолончели. Это, вероятно, кульминационный пункт всего его творчества. Здесь его идея воплощена полностью. Вся гибкость, структурное богатство, все выразительное разнообразие более ранних произведений здесь впервые перенесены в экстенсивное время двух лаконичных частей Трио, из которых одна — строгая сонатная форма. Трио выверено до последней ноты, однако в нем нет ничего искусственно сконструированного, надуманного; сила формообразующего духа и ненасильственность слуха (создавая музыку, он лишь пассивно вслушивается в нее) переходят здесь друг в друга и достигают тождества.

Неискоренимое недоверие к формотворчеству как внедрению, вмешательству субъекта в свой материал, дабы полностью им распоряжаться, — так можно охарактеризовать подход Веберна к сочинению музыки и его метод; он тут не столь непримирим, как Шёнберг. Это сказывается уже в технике ювелирной работы с мотивами в первых миниатюрах, где таким образом предотвращен произвол. Потребность в прочности, своего рода прозорливость творческого метода, была у Веберна общей с его другом Бергом. Возможно, эта черта развилась у обоих под влиянием авторитета Шёнберга, но она же отдалила их от властно-патриархальных манер его музыки. Отсюда же, вероятно, и осторожность, с которой ранний Веберн переходит к новым звучаниям, словно медля расстаться с прежним и боясь принизить его до уровня само собою разумеющегося “материала”. Подлинность впечатления, производимого музыкой Веберна, идет от этой ненасильственности, от отсутствия всякого самоуп-

равства, которое, устраивая все по собственной воле, тем скорее приобретает характер слепого произвола и тем скорее выявляет возможность для всего быть совсем иным. А музыка Веберна с самого начала намеревалась предстать так, как если бы она была музыкой абсолютной, музыкой самой по себе.

Однако это стремление музыки казаться такой, а не иной, влечет за собой искушение представить себя дословно. Именно поэтому идеал ненасильственного сочинения музыки — в этом последний из парадоксов Веберна — приводит в поздний период творчества к процессам, укрепившим его последователей в их попытках тотально овладеть музыкальным материалом. Абсолютная степень ненасильственности становится абсолютной степенью насилия. Это развитие гораздо отчетливее отделяется от всего предыдущего, чем последние свободно-атональные и первые двенадцатитоновые сочинения Веберна отделялись друг от друга. Цезурой служит Симфония ор. 21. С этого момента музыка должна безоговорочно предоставить себя в распоряжение музыкального материала; теперь уже не она сочиняется посредством двенадцатитоновых серий по образцу Шёнберга, напротив, эти серии виртуально сами по себе призваны создавать музыку. Строго последовательно высчитывается программа, заложенная в серии: она — с ее исходным материалом и избранным принципом построения формы — заранее детерминирует музыкальное произведение, все его развитие. Серии строятся теперь Веберном так, что сами распадаются на подструктуры, находящиеся между собой в тех отношениях, какие обычно выводятся из серии в целом, как-то: ракоходное движение, обращение и обращение ракоходного движения. Это обеспечивает такое многообразие внутренних соответствий, какого нельзя было встретить до тех пор в двенадцатитоновой технике. Сложнейшие канонические образования получаются сами собой благодаря применению серии в ее различных, родственных, иногда пересекающихся друг с другом подструктурах: вечное тяготение Веберна к технике канона слилось с его микрологическим инстинктом.

Несомненно, что и в этот период Веберн писал значительные вещи, прежде всего когда оставался верен лирической идее и следовал за экспрессивностью текстов, например в Трех песнях ор. 23 из “*Viae inviae*” Хильдегард Йоне. Ее лирика лежит в основе всего вокального творчества последнего периода: Веберн видел в ней продолжательницу позднего Гёте, при этом он, конечно, весьма переоценивал ее. И среди инструментальных произведений этого периода многое подлинно, например, сонатная форма первой части камерного Концерта для девяти инструментов ор. 24 или лендлер в Квартете с саксофоном ор. 22.

Но после таких произведений, как Песни на слова Тракля или Струнное трио, невозможно отделаться от впечатления творческого спада. Кажется, что полнота связей, которые отныне силой загоняют в материал, так что они лежат на самой поверхности как бы в голом, сыром, необработанном виде, словно вторая природа, достигается за счет насыщенности самой музыки, “со-чиненной” в буквальном смысле этого слова. Гармония и полифония становятся все беднее, ритмические структуры, составленные почти исключительно из неизменных длительностей, обнажаются, теряют пластичность, делаются монотонными. Тот, кто не зна-

ет, какие творческие процессы и какие модификации заключены в этих произведениях, может подозревать их в механистичности, — например, одну из вариаций Симфонии, где универсальность соотношений внутри серии приводит к бесконечному вращению одного и того же комплекса звуков; или начало Струнного квартета ор. 28, с его навязчивыми, топчущимися на месте повторами. В первой части Вариаций на фортепиано ор. 27, с их прямолинейно вырубленной трехчастной песенной формой, сериальные чудеса выливаются в бледное подобие брамсовского интермеццо. Веберном овладевает страх причинить вред звукам, когда он сочиняет из них музыку, и это ведет к угасанию — нет ничего похожего на ранние пьесы, насыщенные внутренним напряжением: теперь в музыке почти ничего не происходит в собственном смысле слова; уже не намерения автора пробивают себе путь, а сам композитор молитвенно складывает руки перед

тонами и их основными соотношениями. Вследствие тотального опредмечивания музыке Веберна грозит утрата того ее измерения, каким она до тех пор жила.

Как раз о Струнном квартете ор. 28 он сам был высокого мнения. Он ожидал от него многого, ожидал, что квартет этот свяжет воедино две распавшиеся стороны музыкального развития на Западе — объективность и субъективность; их раскол представлялся ему закрепленным в исторически сложившихся типах фуги и сонаты. Нужно быть терпеливым, если речь идет о Веберне. Неоправданно дерзким было бы самоуверенное суждение об этом квартете и о близких к нему Вариациях для фортепиано. В музыке не бывает ничего более сложного, чем подобная простота, трудно судить о том, что же это — последнее слово или фатальное возвращение к архаически до-художественной стихии. Несмотря на все, быть может, прав был Веберн, а наше понимание безнадежно отстает от его созданий. Но было бы недостойно замалчивать то, что его последние произведения — по сравнению со свободой всего необходимого в более ранних — вызывают подозрение в отчужденности, в фетишизации материала, отчего их, вообще говоря, можно сопоставлять с поздним творчеством Кандинского или Клее. То искрение, которое кто-то отметил у Клее, — оно исходило от Веберна вплоть до ор. 20, — в поздних сочинениях его трудно различить. Можно представить себе, что в их буквализме, в правоверном поклонении звукам, так контрастирующем с прежними стенограммами веберновской музыки, нашел выход наивно-крестьянский элемент, присущий Веберну; можно думать, что он не был до конца способен на ту сублимацию, которой требовало его творчество само по себе, — потерпев катастрофу, он вернулся на стадию, предшествовавшую процессу сублимации. Его профессионализм, его не ставшая рефлексией плененность музыкой как ремеслом, перенапряжение таланта ради одной-единственной цели — все это вполне соотносится с тем, что он, будучи цельной натурой, не поспедал за самим собой в своей же обособленности. Примитивизм — вот месть, настигшая духовность, которая утончала свою телесность, пока не достигла бесконечно малого, которая слишком многое отвергла и оставила в стороне, за дверьми, чтобы еще суметь утвердить себя перед напором окружающего. За безвременное раннее совершенство он, должно быть, заплатил утомлением. Могла сыграть свою роль и личная изоляция; жертвой ее, вероятно, стал Веберн после смерти Берга, а затем после оккупации Австрии Гитлером. Не было никого, с кем он мог бы творчески

201

соприкасаться; это, наверное, усиливало искушение заниматься сложными математическими комбинациями: они являли одинокому человеку призрак космического бытия.

Уже в самом конце — в Вариациях для оркестра ор. 30 и во Второй кантате ор. 31 — он вновь почувствовал потребность в расширении, разворачивании музыкального произведения. Музыкальная ткань Вариаций, правда, едва ли богаче, чем в сочинениях после ор. 21, но здесь многообразно дифференцируется тембровое звучание. Значительно усложненное во всех своих измерениях кантата, она не страшится многозвучных аккордов, мелодическая свобода вырывается в ней из рамок любых ритмических схем, чего не было у Веберна раньше; эта кантата, вероятно, непосредственный прообраз мелодических построений Булеза. Бросается в глаза пестрая смена фактуры — от вокальных линий с гомофонным сопровождением до крайностей техники канона. Веберн со времен Симфонии не позволял себе такой насыщенности звучаний и контрастов. Творческий прорыв Второй кантаты подвергает критике все, что ей предшествовало.

Когда начинаешь говорить о Веберне, не случайно приходит на ум имя Пауля Клее. Это помогает конкретизировать ту идею абсолютной лирики, которой руководствовался Веберн в своей деятельности.

Близость музыканта Веберна к художнику Клее — не простая аналогия, какая может существовать между двумя различными искусствами, если и то и другое одинаково покончили со всем расплывчатым, объемным, тяжеловесным и сохранили только линейность, как это и было у Веберна и Клее в средний период их творчества. Оба родственны друг с другом своей линейностью, своей странной, ни на что не похожей графичностью, своим четким и в то же время экспрессивным письмом. Такая графичность — все равно что каракули, когда перо словно само водит по бумаге, — так характеризовал с гордостью бедняка свою прозу Франц Кафка.

Оба они, Клее и Веберн, странствуют в воображаемом междуцарствии — между цветом и рисунком. Создания обоих — не раскрашены, а тонированы. Колорит не утверждает своей самостоятельности и не претендует на то, чтобы быть особым слоем композиции, никогда не бывает рисунком в цвете, красочным узором. Он вызывает духов “нацарапывания”. Так детские рисунки живут особым блаженством — блаженством от того, что лист бумаги покрывается черточками и линиями.

И творчество того и другого уходит из установленных жанров каждого из искусств и переселяется в некое междуцарствие. Клее и Веберн кладут начало хрупко-потустороннему, несуществующему типу искусства, типу, какой нельзя локализовать в пространстве; из произведений Шёнберга этой неведомой страны искусства коснулся “Лунный Пьеро”.

Уже в Пьесах для оркестра ор. 6 Веберна отношения между тембровыми комплексами распространяются на сферу конструктивного — при всей ясной и точной доступности своей чувственному созерцанию эти отношения производят на свет нечто сверхъестественное, лишенное не только телесности, но почти и физического звучания. При этом Веберн напоминает Клее еще и тем, что так же, как и он, противится идее абстрактного. Экспрессивный художник — это совсем не то, что подразумевают, когда говорят об абстрактной живописи, и совсем не то, что кажет-

202

ся абстрактным в музыке; художник вполне чувственно реализует идею внечувственного — *лишения, отъятия* всего чувственного.

Музыкальный минимализм Веберна подготовлен потребностью в выражении, не допускающей, чтобы место носителя выразительности занимало самодовлеющее явление, которое, напротив, увеличивает выразительность, усугубляя впечатление затишья, онемения. С этим в конце концов связано и понимание такой музыки. Абсолютное звучание души, в каком она обнаруживает самое себя как простую природу, для музыки Веберна есть образ и подобие мгновения смерти. Музыка воплощает это мгновение, следуя легенде о душе, эфемерной и невесомой, вылетающей из тела, как бабочка. Эта музыка — эпитафия. Вот в чем выразительность творчества Веберна — он всецело поглощен попытками подражать шороху движений бесплотного, нематериального. Все быстротечное, преходящее в своей абсолютности — как бы бесшумные взмахи крыльев — становится в его музыке едва различимым, но верным знаком надежды. Исчезание, сам вечный ток уходящего, чего уже не удержать, чему уже не утвердиться ни в чем сущем, что уже не предметно и не вещно, — превращается в музыке Веберна в прибежище вечности, вечности беззащитной, отданной на произвол судьбы.

Веберн писал много музыки на духовные тексты, вообще его творчество религиозно, как мало у кого после Баха, но в то же время оно непримиримо в своем отказе от всех сложившихся форм духовной общности, от всякой позитивности духовного, которая, как инстинктивно он чувствует, разрушает именно то, что стремится утверждать, что единственно важно для него. Его сознание искало таких слов — и шло к ним, как в следующих строках песни о Марии из ор. 12: “Дай вечный покой душам умерших”, в трактатском — “Тепло пресветлых рук согреет сердце, не вынесшее жизни”, в последних словах Гимнов ор. 23 — “Вас, спящих вечным сном, вас тоже ожидает день”.

Точнее говорившего на языке музыки сказал об этой ущербности бытия Кафка в прозаическом отрывке об Одрадеке; именем этого существа мог бы назвать Клее одну из своих работ: “Конечно, ему не задают трудных вопросов, а обращаются с ним как с ребенком, — нельзя иначе, такой он крошечный. “Как же тебя зовут?” — спрашивают его. “Одрадек”, — отвечает он. “А где ты живешь? — “Местожительство неизвестно”, — отвечает он со смехом; но только этот смех, каким можно смеяться, не утруждая легких. Он напоминает шорох упавших листьев. Обычно беседа кончается на этом”.

1959

Примечание

¹ Вальтер Беньямин (1892-1940) — немецкий философ, социолог, литературный критик, оказавший влияние на Т. В. Адорно. — *Прим. перев.*

Впервые опубликовано А.В. Михайловым в переводе с немецкого языка под названием “Из наследия Теодора Адорно. Антон фон Веберн” в журнале “Советская музыка”. 1988. № 6.

Moments musicaux

Статьи 1928-1962 гг.

Предисловие

После того как автор данного издания впервые включил в два тома своих работ о музыке ряд ранних статей, казалось естественным дать обзор его музыкально-критической продукции, собрать исследования ранних лет, которые не вошли ни в одну из опубликованных им книг. Все они печатались в журналах, и большинство из них стало труднодоступным или вообще недоступным. Статьи расположены не хронологически, а тематически. Изменения внесены лишь в тех случаях когда автору было слишком стыдно за прежние недостатки. Автор исходил в отборе статей из того, оказала ли данная статья в свое время известное влияние, а также, не содержатся ли в ней впервые разработанные позже мотивы, имеющие значение первой формулировки. Такие моменты легко теряют свою остроту. И наконец, книга содержит кое-что из того, что было типично для автора, когда он возглавлял венский журнал “Анбрух”.

Большинство написанного автором о музыке задумано им уже в молодости, до 1933 г. Многие статьи того времени утеряны за годы эмиграции. Некоторые из них были сохранены Рудольфом Корманицким в Вене. С участием, которое автор ощущает как незаслуженное и которое его поэтому особенно трогает, Корманицкий собрал все относящееся к данной теме, доступное ему, начиная с 20-х годов, и передал это автору. Публично высказанная благодарность выражает лишь малую долю того, чем автор ему обязан.

Об отдельных статьях следует сказать следующее: Статья “Стиль позднего Бетховена” написана в 1934 г., опубликована в 1937 г. Этой работе следует, вероятно, уделить некоторое внимание в связи с VIII главой “Доктора Фаустуса”¹.

Статья о Шуберте написана к столетию со дня смерти композитора. Автор включил ее в данный сборник в качестве первой, достаточно пространной своей работы в области толкования музыки, несмотря на некоторую беспомощность и слишком непосредственно данную философс-

* Музыкальные моменты (франц.).

кую интерпретацию при недостаточном внимании к технически-композиционной стороне. В ней бросается в глаза резкое несоответствие между большими притязаниями, в том числе и по тону, и выполнением; многое, как и в несколько позже написанной “Серенаде”, выдержано в манере дурной абстракции. Единственная *captatio benevolentiae**, на которую автор может рассчитывать, оправдана тем, что в дальнейшем он прилагал все усилия избегать подобной манеры; однако это — момент его мышления.

Следующие четыре статьи, далеко отстоящие друг от друга по времени написания, связаны с интересом к опере, присущим автору с детских лет.

“Серенада” была задумана как программа духовной тенденции журнала “Анбрух”. С ней связаны занятия автора исторической динамикой музыки, внутренним изменением музыкальных произведений и теорией музыкального воспроизведения.

Портрет Равеля и “Реакция и прогресс” дают представление о том, что автор пытался реализовать в журнале “Анбрух”. Текст о прогрессе был антитетическим дополнением к статье Эрнста Кшенека на ту же тему. В нем рассматривается центральная для философии новой музыки категория использования музыкального материала.

Статья “Новые темпы” служит моделью тех текстов, в которых эстетические и историко-философские размышления объединены с практическими музыкальными указаниями. Большинство работ такого рода помещены в специальном журнале для дирижеров “Пульт унд тактшток”, издатель которого, ученик Шёнберга Эрвин Штейн, с самого начала проявлял большое понимание попыток автора.

Более подробная работа о джазе (1936 г.) - первая, довольно пространная статья, написанная после оцепенения в первые годы фашистского правления. В ряде отношений эта работа указывает на прорыв: в ней объединены художественно-технические и общественные аспекты.

Неопубликованные ранее, возникшие непосредственно вслед за выходом в свет статей дополнения свидетельствуют о желании искать содержание предмета не в дистанции, а в непосредственной близости от него. То и другое датируется доамериканским периодом жизни автора;

отдельные сведения предоставлены впоследствии трагически погибшим композитором Матиасом Зейбером, который вел до 1933 г. класс джаза во Франкфуртской консерватории. Недостаточное знание специфически американских аспектов джаза, в частности стандартизации, столь же ощущается в этой статье, как и устарелость некоторых характеристик европейского джаза 30-х годов. Чем меньше меняется сущность жанра, тем большее значение придают фанатики ее историческому изменению. Автор готов первым признать, что многое из написанного им устарело;

многое интерпретировано слишком непосредственно как выражение социальной психологии без должного внимания к институциональным общественным механизмам. То, что было упущено в первоначальной концепции или еще не могло быть увидено, дано в “Характере фетиша”, в “Диссонансах”, в работе о джазе в “Призмах” и в главе о легкой музыке во “Введении к социологии музыки”.

* Снискание расположения (*лат.*).

205

Статьи о Кшенеке, о “Махагони” Вейля и о “Песнях Верлена” Циллига являются по своему характеру скорее физиогномическими, чем аналитическими работами*.

К статье о квинтете для духовых Шёнберга /1928/ я считаю нужным привести несколько фраз из значительно более позднего его письма Рудольфу Колишу /от 27 июля 1932 г./: “Ты правильно вывел серию² в моем квартете для струнных за исключением одной мелочи /во второй теме 6" тон - до диэз, 7" - соль диэз/. Это потребовало, вероятно, большого труда, не думаю, что у меня хватило бы на это терпения. Неужели ты думаешь, что в этом есть какая-либо польза? Не могу себе представить. По моему убеждению для композитора, еще не умеющего пользоваться сериями, это может служить стимулом, чисто ремесленным указанием на возможность черпать из них материал. Но эстетические качества таким образом не открываются, или в лучшем случае открываются лишь между прочим. Я не перестаю предостерегать от переоценки такого рода анализов, ибо они ведут к тому, с чем я все время боролся: к знанию того, как это *сделано*; я же всегда стремился помочь понять: что оно *есть*! Я уже не раз пытался объяснить это Визенгрунду³, также Бергу и Веберну⁴. Но они мне не верят. Я беспрестанно повторяю: мои произведения — додекафонические *композиции*, а не *додекафонические композиции*. В этом отношении меня смешивают с Хауэром⁵, для которого композиция важна во вторую очередь”¹.

В действительности же автор данных статей никогда не был заинтересован в выявлении серий. Он уже давно произвел в согласии с Шёнбергом анализ его додекафонических произведений как композиций с точки зрения их музыкального содержания. Работа о квинтете для духовых, где речь идет о конце сонатной формы⁶, стремилась служить этому.

Напечатанное здесь — только введение, основная часть работы полностью посвящена мотивно-тематической и формальной структуре большого скерцо, соч. 26, вне всякого внимания к серии. Эта часть работы утеряна; не исключено, что она еще будет обнаружена в архивах журнала “Пульт унд тактштук”. Впрочем, нет сомнения в том, что Берг и Веберн также никогда не рассматривали композицию серии как самоцель, а считали ее только средством изобразить сочиненное. В такое время, когда вопрос о фетишизме средств преобладает над всеми другими средствами композиции, эта контрверза обрела актуальность, которую еще 30 лет тому назад нельзя было предвидеть.

И наконец, статья “Главное произведение, ставшее чуждым”, относится к задуманному автором еще в 1937 г. философскому произведению о Бетховене. Оно все еще не написано, прежде всего потому, что автору, несмотря на усилия, не удалось справиться с *Missa Solemnis***. Поэтому он решил хотя бы попытаться определить эту трудность, уточнить вопрос, не притязая на его решение.

Рождество 1963.

* Статьи о джазе, песнях Циллига и “Реакция и прогресс” для данного издания не переводились [Ред.].

** “Торжественная месса” Бетховена.

206

Теодор В. Адорно родился 11 сентября 1903 г. во Франкфурте, где живет и в настоящее время*. Адорно состоит ординарным профессором философии и социологии Института социальных исследований при Университете им. Гёте и занимает должность директора этого института.

Работы Адорно:

Kierkegaard;
Philosophie der neuen Musik;
Minima moralia;
Versuch über Wagner;
Noten zur Literatur I, II;
Klangfiguren;
Mahler;
Einleitung in die Musiksoziologie;
Eingriffe;
Der getreue Korrepetitor;
Drei Studien zu Hegel;
Quasi una fantasia;
Dialektik der Aufklärung (совместно с Максом Хоркхаймером)**.

Большинство собранных здесь работ о музыке было опубликовано в малодоступных журналах и впервые предлагаются вниманию широких кругов читающей публики. Они посвящены преимущественно отдельным музыкальным произведениям, в некоторых изложены первые подступы Адорно к музыкальной эстетике (см., например, анализ позднего стиля Бетховена, имеющий большое значение в романе Томаса Манна “Доктор Фаустус”).

[От издательства Зуркамн].

* Написано в 1964 г.

** Кьеркегор (1933; 1962); Философия новой музыки (1949; 1958); Minima moralia (1951; 1962); Эссе о Вагнере (1952); Заметки о литературе I (1958; 1963) и II (1961:1963); Звучащие образы (1959); Малер (1960; 1964); Введение в социологию музыки (1962); Вторжения (1963); Верный коррепетитор (1963); Три исследования о Гегеле (1963); Quasi una fantasia (1963); Дialeктика Просвещения (1947).

207

Поздний стиль Бетховена

Зрелость поздних, старческих творений выдающихся мастеров — не спелость плодов. Они некрасивы, изборождены морщинами, прорезаны глубокими складками; в них нет сладости, а вяжущая горечь, резкость не дают попробовать их на вкус, нет гармонии, какой привыкла требовать от произведений искусства классицистская эстетика; больше следов оставила история, чем внутренний рост. Обычно объясняют это тем, что создания эти — продукты категорически заявляющей о себе субъективности или — еще лучше — “личности”: ради выражения своего внутреннего мира она, эта личность, будто бы прорывает замкнутость формы, гармонию обращает в диссонансы своих мук и страданий — чувственную приятность презирает самодовлеющий, ничем не скованный дух. Но тем самым позднее творчество отодвигается куда-то к самым границам искусства, оно сближается с документом; в самом деле, в рассуждениях о последних произведениях Бетховена редко отсутствует намек на биографию, на судьбу композитора. Теория искусства

словно отказывается от своих прав, склоняясь перед достоинством человеческой смерти; она складывает свое оружие перед лицом неприкрашенной действительности.

Иначе не понять, почему несостоятельность такого подхода до сих пор не встречала серьезного сопротивления. А несостоятельность видна, стоит только всмотреться в само творчество, а не в его психологические истоки. Ибо нужно познать закон формы; если же угодно переходить границу, отделяющую художественное произведение от документа, то по другую сторону водораздела всякая разговорная тетрадь⁷ Бетховена значит, конечно, больше, чем его до-диез минорный квартет⁸. Однако закон формы поздних творений таков, что они не укладываются в понятие выразительности. У позднего Бетховена есть крайне “невыразительные”, отрешенные построения; поэтому, анализируя его стиль, одинаково легко вспоминают как полифонически объективные конструкции современной музыки, так и безудержность выражения внутреннего мира. Но разорванность бетховенских форм далеко не всегда вызвана ожиданием смерти или демонически-саркастическим настроением - творец, поднявшийся над миром чувственности, не пренебрегает такими обозначениями, как *cantabile e compiacievole* или *andante amabile**. Он держится так, что отнюдь не просто приписать ему клише субъективизма. Ибо в музыке Бетховена субъективность, совершенно в кантовском смысле, не столько прорывает форму, сколько ее созидает, порождает. Примером может служить “Аппассионата”: эта соната настолько же слитнее, плотнее, “гармоничнее” поздних квартетов, насколько и субъективнее, автономнее, спонтаннее. Но в сравнении с “Аппассионатой” поздние сочинения заключают в себе тайну, которая противится разгадке. В чем она, эта тайна?

Чтобы пересмотреть понимание позднего стиля, нужно прибегнуть к техническому анализу соответствующих произведений: ничто другое тут не может быть полезно. Анализ сразу же должен был бы ориентироваться на такую своеобразную черту, которую старательно обходит всеми принятый взгляд, — на роль условностей, т.е. стандартных музыкальных оборотов. Об

* Певуче и выразительно; медленно и приятно (*ital.*). 208

этих условностях мы знаем по позднему Гёте, по позднему Штифтеру⁹; но их же в равной мере можно констатировать и у Бетховена с его будто бы радикальными убеждениями. А это сразу же ставит вопрос во всей его остроте. Первая заповедь “субъективистского” метода — быть нетерпимым к любым штампам, а все, без чего нельзя обойтись, переплавлять в порыв к выразительности. Средний Бетховен влил в ток субъективной динамики традиционные фигуры сопровождения, создавая скрытые средние голоса, модифицируя их ритм, усугубляя их напряженность, вообще пользуясь любым пригодным средством; он преобразовывал их в согласии со своими внутренними намерениями, если вообще не выводил их, как в Пятой симфонии, из субстанции самой темы, освобождая от власти условности благодаря неповторимому облику темы. Иначе поступает Бетховен поздний. Повсюду в его музыкальную речь, даже там, где он пользуется таким своеобразным синтаксисом, как в пяти последних сонатах для фортепиано, вкрапливаются условные обороты и формулы. Тут обилие декоративных цепочек трелей, каденций и фиоритур; часто условные росчерки выступают во всей своей наготе, в первозданном виде: у первой темы Сонаты ор. 110 (ля-бемоль мажор) такое невозмутимо примитивное сопровождение шестнадцатыми, какого не потерпел бы средний стиль; в последней багатеи начальные и заключительные такты напоминают вступление оперной арии — и все это среди неприступных каменистых пород многослойного пейзажа, неуловимого дыхания отрешенной лирики. Никакое истолкование Бетховена и вообще любого позднего стиля не сумеет объяснить эти рассыпанные осколки стандартных формул чисто психологически, объяснить их, скажем, равнодушием автора к внешнему явлению вещи, — ведь смысл искусства заключен только в его внешнем явлении. Соотношение условности и субъективности здесь следует уже понимать как закон формы — в нем берет начало смысл поздних произведений, если только эти отштампованные формулы действительно значат нечто большее, нежели трогательные реликвии.

Но этот закон формы открывается в мысли о смерти. Если реальность смерти отнимает у искусства его права, тогда смерть действительно не может войти в произведение искусства как его “предмет”. Смерть уготована живым существам, не построениям искусства, поэтому во всяком искусстве она является сломленной — как аллегория. Психологическое толкование не видит этого: объявляя субстанцией позднего творчества субъективность смертного существа, оно надеется, что в произведении искусства узрит смерть в ее реальных неискаженных чертах; вот обманчивый венец такой метафизики. Верно, оно замечает рушащую, громящую мощь субъективности в позднем творчестве. Но ищет ее в направлении, противоположном тому, куда тяготеет субъективность: оно ищет ее в выражении самой субъективности. В действительности же субъективность смертного существа исчезает из произведения искусства. Мощь и власть субъективности в поздних сочинениях — это стремительный жест, с которым она выходит вон. Она их рушит изнутри, но не затем, чтобы выразиться в них, а затем, чтобы без всякого выражения — сбросить с себя видимость искусства. От художественной формы остаются развалины; словно на особом языке знаков субъективность заявляет о себе только разломами и трещинами, через которые она выходит вон. Руки

мастера, когда их касается смерть, уже не могут удержать груды материала, которым прежде придавали форму; трещины, развал — знак ко-

209

нечного бессилия человеческого Я перед сущим — вот последнее их творение. Вот откуда переизбыток материала второй части “Фауста” и “Годов странствия Вильгельма Меистера”^{10*}, вот откуда условности, которые субъективность не заполняет собою и не подчиняет себе, а оставляет в нетронутom виде. Вырываясь наружу, она откалывает эти условности кусками. Обломки, расколотые и брошенные, обретают собственную выразительность; но это теперь не выражение отдельного и обособленного Я, это выражение мифической судьбы разумного существа и его падения, низвержения, ступенями какового, как бы останавливаясь на каждом шагу, явственно идут поздние творения.

Так у позднего Бетховена условности делаются выразительными сами по себе, в своей обнаженности. В этом и заключается редукция стиля, о чем часто говорят: происходит не очищение музыкального языка от условной формулы, а разрушение видимости, будто условная формула подчинена субъективности, — предоставленная самой себе, исторгнутая динамикой наружу, формула как бы говорит от своего лица, сама за себя. Но говорит только в тот миг, когда субъективность, вырываясь изнутри, пролетает сквозь нее и внезапно и ярко освещает ее сиянием своей творческой воли; отсюда *crescendo* и *diminuendo**, на первый взгляд не зависящие от музыкальной конструкции, но не раз потрясающие эту конструкцию у Бетховена последних лет.

И пейзаж, покинутый, чужой, отчужденный, уже не собирается им в картину. Его освещает пламя, зажженное субъективностью, которая, вырываясь наружу, со всего размаху налетает на границы-стены формы, сохраняя идею своего динамизма. Без этой идеи творчество — только процесс, но процесс не развития, а взаимного возгорания крайностей, которые уже не привести к безопасному равновесию и не удержать спонтанно возникающей гармонией. Крайности следует понимать в самом точном, техническом смысле: одноголосие, унисон, завиток-формула как знак — и полифония, вздымающаяся над ними без всякого опосредствования. Объективность на мгновение сближает, сдвигает крайности, заряжает короткие полифонические фрагменты своей напряженностью, раскалывает их унисонами и ускользает, оставляя после себя одно — оголенный звук. На ее пути остается, как памятник былому, условная формула, в которой, окаменелая, скрывается субъективность. А цезуры, внезапное и резкое обрывание музыки, больше, чем что-либо, характерны для Бетховена последних лет - это моменты, когда субъективность вырывается наружу; как только творение оставлено ею, оно умолкает, выставляя свое полое нутро. И лишь тогда наступает очередь следующего эпизода, что по воле вырвавшейся на свободу субъективности примыкает к предыдущему и слагается с ним в неразрывное целое, — ибо между ними есть тайна, и вызвать к жизни ее можно лишь в подобном единстве. Вот откуда проистекает та нелепость, что позднего Бетховена одинаково называют субъективным и объективным. Объективны каменистые разломы пейзажа, а субъективен свет, в лучах которого пейзаж оживает. Бетховен не сливает их в гармонию. Он властью диссоциации разрывает их во времени, чтобы так и, быть может, на веки вечные сохранить их. Поздние творения — в истории искусства подлинные катастрофы.

* Усиление и ослабление звучания (*итал.*). 210

Шуберт

*Tout le corps inutile etait envahi
par la transparence. Peu a peu le
corps se fit iuinier. Le sang rayon.
Les membres dans un geste
incomprehensible se figerent. Et
l'homme ne fut plus qu'un signe
entre les constellations.*

Louis Aragon*

Того, кто преступает границу между годами смерти Бетховена и Шуберта, охватывает трепет, сходный с тем, который может ощутить человек, приходящий из соседства громящегося, вздымающегося,

остывающего кратера к болезненно тонкому, завешанному белым, свету и обнаруживает перед образами, созданными лавой, беззащитно возвышающиеся темные сплетения растений, а близко к горе, и все-таки далеко над ее вершиной, - вечные облака в их парении. Из бездны человек вступает в окружающую местность, позволяющую увидеть ее бездонную глубину, очерчивая ее глубокой тишиной своих линий и с готовностью принимая свет, которому раньше противостояла слепая пылающая масса. Даже если в музыке Шуберта и не содержится мощь деятельной воли, поднимающейся из средоточия бетховенской природы, - прорезывающие ее провалы и шахты ведут в ту же хтоническую глубину, из которой происходит эта воля, и открывают ее демонический образ, все вновь и вновь одолеваемый деянием практического разума, - но сияющие над ней звезды те же, к которым тянулась жаждающая их рука. Так, строго говоря, следует понимать музыку Шуберта. Ничто не может исказить ее содержание больше, чем попытка, поскольку он не может быть понят, подобно Бетховену, из спонтанного личностного единства, воссоздать его как личность, идея которой, виртуальный центр, упорядочивает различные черты. Чем дальше черты шубертовской музыки отдаляются от такой внутричеловеческой точки отсчета, тем несомненное они утверждаются как знаки интенции, возвышающейся единственно над обломками обманчивой тотальности человека, какой он хотел бы быть в качестве самоопределяющегося духа. Шубертовская музыка, свободная от всякого идеалистического синопсиса и от опрометчивого феноменологического "единства смысла", столь же не замкнутая система, как целенаправленно растущий цветок, и представляет собой арену сосуществования характерных черт истины, которые она не создает, а получает, и которые человек может высказать, только получая их. Это не следует, правда, понимать так, будто отражения шубертовской личности в его сочинениях просто не существует, и как ни ошибочно распространен-

* Все бесполезное тело было заполнено прозрачностью. Постепенно тело стало светом. Кровь сияет. Члены застывают в непостижимом жесте. И человек становится не более чем знаком среди созвездий (фронт.).

Луи Арагон.

211

ное мнение, что Шуберт, лирический певец собственных переживаний, выражал только то, что он как психологически определенное существо, именно в данный момент чувствовал, столь же неверно понимание, устраняющее человека Шуберта из его музыки и превращающее его по типу брукнеровской¹¹ фразеологии в сосуд божественных внушений или даже откровений; ибо разговоры о художественной интуиции, в которых дурное психологическое толкование творческого процесса смешивается со случайно примененной метафизикой готового построения, всегда только преграждает путь к пониманию искусства. Оба представления идентичны, хотя на первый взгляд резко противоположны друг другу, и вместе с одним отпадает и другое. Оба коренятся в ложном понятии лирического, которое они в соответствии с кощунственным преувеличением значения искусства в XIX в. принимают за действительное, за часть действительного человека или за обломок трансцендентной действительности, тогда как в качестве искусства и лирическое остается образом действительности и отличается от других образов только тем, что возможность его появления связана с вторжением самого действительного. Этим по-новому объясняется роль субъективного и объективного в лирике, составляющей область Шуберта. Лирические содержания не создаются: они служат образами мельчайших клеток сущей объективности после того как крупные формы объективного состояния давно утратили свое авторитарное право. Однако эти образы не проникают в душу лирически настроенного человека, как лучи света в волокно растения: произведения искусства нигде не бывают творениями. Люди попадают в них, как в мишень. При правильном попадании мишень поворачивается и допускает просвечивание действительности. Сила в них, — человеческая, а не художественная, ею движет чувство человека. Так же следует понимать индифферентность субъективного и объективного в лирическом творении. Лирик не отражает в нем непосредственно свое чувство, его чувство — средство ввести в творение истину в ее несравненно мелкой кристаллизации. Истина не сама проникает в произведение, а выражается в нем, и раскрытие ее образа остается делом человека. Образующий открывает образ. Образ же истины всегда пребывает в истории. История образа есть его распад: распад видимости истины всех содержаний, которые он имеет в виду и открытие его прозрачности для содержаний истины, предполагаемых и выступающих чистыми лишь при его распаде. Распад лирического произведения есть распад его субъективного содержания. Субъективное содержание лирического произведения искусства есть всегда только содержание его материала. Им выражено только отображенное содержание истины. Единство между ними принадлежит историческому часу и распадается. Таким образом, постоянными в лирических образованиях являются не константные человеческие чувства, как утверждает верящая в природу статистика, а объективные характеристики, которых касались при возникновении художественного произведения преходящие чувства; судьба предполагаемых субъективными и воспроизведенных содержаний такая же, как судьба крупных, определяемых материалом форм, смягчаемых временем. Диалектическое столкновение обеих сил

— форм, которые в обманчивой вечности читаются в звездах, и материалов имманентности сознания, которые просто полагают себя как невидимые данности, — разрушает то и другое, а вместе с ними и единство произведения: оно открывает произведение как арену их преходящести и показывает в конце концов, что в образах истины возвысилось до хрупкого свода творения искусства. Только сегодня стал очевиден пейзажный характер шубертовской музыки, так же как только сегодня лот может измерить люциферову вертикаль бетховенской динамики. Диалектическое освобождение подлинного содержания шубертовской музыки совершается после романтизма, к которому он сам вряд ли себя относил. Романтики понимали его произведения как язык знаков субъективно предполагаемого, банальной критикой подавляли проблему его формы; выведенные ими из его творчества психологические данные они динамически преувеличивали и исчерпывали так быстро, как только может быть исчерпана дурная бесконечность. Однако они сохранили как лучшую часть шубертовского творчества его остаток, и в нем пустоты вырвавшейся субъективности; трещины на поэтической поверхности зримо наполняются металлом, который раньше пребывал под доходчивыми высказываниями душевной жизни. Свидетельством гибели волнующей субъективности в характере истины произведения служит превращение Шуберта как личности в предмет отвратительной мещанской сентиментальности: литературное выражение его дал Ганс Барт в образе Шваммерля, но скрыто оно господствует по сей день в австрийских работах о Шуберте. Завершением же всех романтических бредней служит их уничтожение в оперетте “Дом трех девиц” (“Dreimaderlhaus”). Ведь человек должен стать таким маленьким, чтобы не заслонять перспективу, которую он открыл и из пределов которой его все-таки нельзя совсем изгнать; он должен оживать ее с краю в качестве ничтожной бутафории; и тем не менее, этот не соответствующий Шуберту образ, который, вызывая смех продащиц и сам сходный с ними, пребывает в эротической беспомощности, поистине более близок подлинному образу его музыки, чем домартовский¹² мечтатель, который все время сидит у ручейка и слушает, как он журчит. Эта оперетта с достаточным основанием связывается с Шубертом, а не с Моцартом или Бетховеном, и социально определенная склонность бидермейера¹³ к жанровым открыткам, служащая импульсом к опошлению Шуберта, отразилась в его творчестве ощущением одиночества, господствующим в его музыке. Даже если форма шубертовских произведений придет к своему концу, тогда как бетховенская и моцартовская ненарушенной безмолвно сохранится (решить это, правда, до того как будет серьезно поставлен вопрос об этой форме, невозможно) - путанный, вздорный и социально в высшей степени не адекватный существующему строю мир попури гарантирует его темам вторую жизнь. В попури черты творения, разбросанные в нем после гибели субъективного единства, объединяются в новое единство, которое как таковое неспособно, правда, легитимизироваться; однако только оно показывает несравнимость черт, непосредственно конфронтируя их. Попури гарантирует сохранение темы как таковой, присоединяет тему к теме, не выводя из нее изме-

няющие следствия; ни одна минувшая тема не могла бы вынести такое отстраненное соседство другой; над оперными попури XIX в. лежит страшное очоление смерти. У Шуберта же темы теснят друг друга, не превращаясь в образ Медузы. Все-таки лишь их слепо предпринятое собрание открывает путь к пониманию происхождения и одновременно доступ к шубертовской форме. Ибо в качестве игр по соединению музыки попури стремятся, надеясь на удачу, восстановить утраченное единство художественных произведений. Шанс на успех они могут иметь лишь в том случае, если это единство само не было субъективно созданным, не может быть восстановлено в расчете на удачу, а возникло из конфигурации обнаруженных образов. Этим сказано необходимое о понимании Шуберта, обычно неправильного в своей трактовке лирического: оно рассматривает музыку Шуберта как раскрывающуюся подобно растению сущность, которая, не следуя какой-либо задуманной форме, а, быть может, вообще лишенная формы, вырастает из самой себя и, услаждая, расцветает. Однако конструкцией из попури решительно отрицается именно эта органологическая теория. Подобное органическое единство было бы необходимо телеологическим: каждая его клетка делала бы необходимой следующую, и их связь была бы движущей жизнью субъективной интенции, которая умерла и восстановление которой безусловно не является целью попури. Вагнеровская музыка, созданная по образу органического, не допускает попури, в отличие от музыки Вебера и Бизе, родственных Шуберту. Клетки, соединяемые попури, должны быть уже раньше связаны друг с другом по иному закону, чем закон единства живого. Даже если допустить, что шубертовская музыка скорее вырастает, чем создается, - ее рост, раздробленный и никогда самого себя не удовлетворяющий, подобен не растению, а кристаллам. Поскольку переход к попури утверждает исконное конфигуративное обособление черт шубертовской музыки и тем самым ее фрагментарный характер, он полностью ее уясняет. Не случайно попури в качестве суррогата музыкальной формы возникло в XIX в., тогда, когда миниатюрный пейзаж любого рода стал широко применяться в буржуазном обществе и принял в конце концов форму открытки с видом. Все эти увлечения пейзажем объединяются в мотиве, выражающем стремление внезапно выскочить из истории, чтобы одним ударом отрезать ее. Их дальнейшая судьба также связана с историей, но только как

ее арена, их предметом история никогда не становится. В них демонически искаженной отражается идея вневременной мифической реальности. Так и попури пребывают в себе вне времени. Полная взаимозаменяемость всего тематически единичного в них указывает на одновременность всех событий, без исторической связи приближающихся друг к другу. В этой одновременности можно выявить контуры шубертовского ландшафта, который она инфернально отражает. Каждый истинный легитимный упадок эстетического содержания выявляется художественными произведениями, в которых открытие образа достигло такой степени, что просвечивающая в нем сила истины этим уже не удовлетворяется и проникает в действительность. Эта прозрачность, за которую художественное произведение платит своей жизнью, свой-

214

ственна кристаллам шубертовского ландшафта. Там нераздельно соседствуют судьба и примирение; их двусмысленная вечность разбивается попури, чтобы ее можно было познать. Это прежде всего область смерти. Так же как история между появлением одной шубертовской темы и второй его темы не действует конститутивно, не является интенциональным объектом его музыки и жизни. Проблеме герменевтики, которую Шуберт несомненно ставит, внимание уделялось до сих пор только в полемике против романтического психологизма и не в должной степени. Критика всякой музыкальной герменевтики уничтожает толкование музыки как поэтического воссоздания психического содержания. Однако ей не дано право устранять отношение к найденным объективным характеристикам истины и заменять дурное субъективистское рассмотрение искусства верой в его слепую имманентность. Искусство никогда не имеет своим предметом само себя;

только то, что в нем символически предполагается, не выступает в абстрактном обособлении от его материальной конкретности. В своем происхождении оно нераздельно связано с ней и отличается от нее только в процессе ее истории. В ходе исторического процесса из произведения поднимаются меняющиеся содержания, и только умолкшее произведение существует для самого себя. Если сегодня произведения Шуберта, и в их упадке еще красноречивее других произведений его времени, и не окаменели, то именно потому, что они обязаны своей жизнью непреходящей субъективной динамике в конформном отражении. Уже в своем происхождении они являют собой неорганическую, неровную, хрупкую жизнь камней, и в них слишком глубоко погружена смерть, чтобы они боялись смерти. При этом не следует думать о психологических рефlekсах, о переживаниях, связанных с ожиданием смерти; и бесчисленные рассказы о предчувствии Шубертом смерти могут иметь значение только как слабые признаки этого. Большее значение имеет уже выбор им текстов, сила которых приводит в движение его ландшафт, хотя он и перекрывается их массой. Прежде всего следует напомнить, что два больших цикла романсов Шуберта¹⁴ написаны на стихи, в которых перед человеком все время встают образы смерти, и он пребывает среди них таким же ничтожным, как Шуберт в оперетте “Дом трех девиц”. Ручей, мельница и темная зимняя пустошь в сумеречном освещении ложных солнц, существующие вне времени, как во сне, — таковы черты шубертовского пейзажа; сухие цветы — его грустное украшение; объективные символы смерти порождают этот пейзаж, и к ним его чувство возвращается. Таков характер шубертовской диалектики: силой субъективной глубины она впитывает бледнеющие картины сущей объективности, чтобы найти их вновь в мельчайших клетках музыкальной конкретности. В ней тонет аллегорический образ смерти и девушки; но не для того, чтобы раствориться в чувстве индивида, а чтобы после его гибели спасенным подняться из музыкального образа печали. Этим диалектика, правда, качественно меняется. Однако изменение удастся лишь в мельчайшем. В целом господствует смерть. Лишь циклический характер в расположении обоих рядов песен может это показать, ибо кругообразное движение песен — это вневременное движение между рождением и

215

смертью, как того требует слепая природа. Этот путь проходит странник. Категория странника еще никогда не рассматривалась в ее значении для структуры шубертовского творчества; между тем она настолько же глубоко открывает проникновение в мифологическое содержание его творчества, насколько она далека от очевидной символики Вагнера, и дает истинное внутреннее понимание того, что там как будто только цитируется. Если в психоанализе путешествие и странствие рассматриваются в качестве объективной символики смерти как архаический остаток, то их следует искать в области смерти. Страннику, идущему по кругу, не продвигаясь вперед, открывается эксцентрический характер этой области, каждая точка которой находится на одинаковом расстоянии от центра: все развитие в ней — иллюзия, первый шаг столь же близок смерти, как последний, и странник проходит, кружась по разбросанным точкам местности, но саму ее не покидает. Ибо шубертовские темы так же странствуют, как мельник или тот, от кого зимой ушла любимая. Они не знают истории, им введома лишь перспектива кружения: все изменение в них — лишь изменение света. Этим объясняется склонность Шуберта использовать в различных произведениях дважды, трижды различным образом одну и ту же тему; наиболее характерно это проявляется в повторении той непреходящей мелодии, которая служит темой фортепианных вариаций, темой вариаций в ля минорном

квартете и в “Музыке к Розамунде”. Нелепо объяснять это повторение ненасытностью музыканта, который при его до надоедливости провозглашаемом мелодическом богатстве мог найти сотни других тем; страннику являются неизменными, хотя и освещаемыми другим светом, одни и те же мелодии, вне времени и связи друг с другом. Эта схема относится не только к повторному применению одной и той же темы в различных произведениях, но в значительной степени и к внутреннему строению шубертовских форм. В них темы также не имеют диалектической истории; и если Шуберт в своих вариациях нигде не затрагивает структуру темы, как это делает Бетховен, а обыгрывает и обходит ее, то странствие по кругу является применяемой Шубертом формой даже там, где ей не дан доступный центр, где этот центр выражает себя только в силе направлять на себя все являющееся. Так построены *impromptus, moments musicaux** и произведения в сонатной форме. От сонат Бетховена их отличает не только отрицание всякого диалектического развития тем, но и повторяемость неизменных выражений. То, что в экспозиции первой ля минорной сонаты даны две мелодии, которые не противостоят друг другу как первая и вторая темы, а содержатся в первой и во второй группе тем, следует приписывать не экономии мотивов, ограничивающей материал ради единства, а повторению одинакового в далеко простирающемся множестве. Здесь можно обнаружить происхождение понятия настроения, сохранившего свое значение в искусстве XIX в., и в частности в пейзажной живописи: настроение есть меняющееся в том, что остается вне времени равным самому себе, без того чтобы изменение имело власть над ним. Достаточно

* Экспромты, музыкальные моменты (*франц.*) 216

лишь немного смягчить остающееся неизменным, чтобы настроение сразу перешло в видимость. Поэтому подлинность перспективных настроений неразрывно связана у Шуберта с подлинностью идентичного содержания, которое они окружают; и если они избежали упадка в изображении настроения, то этим они обязаны найденным ими характерным чертам. Повторимо в себе сущее единое, но не субъективно созданное, необходимо теряющееся во времени. Не повторения как таковые представляют собой опасность для форм Шумана и Вагнера, а повторение неповторимого, правомерное только в том месте формы, где оно выходит из внутренней субъективной динамики времени. Иначе это у Шуберта. Его темы - явление черт истины, и художник может только эмоционально воспринять их образ, а после того как они появились, все вновь и вновь цитировать их. Но цитата никогда не приводится в одно и то же время, и поэтому настроение меняется. Формы у Шуберта - формы заклинания однажды явившегося, а не превращение открытого. Это основополагающее априори полностью использовано в сонатах Шуберта. Вместо опосредствующих развитие тем там выступают гармонические сдвиги в качестве освещения и ведут в новую область, которой самой по себе развитие так же неведомо, как предыдущей части; в разработке темы не расчленяются на мотивы, чтобы выбить динамическую искру из своих мельчайших частиц; вместо этого постоянно открываются неизменные темы. Глядя назад, вновь принимаются темы, использованные, но не исчерпанные; и над этим, как тонкая хрупкая оболочка, возвышается сонатная форма, перекрывая растущие кристаллы, чтобы вскоре сломаться. Подлинный анализ шубертовской формы, до сих пор еще не произведенный, но программно совершенно отчетливый, должен быть прежде всего направлен на исследование диалектики, которая существует между сложившейся сонатной формой и второй кристаллической формой сонаты у Шуберта и создает эту форму лишь поскольку внезапная идея утверждается и преобладает над обманчивой динамикой сонаты; ничто не могло бы больше усилить темы, чем имманентное принуждение господствовать над формой, которая сама по себе не желает принять их в качестве тем. Основополагающее различие между внезапной идеей и открытием, которое не может быть проведено, как Майнская линия¹⁵, между милостью и волей, а пересекает их, фиксирована на примере Шуберта. К объективностям формы оба они относятся в одинаковой степени диалектично. Открытие проникает в их бытие с конструктивной силой, исходя из субъекта, и растворяет бытие в утверждении личности, еще раз свободно создавшей из себя форму; внезапная идея разрывает их посредством диссоциации, сохраняя в мельчайшем остатке их конститутивное достоинство, исчезнувшее в большом масштабе там, где оно соединяется с субъективной интенцией. Открытие строит в измерениях бесконечной задачи и стремится создать тотальность; внезапная идея срисовывает фигуры истины и награждается конечным успехом в мельчайшем. Только это вносит ясность в разговоры о попадании в образ. В него попадают, как стрелок попадает в мишень, и как отображение - в действительность; как фотография оказывается “удачной”, когда она похожа на фотогра-

фирующего человека, так же удачны и шубертовские внезапные идеи по отношению к непреходящему образу, следы вечности которого они часто сохраняют, будто они были всегда и лишь теперь открыты. Одновременно человек совершает в них вторжение в область истины столь же уверенно, как стрелок с острым зрением попадает в мишень. Оба попадания совершаются мгновенно, освещаемые молниеносно, а не в течение длительного времени, их мельчайшая часть служит сигналом их подъема, знаком попадания. Шубертовские темы подобны отверстиям на переднем плане формы, в которую целились; одновременно

они пропускают взор к недостижимой истинной форме; они ассиметричны в их ранней насмешке над архитектурой тональности. В своей неравномерности автономия пойманного образа утверждается над абсолютной волей в чистую имманентность формы; однако в структуру субъективных интенций и их исторически установленных коррелятов стиля она правомерно полагает разломы: поэтому творение должно остаться фрагментом. В шубертовских финалах фрагментарный характер его музыки обнаруживается материально. Кругообразное движение песенных циклов скрывает то, что должно стать очевидным в каждой временной последовательности вневременных клеток, как только они стремятся приблизиться к развитию сонаты; то, что финал си минорной симфонии¹⁶ не был написан, следует мыслить аналогично несостоятельности финала фантазии “Скиталец”; не эмоционально настроенный дилетант оказывается неспособным написать необходимый конец - над творчеством Шуберта встает, господствуя и сдерживая, вопрос Тартара, “не завершение ли уже это”, и перед ним музыка замолкает. Поэтому удачные финалы, оставшиеся от Шуберта, быть может, самые яркие выражения надежды, содержащиеся в его творчестве.

Правда, в фантазии “Скиталец” ничего этого еще нет. Ее светлая лесная зелень переходит в цитировании адажио¹⁷ к мрачному пласту Ахеронта¹⁸. Герменевтика смерти, которая проникает в столь многие образы шубертовской музыки и касается их объективного характера, не исчерпывает ее. Аффект смерти, — ибо аффект смерти отражен в шубертовском ландшафте, печаль о человеке, а не страдание в этих образах, — суть только врата в подземный мир, в который ведет Шуберт. Перед этим миром теряет свою силу герменевтическое слово, которое только что еще было способно следовать за переходом к смерти. Метафора уже не может проложить путь через лес ледяных цветов, возникающих кристаллов, которые, как умершие драконы, низвергаются оттуда. Светлый земной мир, от которого путь всегда ведет в это царство, не больше, чем перспективное средство предпослать третьему измерению первое и второе, столь же тонкое в качестве растительного покрова, как органическо-диалектическая соната над второй сонатной формой Шуберта. Его слепая склонность останавливаться при выборе текстов на мифологических стихах, не делая особого различия между Гёте и Майргофером, решительно указывает на несостоятельность слов в тех глубинах, где слово только сбрасывает материал, но не имеет силы действительно осветить его. Странник следует по пути в бездну за пусто падающими словами, а не за их освещенной интен-

цией, и даже его человеческая страсть становится средством созерцаемого спуска, который ведет не в глубину души, а в склеп его судьбы. “Хочу целовать землю, растопить лед и снег моими горячими слезами и увидеть землю”. Туда вниз его тянет гармония, подлинный принцип музыкальной глубины природы: но природа здесь не чувственный предмет внутреннего человеческого чувства, образы природы — подобия хтонических глубин, столь же недостаточные в качестве таковых, как поэтическое слово. Не случайно настроения Шуберта, которые не только идут по кругу, но и низвергаются, связаны с гармоническим сдвигом, с видением модуляции¹⁹, которое допускает падение света на одинаковое из различной глубины. Как перегородки, загораживают верхний свет эти внезапные, чуждые развитию, никогда не опосредствующие модуляции; введение тем второй группы в первой части большой си-бемоль мажорной сонаты, насильственный хроматический ход в первой части ми-бемоль мажорного трио и наконец, начало побочной партии²⁰ в симфонии до-мажор превратили переход сонатной формы в перспективное вторжение в гармоническую глубину; а то, что в трех мажорных частях группы вторых тем представляются направленными к минору, означает по символической родовой тональностей, которые еще сохраняются у Шуберта, несомненный, очевидный шаг в мрак. Демоническую функцию глубины выполняет у Шуберта альтерированный²¹ аккорд. В разделенном на мажор и минор ландшафте он двойствен, как сама мифическая природа, указывая одновременно вверх и вниз; его сияние тускло, и выражение, которое ему придает конфигурация шубертовской модуляции, — выражение страха: страха перед смертельным познанием земли и уничтожающим познанием человеческого Я. Так зеркало двойника становится судом над человеком, исходя из его печали. Лишь то, что модуляция и альтерация введены в язык тонального строя, придает им в исторический час такую власть. Будучи противоположностью природного земного мира, они подрывают тональный строй; после его падения модуляция и альтерация также втягиваются в лишенное качества течение субъективной динамики; лишь Шёнберг решительным определением фундаментальных шагов еще раз обрел шубертовскую силу гармонического принципа, чтобы окончательно устранить его. Свое глубочайшее выражение шубертовская гармония, которой вплоть до ее нисхождения сопутствует контрапункт²² как пластическая тень мелодии, достигает в чистом миноре печали. Если чувство смерти было вратами к нисхождению, то сама земля, наконец достигнутая, есть материальное явление смерти, и перед ней падающая душа познает себя как женщину, неотвратимо втянутую в природную связь. В последнем значительном аллегорическом стихотворении на немецком языке, в образе смерти и девушки у Матиаса Клаудиуса²³, странник достигает средоточия ландшафта. Там сущность минора становится очевидной. Однако так же, как для пойманного в провинности ребенка наказание следует за виной, как в поговорке помощь непосредственно следует за бедой, так в той ситуации утешение непосредственно

следует за печалью. Спасение происходит в самом незначительном переходе, в превращении малой терции в большую²⁴; они так близко подступают друг к другу,

219

что малая терция после появления большой выступает как ее тень. Поэтому неудивительно, если качественное различие между печалью и утешением, в конкретном воплощении которого выражен ответ Шуберта, перекрывалось опосредствующим действием, если в XIX в. сочли, что понятием отречения найдена формула для основной характеристики Шуберта. Однако видимость примирения, которая исходит из покорности, у Шуберта не имеет ничего общего с утешением, посредством которого выражена надежда, что принуждение природной коллизии все-таки придет к своей границе. Как ни настойчиво шубертовская печаль тянет в бездну, пусть даже странник погибнет в ней, утратив надежду, над мертвым неотвратимо стоит утешение и обещает: надежда остается, в порочной колдовской сфере природы его место не навек. Здесь в музыке Шуберта загорается время, и удачный финал приходит уже из другой сферы, не из сферы смерти. Правда, и из другой, чем бетховенское долженствование. Ибо по сравнению с бетховенской, угрожающе требуемой, притесняемой, категорически осязаемой, но материально недостижимой радостью, шубертовская радость звучит как неопределяемое, но в конце концов несомненно и непосредственно данное эхо. Лишь один раз он создает серьезную динамику — в подъеме финала до мажорной симфонии, мелодия духовых которой, подобно подлинным голосам, врывается в образ музыки и разрушает его так, как едва-ли когда-либо разрушалась музыка в ее подлинной основе. В остальном же радость идет у Шуберта иными и странно непонятными путями. В большом четырехручном ля мажорном рондо широко распространенное благополучие поет столь же постоянно, как материальное в своей длительности, и настолько отличается от высшего чувства у Бетховена, как хорошая еда от постулированного практическим разумом бессмертия. К радости относят часто и пространность отдельных частей шубертовских произведений: определение “божественные длинноты” подтверждается в них в большей степени, чем когда-либо предполагалось. Если в области смерти темы стоят рядом вне времени, то музыка, утешая, наполняет вновь найденное время вдали от смертельного конца предвосхищенным постоянством вечного. Повторяемость единичного у Шуберта возникает из его безвременья, но превращается во времени в его материальное заполнение. Однако это заполнение отнюдь не нуждается в длинных фразах или тем более в пафосе больших форм. Оно охотнее пребывает в регионе, находящемся глубоко под постоянной формой занятия музыкой в буржуазном обществе. Ибо шубертовский мир подлинной радости, мир танцев и военных маршей, убогого четырехручного музицирования, парящей банальности и легкого опьянения, социально так же неадекватен буржуазному и мелкобуржуазному музицированию, как некогда высказанное им самим наивное утверждение самого сущего. Тот, кто хочет подвести Шуберта под определенную рубрику, должен иметь в виду, что музыкант, о котором здесь идет речь, социально деклассирован, что он ближе бродячим музыкантам, фокусникам и трюкачам в их странствиях, чем метафорической простоте ремесленника. И радость шубертовских маршей также непокорна, и положенное ими время — время не душевного развития, а движения масс людей.

220

Шубертовской радости в ее непосредственном выражении неведома форма, готовая для использования, она близка низшей эмпирической реальности и едва ли не предоставляет ей себя, выходя из области искусства. Кто нашел музыку для такой анархической радости, должен быть дилетантом; а когда высокому государственному деятелю революция не представлялась дилетантской? Но такой дилетантизм есть дилетантизм повторного начинания, и его печать — самостоятельная организация, поднимающаяся из его начала. У Шуберта организация остается композиторской техникой, но ее образ колеблется. Нигде он не бывает столь близок истине, как в своем фольклоре, совсем ином по своему смыслу, чем у любого другого, кто к этому стремился после него. Шуберт не пытался возместить утерянную близость недостижимой далью. Для него трансцендентная даль постижима в ближайшей близости. Это лежит у входа, как Венгрия, и одновременно так далеко, как ее непонятный язык. Поэтому тайна, которая присутствует не только в венгерском дивертисменте, в фа минорной фантазии и побочных партиях ля мажорного рондо, но в тонких отвлеченных пронизывает все творчество Шуберта, осязаемо приближаясь и удаляясь, подобно призраку в до-диез минорной теме финала ля минорного квартета. Язык этого Шуберта — диалект, но это диалект без почвы. В нем конкретность родины, но это не здесь присутствующая родина, а родина в воспоминании. Нигде Шуберт не теряет больше почву, чем тогда, когда он о ней говорит. Она открывается в образах смерти, но в ближайшей близости природа сама снимает себя. Поэтому путь от Шуберта ведет не к жанру и почвенничеству, а к глубочайшему изменению и к едва намеченной реальности освобожденной музыки преображенного человека. Шубертовская музыка, подобно сейсмографу, наметила в нерегулярных чертах весть о качественном изменении человека. Ей отвечают рыдания: рыдания чистейшей сентиментальности в “Доме трех девиц”, так же, как рыдание, идущее от потрясенного тела. Шубертовская музыка вызывает слезы еще без участия души: так необразно и реально проникает она в нашу душу. Мы плачем, не зная

почему; потому что мы еще не такие, как обещает эта музыка, и в несказанном счастье от того, что ей достаточно быть, и она способна уверить нас в том, что мы когда-нибудь будем такими. Прочсть ее мы не можем, но она предлагает нашим полным слез глазам шифры конечного примирения.

1928

221

Хвала Церлине

Среди важных господ и трагических дам она не более, чем эпизодическая фигура. Правда, на нее упал неотразимый взгляд, необузданный гранд протягивает ей руку, и она оказалась бы чрезмерно робкой, если бы сразу же не последовала за ним в его замок. Это недалеко. Однако поскольку *opera buffa* не допускает соращения невинности, и Мазетто²⁵ не мог бы, конечно, отомстить так величественно, как благородный Оттавио за оскорбление донны Анны, да Понте²⁶ пресекает промискуитет, в котором стороны не равны, восстанавливает моральный и социальный порядок между сословиями и озаряет в стигийской ночи светом факела счастливую близость в примирении ее с тем, имя кого распространилось на всех дурней и растяп. В конце звучания моцартовского оркестра происходит как бы примирение всего человечества. И происходит оно во имя свободы. Пение Церлины звучит так, будто оно проникает через открытое окно в бело-золотой зал XVIII в. Она еще поет арии, но их мелодии уже песни: природа, веяние которой уничтожает оковы церемониальности, но все еще сохраняет формы исчезающего стиля. В образе Церлины живет ритм рококо²⁷ и революции. Она уже не пастушка, но еще не *citoyenne**. Она относится к мгновению, промежуточному между ними, и в ней мимолетно возникает человечность, не искаженная феодальным принуждением и защищенная от буржуазного варварства. Кое-что от этого свойственно некоторым стихам и образам молодого Гёте. В словах: “И в своем веселье она подходит к зеркалу” дан ее миниатюрный портрет. Как Фридерика²⁸, она находится “на границе между крестьянкой и горожанкой. Она движется легко и грациозно, словно не имея веса, и две толстые белокурые косы, ниспадавшие с изящной головки, казались слишком тяжелыми для ее шейки. Ее блестящие голубые глаза смело смотрели на мир, хорошенький вздернутый носик так живо и мило втягивал воздух, словно не существовало на свете никаких забот. На руке у нее висела соломенная шляпа. Итак, я имел счастье с первого же взгляда охватить и познать всю ее ласковую прелесть”***. Когда, не предполагая ничего дурного, Церлина предлагает возлюбленному в отместку за ее неверность побить ее и превращает тем самым деревенскую грубость в утонченность, она предвосхищает то утопическое состояние, в котором устраняется различие между городом и деревней.

Но разве отблеск этого не падает и на соблазнителья, в конце концов обманутого, не изведавшего наслаждения? Ибо какова была бы судьба ее очарования и прелести, если бы уже наполовину бессильный феодал не пробудил их в своем бегстве по опере. Лишенный *jus primae noctis****, он становится вестником наслаждения, что уже несколько смешно горожанам, достаточно быстро лишаящим его этого права. У бесстрашного героя они научились своему идеалу свободы. Но став всеобщим, этот идеал оборачивается против него, против того, для кого свобода была еще

* Гражданка, горожанка (*франц.*).

** Гёте. Пoesия и правда, с. 319. Перевод Н.Ман.

*** Право первой ночи (*лат.*).

222

привилегией. Вскоре они введут в свободу произвол и превратят ее этим в свою противоположность. Дон Жуан же был свободен от лжи, его произволом была бы свобода других, и этим он придавал ей честь, которую он у нее отнимал. Церлина была права, если он ей нравился.

Она вечно будет пребывать символом в истории. Полюбивший ее имеет в виду несказанное, звучащее своим серебряным голосом из ничейной земли между борющимися эпохами.

1952/53

Образы и картины “Волшебного стрелка”

“Волшебного стрелка” считают немецкой национальной оперой с большим правом, чем “Нюрнбергских мастерзингеров”. Потому что в “Волшебном стрелке” все немецкое не заявляет о себе как о таковом, не кричит о себе, не компрометируется национализмом. Впрочем, говоря о немецком в “Волшебном стрелке”, не стоит сразу же вспоминать о лесе. Лес, как подчеркивает Элиас Канетти в книге “Масса и власть”²⁹, не такая уж невинная вещь, хотя, казалось бы, что дурного в деревьях: “Массовым символом у немцев было войско, — пишет Канетти, — Но войско — не просто войско, это марширующий лес. Ни в одной стране чувство леса не сохранилось так, как в Германии: строгость и стройность деревьев, многочисленность и параллельность их стволов наполняют сердце немца глубокой тайной радостью”. Это чувство, наверное, немало способствовало популярности “Волшебного стрелка” в 20-40-е годы XIX столетия, перед революцией 1848 года.

Специфически романтические черты в музыке этой романтической оперы лучше видны в сравнении с музыкой австрийской. Вебер уже не говорит на языке венских классиков, как еще в значительной мере Шуберт. Нет в этой опере чистой имманентной формы, которая стремилась бы замкнуться в себе как в целом, нет присущей большой симфонической музыке целостности, в ней меньше обязательного, она более открыта. Везде окна, щели, сквозь них проникает свежий воздух, который никак не мог проникнуть на тщательно возделываемую, ухоженную территорию классической музыки. Отсюда свежесть партитуры — композитору не приходится слишком много заниматься музыкальной живописью, чтобы превратить музыку в воображаемый язык леса. И прекраснее всего лес звучит в речитативе Агаты³⁰, на словах: “Welch schone Nacht” (“Как прекрасна ночь”; № 8, тт. 13-15). В последнем действии “Свадьбы Фигаро”³¹ звездное небо над парком — хранительный кров для всех любящих, всех запутавшихся; в “Волшебном стрелке” утешением служит лишь глубокий вздох, но крыши над головой уже нет.

“Волшебному стрелку” присуще нечто совсем особенное, возникшее

223

словно бы вне традиции, свойство, которое Вебер делит с Глюком³². И Глюк, и Вебер готовили музыку к тому, чтобы она вырвалась из оков строгой логики; дело, начатое ими, довершил Берлиоз³³ — не случайно любимыми композиторами Берлиоза были именно Глюк и Вебер. Единство интимно близкого, родного и нового, нетрадиционного — черта бюргерская, так что не случайно буржуазный класс Германии воспринимал музыку Вебера как нечто куда более непосредственно “свое”, родное, чем музыка Бетховена или Моцарта. Можно сказать так: “Волшебный стрелок” — первое стилистически выдающееся музыкальное произведение, которое не следует заранее установленным канонам стиля.

По сравнению с Моцартом персонажи оперы в их музыкальных характеристиках очерчены куда резче. Стоит сравнить две пары — графиня и Сюзанна, Агата и Энхен — амплуа героини “сентиментальной” и “наивной”³⁴. Моцарт придает своим героиням индивидуальность, пользуясь тончайшими нюансами привычного для него музыкального языка формул, но первенство остается именно за общим. Иначе у Вебера — контраст смелый, вольный, он создан энергичными движениями кисти. Энхен, эта бывшая *serva padrona* (служанка-госпожа), ставшая теперь “маленькой кузиной” в стиле бидермейер, пожинает плоды буржуазной эмансипации — болтает, что придет ей в голову; Сюзанна венчала возлюбленного розами — вершина эротического ритуала; вместо этого Энхен плетет своим слушателям о стройных парнях-охотниках (№ 7). В “балладе ужасов” (№ 13) слышится тон кумушки, сующей свой нос решительно во все; строка “Der wilde Jager soil dort hetzen, und wer ihn sieht, ergreift die Flucht” (“Дикий охотник, говорят, охотится там; кто его завидит, бежит прочь со всех ног”; № 9), которая произносится так, что мороз по коже, повествует о мире духов как о маленькой сенсации. Таких интонаций не было до Вебера! Но за прогресс надо платить, и потому четкость характеристики — а она будет возрастать в музыкальной драме вплоть до Альбана Берга — на первых порах соединяется с известным огрублением: знак победы над аристократической Европой (напротив, в венской музыке следы аристократизма сохранялись в интонациях революционной гуманности).

Очевиден качественный скачок, который совершает Вебер, инструментуя “Волшебного стрелка”. Инструменты оркестра эмансипируются от классического целого — это новое; лишь Вагнер вновь синтезировал оркестровое целое, последовательно проводя принцип смешения тембров, чем и прославился в истории музыки. В звучании оркестра выделяются отдельные краски — звучание то блестящее, то затуманенное. Словно призрак вырастает в увертюре над тремоло³⁵ скрипок кларнет, свободно использующий все свои регистры; низкое звучание кларнетов, смешиваясь с *pizzicato*³⁶ виолончелей и контрабасов, дает такую мрачную черноту, какой и в самую жуткую минуту не стал бы требовать от

оркестра Бетховен; тромбон в великолепном эпизоде разработки выбивается из аккордовой фактуры, чтобы повторить заключительное звено страстной любовной темы — адское эхо, смех, первая музыкальная карикатура экспрессивнейшего действия. Такое подражание срывает голос страсти в гибельную бездну мифа. А вот пример творческой силы насмешки:

хор крестьян начинает свое “He, he, he...” (№ 1, т. 109) на слабой доле

224

такта так, словно это сильная доля³⁷, подрывая тем самым весь ритмический строи. Никто до Вебера не выписывал с такой тщательностью музыку, постепенно распадающуюся, не достигал такой силы производимого ею впечатления, как в мрачном заключении вальса (№ 3, тт. 29-59);

Малер³⁸ платил ему дань и в трио Первой симфонии, и даже в скерцо Девятой; слышны его отзвуки и у Стравинского. Это вам не Богемский лес, а зарницы грядущих ужасов, чары былого в расколдованном мире.

Исторически “Волшебного стрелка” рассматривают как продолжение и обновление немецкого зингшпиля³⁹. Пестрая смена диалогов и музыкальных номеров, краткость очень многих из них — все это способствовало пониманию публикой романтической оперы. В “Волшебной флейте”⁴⁰ наследие зингшпиля использовано для того, чтобы построить “театр мира”: низ и верх, *orega seria*⁴¹, куплеты, песня, колоратурное пение, просвещенная мистика — все это слилось в единый космос, в котором царство Зарастро и мир Папагено⁴² не разделены пропастью. Иное в “Волшебном стрелке” — композитор черпает в зингшпиле энергию непосредственного, раздельного. Музыка включается эпизодически и не заполняет собою все действие; безотносительность отдельного, его несвязанность с целым становится стилистическим принципом: в “Волшебном стрелке” нет заданного стиля, это первая опера, которая создает свой стиль, — притом скромно, без претензий. Это новое качество компенсирует утраченную силу самодовлеющей формы по сравнению с Моцартом или “Фиделио”⁴³ - и определяет художественный уровень отдельных номеров. Так, короткая строфическая песня Каспара⁴⁴ о “земной юдоли печали (№ 4), со свистящей флейтой-пикколо⁴⁵ и с резким окончанием на слабой доле такта, получилась несравненно лучше пространной арии (№ 5) этого обязательного в расписании драмы злодея;

отшельник с его протестом против мстительной справедливости, образ драматургически превосходно задуманный, в музыкальном отношении куда слабее Зарастро — вообще все, что не соответствует новому закону формостроения, получается в “Волшебном стрелке” условным, традиционным. Чем непритязательнее номер — тем он лучше, тем глубже! Прежде всего нужно сказать о самом популярном номере — хоре девушек (№ 14). Его всегда воспринимали как простую народную песню, а о предписанном темпе - *andante quasi allegretto** - забывали. Стоит только набраться смелости и исполнить этот хор так, словно неспешно тикают часы, — т.е. совершенно вопреки традиции, — и сразу же появляется в этой музыке что-то призрачно-бледное, какое-то предчувствие беды: за веселым обрядом встает нечто иное. Такому впечатлению способствуют напряженная фигура альтов (соль - ля-бемоль) в последней строфе и отыгрыш оркестра - тоска, разрывающая сердце. Довольно одной ноты, нескольких диссонансов, и в невинной мелодии начинает звучать какая-то угроза. Музыкально этот хор — символ смерти. Он напоминает мне старинные детские книги; их бумага приобретает цвет вечерней зари, которая никогда не гаснет.

Богаче всего по музыке, пожалуй, ария Агаты (№ 8); повторяющийся в ней раздел *adagio* — хорал⁴⁶, ставший глубоко проникновенной пес-

* Медленно, оживленно (*impul.*).

225

нью; речитативы сложены из мимолетных картинок, простота которых воспринимается как нечто небывалое, ранее неслышанное, изначальное. Едва намеченные выходящие фигуры шестнадцатых у альтов и виолончелей гораздо выразительнее любых пышных оперных картин шелеста леса; всего несколько стаккато⁴⁷ у валторн (т. 78) - и уже создан образ человека, вслушивающегося в отдаленные шаги. На слове “облака” (т. 40) звучит диссонанс - героиня чувствует приближение грозы. Этот диссонанс - всего лишь уменьшенный септаккорд на органном пункте⁴⁸ (побочная доминанта), но звучит он так, словно мы никогда раньше его не слышали, так упруго и сочно, что трудно сравниться с ним многозвучным аккордам позднейшей музыки. “Волчьё ущелье” (№ 10, финал второго действия) сочинено тоже как кинофильм, где

кадры сменяют друг друга и где каждый кадр соответствует новой ситуации, новому видению. Это как бы сценическая музыка, сопровождающая действие, и только;

Вебер отказывается от идеи широкого, сквозного финала, как во втором действии “Свадьбы Фигаро” или в “Фиделио”, но именно благодаря этому центральная сцена приобретает поражающую нас оригинальность. Вебер бесстрашно полагается на цепочку сменяющих друг друга картинок — адское видение, составленное из миниатюр в духе бидермейера; но средствами зингшпиля нельзя было достичь симфонического развития, которое к тому же было бы несовместимо с пестрой чередой мгновений, быстро меняющих свою окраску. Примерно в те же годы, когда Вебер писал “Волшебного стрелка”, был изобретен калейдоскоп; потребность, вызвавшая это изобретение, должно быть, отразилась и в музыке “Волчьего ущелья”.

Тот элемент, что создавал единство в классической музыке, как бы отделился от мира веберовских образов, приобрел самостоятельность, а благодаря этому переменял и свой смысл: вместо мотивно-тематической работы, вариационного развития — влекущий вперед порыв; метод композиции превратился в жест, с которым музыка подает сама себя. В этом жесте — и бравада, и некая иллюзорность, отражающиеся и в характере самой музыки: вспомним пианиста-виртуоза, его жест, когда, широко раскидывая руки, он берет аккорды намного шире октавы. Вебер был таким пианистом-виртуозом! В музыке “Волшебной флейты” слиты порыв и иллюзия, фокус, ослепление. Классическая музыка создает целостность единством мотивно-тематической работы и оправдывает эту целостность как смысл; в веберовском порыве, напротив, заметна уже некая неосознанность (словно в идеях “воли” и “жизни”, которые стали распространяться в философии в то время), и этот момент крайне благоприятствует выражению всего демонического, что заключал в себе веберовский сюжет, всего того демонического, что разворачивается беспричинно и бесцельно, как в “Волчьем ущелье”. Веберовский порыв предопределяет - реализует! - те формы чувств и реакций, которые мы через сто лет встретим в музыке Рихарда Штрауса⁴⁹. Бетховен, воплощавший идеал музыкального развития, едва даже помышлял о таких возможностях. Жизнь — бессознательный порыв, она льется через край, она каждый миг стремится превзойти себя. Музыка венских мастеров конструировала смысл, Вебер наслаждается душевным подъемом. Правда, в том же порыве ощутим и страх беспредельного одиночества; вопрос, который за

226

лает в своей большой арии Макс, — “Lebt kein Gott?” (“Так что же, Бога нет?”; № 8, тт. 209-211), - совсем не оперная риторика; в этом вопросе выражено то, что скрыто в веберовской музыке, протягивающей широкую дугу от интродукции первого хора до центральных разделов арии Агаты и арии Макса.

Один конец этой дуги опущен в гостиную бидермейера, другой - в первобытный мир, быть может, это загадочный образ всего стиля бидермейер, а также Жан Поля⁵⁰. Душный интерьер растворяется в дымке двусмысленности - как в доме Эшеров в рассказе Эдгара По; дом лесничего построен у Вебера над хтоническими пещерами. Этим и следует руководствоваться, инсценируя “Волшебного стрелка”; от детей не следует скрывать ничего из того, что обещает им их orbis pictus*; нужно, чтобы без ложной стилизации были зримы и очевидны и дом лесничего, и духи, и звери “Волчьего ущелья”. Только тогда станет понятным замысел Вебера. Все должно получить свое: и носороги современности, и дикие кабаны первобытных времен; образы здесь архаичны и вместе с тем современны. Режиссер должен учесть это: пусть уж лучше охотники напоминают у него раскрашенную олеографию, чем рассеется сценическая иллюзия, потому что именно она служит здесь средством отчуждения.

В духе произведения посредником между гостиной и древностью служит пол. Судьба Агаты, каватины, ставшей фигурой, содержит нерешенную сексуальную символику, именно то, что в ней замаскировано, неизвестно, — выстрел выражает дефлорацию — создает скрытую тайну, в которой музыка находит свое убежище, будто девушка плачет во сне. Сама теснота — та демония, которой девушка страшится, будто это угроза извне. Поэтому Агата с трудом ускользает от этой угрозы. Как в сказках, метафизика “Вольного стрелка”, в эпоху которого были написаны единственные значительные немецкие художественные сказки, не шире волоска. Намеки на секс суть одновременно намеки на гибель бюргерства, которую это произведение подтверждает как бы под цензурой. Именно здесь “Вольный стрелок” минует катастрофу; цезуры зингшпиля — те же, которые сказка вводит в мир. Но спасительное не освещает оставленную Богом имманентность, а открывается в ней самой как высшее эхо в ущелье, как умиротворенная природа.

1961/62

* Живописный мир (лат.).

Рассказы Гофмана в мотивах Оффенбаха.

На вопрос, что привлекло Оффенбаха⁵¹, мага пародии и пародиста, в поздней романтике немецкого писателя Гофмана⁵², обычно отвечают указанием на сродство демонии. Как ни трудно это оспаривать, этим немного сказано. То, что объединяет первую и последнюю оперу Оффенбаха с писателем, значительно более определено. Не случайно он призывается в ней на сцену⁵³. В поставленных им сценических рамках, в рассказанных им событиях он должен присутствовать во плоти. Ибо демония, которую зовут здесь музыка ее мрачным именем, — не демония абстрактных сил подземного мира, она возникает из помещения, как Миракель из стен комнаты Кrespеля⁵⁴.

Если духи и привидения всегда были связаны с местом и временем, то здесь место и время сами суть духи и привидения. Замкнутыми в них живут люди, пока эти духи их не задушат. Они так же чужды людям, как некогда кладбища и перекрестки: механический кабинет, формулы которого раскрывают собственную жизнь людей, — за ней, не подозревая этого, следуют их обманутые чувства, продажная любовь в Венеции, уплывающая в гондоле, будто она создана волшебством *laterna magica*^{*}, разорительная фантазмагория; музыкальный салон Антонии с хриплым пианино и прозрачным портретом матери, убийственной моделью всех семейных портретов. Если в опереттах Оффенбах отказался от очарования прошлого как от скверного колдовства, опошления миром вещей, то теперь он ярко осветил скверное волшебство пошлого мира вещей как подлинное очарование прошлого, осветил “электрически и гальванически”, как говорит Линдорф, в словах, относящихся к архаике технического века. В господина же и повелителя мира вещей он заклинаниями превратил Гофмана. Тот, кто вызвал их, духов, теперь не может освободиться от них; в качестве несчастного влюбленного будет он в сценическом образе до дня Страшного суда страдать от вещей: от куклы Олимпии, куртизанки Джульетты, от трупа Антонии, он, кто некогда был достаточно силен, чтобы вызывать их из витрины, табуретки и вертушки. Куколками называют в Вене девиц, и Антония живет в своих тусклых вечерних часах видимостью жизни, к которой ее, подобно Евридке, принуждает пение, и в которой она, продолжая петь, погибает. Отчужденные вещи — это духи, прикованные к интерьеру, не имеющие доступа к деятельной жизни; их видимость дразнит влюбленного, а музыка держит его в плену, как и нас, слушающих “издалека ее пленительную мелодию”. Даль есть близость. Поэтому “романтическая” опера Оффенбаха — одна из немногих в XIX в. с современным сюжетом. Стаканы звенят здесь в парадном буфете, как бой часов смерти, а то, что выходит из стен и вступает в застывшие группы людей, — не ангелы.

Вещи стали дьявольскими, так как они вырвались из всякой связи, в которой они могли бы служить живому. Физический кабинет — паноптикум фигур из “траганта”, подушки Джульетты положены так,

^{*} Волшебный фонарь (лат.).

чтобы создать для глупцов видимость тени или зеркального отражения, и мы почти готовы считать, что Canale grande^{*} лежит здесь под стеклом, что ни одно дуновение не проникает в его духоту, которая не столько относится к чувствам, сколько к декору; и наконец, у Кrespеля вещи из прошлого составили заговор, к ним относится и слуга Франц, этот фактотум среднего рода, которого поет тенор buffo, бессильный портье несчастья. Столь же лишены смысла, как глухой слуга, впускающий того, кому он должен был прежде всего запретить войти, и все вещи вокруг, и так как их внешнее существование не имеет больше определенной функции, в них самих пробуждается вторая, безрассудная функция. Это непревзойденно показал Оффенбах в глубочайшем замысле формы. То, что опера осталась неоконченной, клавираусцугом⁵⁵, как бы написанным для домашнего пользования, объясняется не только биологически, смертью композитора. Самый закон этой оперы — закон наброска. Связь между частной жизнью вещей и страхом слушателя не должна возникать. Здесь есть находки, как, например, первые такты, которых хватило бы для симфонии, а из вступления к баркароле другой композитор создал бы описание всей Венеции. У Оффенбаха же это дано однократно, без последствий, рассеянным, как вещи, вне каузальности, подобно миру духов. Мотивы коротки, как имена, а там, где они кажутся лейтмотивами⁵⁶, в них нет никакого варьирования.

Духам неведомо развитие, они покорны всегда одному и тому же зову. Здесь нет ни контрапункта, ни полифонии, нет развивающихся форм финала: музыка — застывшее и все время меняющееся описание

событий, но не их воспроизведение, и уж, конечно, не их толкование, — правильный знак, найденный и пропетый, важнее всякого толкования смысла. Но что только там не выражено! Первые такты: воплощенное видение *несчастья*, навсегда исчезающее, до того как шифр может быть понят. Насмешливая над Луттером песнь студентов — в зоне такой опасности, когда веселье каждую минуту может превратиться в страшную жестокость. Баллада о крошке Цахесе⁵⁷: дуоли и триоли⁵⁸ возлюбленной выются, как драгоценная монограмма воспоминания. Или сама баркарола: как она сияет из луж кафе, лавок и автоматов, и все-таки, разве она в них не нуждается, не нуждается в том, чтобы столь подлинно сиять в ложном окружении, как не могла бы ни одна другая мелодия? Ария Дапертутто - таинственная параллель к вагнеровской Венериной горе⁵⁹; что касается мелодрамы - текст которой очень важен и должен быть сохранен дословно — “У вас нет шпаги, возьмите мою” — “Благодарю”, — то после прекрасных слов Бузони⁶⁰, она слывет одним из шедевров музыкальной драматургии. Обманчиво и невозмутимо проходит судьба над головами подчиненных ей, несущая уже следующее предательство, в момент, когда они уже готовы умереть. И такты вступления в последнем акте — так это серьезно — выражают то, что теперь случится. Ответ на это не обман, и все-таки уже в следующих тактах нас ждет гибель, в слабых восьмых пианино Антонии, в песне о голубе, замолкающей при продолжаю-

* Большой канал [в Венеции] (*итал.*).

229

щемся тикании восьмых, тихом, незаметно тихом ходе часов, измеряющих время, в течении которого Антонии можно петь. Труп Антонии - ее щеки розовеют только от лучей заката сквозь гардины. Кажется, будто она поет ужасную тишину, и неудержимо падают на нее со стен тени, которые Гофман тщетно пытается удержать мерцающим светом запоздалого чувства. А образы теней! Для грандиозного заклинания оstinato⁶¹ Миракля есть лишь один образец. Неизвестно, знал ли его Оффенбах: оно звучит, как страшное скерцо в последнем квартете Бетховена. Песнь матери: ария большой оперы, известная нам с раннего детства, уносимая широкими волнами в море возникновения, флуоресцируя в ореоле тления. Песнь слуги: она как будто длится слишком долго, однако, когда затем ее ритм испуганно возвращается с выражением ужаса, мы понимаем, что это время было ценным, оставшимся неиспользованным, ибо и слуга побежден властью поющего помещения, как пародия своей госпожи; если бы он не медлил, все еще могло бы кончиться благополучно, но теперь уже поздно. Завершение не смеет перевести дух, оно пробуждается в спешке, как от тяжелого сна, боясь остаться в нем навсегда.

И все-таки в комнате смерти вырастает то, что в опере высвобождается из ее демоники. Дуэт Гофмана и Антонии: будто сияние любви стремится перед лицом смерти возгореться и утешить; тщетно Гофман и Антония ищут слова для своей песни о любви, они могут только повторять нежный, сладостный рисунок ее мелодии, быстро исчезающей, непреходящей. Если мотивы в рассказах Гофмана — пылающие письмена, то мелодии — их разрешающий тон. Из убийственной глубины лагуны поднимается баркарола, чтобы вновь прозвучать, как отзвук той, которая в унижении, в виновности и развращенности возникает как обещание настоящего человека, ибо она прекрасна. И вот Николаус уводит Гофмана с возгласом: “стража” — как близка тогда во всем унижении и лжи радость: здесь оба они, чужие, поэт и обманувшая его куртизанка, на мгновение поняли друг друга, когда Гофман заколол раздосадованного ростовщика. Это мгновение ликует вечно, и о нем говорит баркарола, говорит странная хвалебная песнь Гофмана, даже если Джульетта давно уже стала добычей горбуна. Духи, в которые здесь колдовским образом превратились все вещи буржуазного мира, — именно они одновременно и разрывают вещи, вырываясь из них. Катастрофа в рассказах Гофмана — не только катастрофа человека среди вещей, но в своем обращении и катастрофа самих вещей. Художница, кукла и куртизанка — когда я уже слышал это? Или это просто детство, овладевшее формулой трех излюбленных образов? Или, быть может, в нем, в слове куртизанка, звучит, как металл, воспоминание о бесценном амулете того, что было от века? Не должен ли при трех словах рассказывающего Гофмана, при этой музыке, внезапно раскрыться скрытый мир вещей, при музыке, знаки которой внедрены в него?

1932.

230

Заметки о партитуре “Парсифаля”

Из всей музыки, созданной Вагнером, музыка “Парсифаля” в наименьшей степени усвоена общественным сознанием, и сказано о ней тоже мало такого, что проникало бы в самую суть ее своеобразия, — если только не считать анализов формы у Альфреда Лоренца. Закон о “Парсифале”, который должен был защищать права мистерии по истечении предусмотренных некогда тридцати лет, так и не был принят;

зато само произведение как бы окружено защитным слоем, который, вероятно, в равной мере сложился из благоговения перед культовым характером сочинения и из страха испытать томительную скуку. Этот страх необоснован. Именно в тяжеловесности “Парсифаля”, которой страшится неискушенный посетитель оперного театра, и скрывается то новое, что до сих пор поражает своей непривычностью. Обстоятельность искони была свойственна Вагнеру; она связана с его манерой убеждать слушателей, заговаривая их до полусмерти. Характеризуя движение музыкального потока в “Гибели богов”⁶², можно вспомнить героя улановского⁶³ стихотворения — пловца, которого увлекает ко дну его кольчуга; так и динамика музыкального развития сдерживается тяжелой арматурой лейтмотивов. Завершающая часть тетралогии влечет за собой тяжелый груз своих доспехов — лейтмотивы всех четырех частей, и это парализует развитие. В “Парсифале” все это еще более усиливается и переходит в новое качество: мастер непрерывных переходов в конце концов пишет статическую партитуру. Но тот, кто хочет понять это произведение, прежде должен постичь искусство слушания, которое здесь требуется, как и во многих местах “Гибели богов”, — искусство прислушиваться к музыке, ловить ее замирение. Тот поймет “Парсифаля”, кто поймет всю его чрезмерность, странность, всю своеобычность и манерность, — как, например, в начале Вступления эти недвижно парящие аккорды деревянных без всякой мелодии, эхо, замирение первой фразы темы причастия, тающей в пространстве еще четыре такта после того, как она, в сущности, кончилась. Стиль “Парсифаля” словно стремится не просто выразить музыкальные мысли, но еще и запечатлеть в музыке их атмосферу, — то, что образуется не в момент собственно звучания, а при его затухании. И следовать за намерениями композитора сможет лишь тот, кто отдастся во власть не столько самой музыки, сколько ее замирающего отголоска.

Статичность “Парсифаля”, рожденная идеей неизменного, снова и снова повторяющегося ритуала (в первом и третьем действии), в музыкальном отношении означает следующее: отказ от непрерывного течения музыки на обширных пространствах и от динамики, увлекающей развитие вперед; правда, есть одно важное исключение — сцена Кундри⁶⁴ во втором акте. Мотивов меньше, чем в других произведениях зрелого Вагнера. Большинство из них по сути своей заклинания, эмблемы — вроде “Ты никогда не спросишь” из “Лоэнгрина”⁶⁵ к которому вообще благодаря родственности сюжета во многом обращены приемы “Парсифаля”. Эти мотивы с их аллегорическим содержанием как бы высохли изнутри, они лишены всего чувственного, они

231

аскетичны; во всех них, как и в языке “Парсифаля” в целом, есть что-то внутренне надломленное, ненастоящее, как если бы лик музыки был скрыт за черным забралом. Ослабление стихийной силы воображения Вагнер, с его творческой мощью, обращает в добродетель — складывается старческий стиль, который, по словам Гёте, всегда отходит от явления вещей. Такой характер музыки становится очевидным, если сравнить суровый, мрачный и приглушенный фанфарный мотив Парсифаля с мотивом Зигфрида⁶⁶ — каждый мотив теперь как бы цитата, почерпнутая из воспоминаний. Все эти фрагментарные мотивы выглядят здесь обособленно, неприкрыто, голо, не так варьируются и сплетаются друг с другом, не так вбираются течением музыки, как, например, в “Тристане”⁶⁷. Часто они с преднамеренной беспечностью приставляются друг к другу, словно отдельные картинки. Но поворотный момент целого — восклицание Кундри: “Парсифаль!” — выделяется из темы дев-цветов на общем фоне статичных аккордов вторых скрипок и альтов, раскрывая именно в своей тождественности всему предшествующему свою нетождественность ему. Однако обычно музыка “Парсифаля” отказывается от такого экстатического размаха, во всех прочих случаях определявшего вагнеровскую форму.

Простому нанизыванию мотивов, самоотверженному отказу от музыкальной взаимосвязи и свободного распева повсюду сопутствует тенденция к упрощению. Когда в конце второго действия копьё замирает над головой героя, музыка отражает это чудо не блеском и богатством фактуры, а предельным сокращением выразительных средств. Мотив веры у труб и тромбонов, глиссандо⁶⁸ арфы, октавное тремоло скрипок — вот и все. Оркестровка последовательно отходит от мелодических передач, от дробления групп и выделения солистов, от принципа мельчайших дифференциаций. Оркестр в гораздо большей степени един с хором, чем в прежних музыкальных драмах; можно сказать, что он более брукнеровский⁶⁹. Tutti сменяются эпизодами, напоминающими речитатив с самым скромным сопровождением. Однако утонченность этой простоты беспримерна; тонкости не забыты, они лишь сэкономлены. Трактовка оркестра как цельного хора основана на удвоениях. Едва ли хотя бы одному инструменту или группе их дозволяется выйти вперед, выделиться. В своем роде уникален смешанный тембр, возникающий в момент проведения темы причастия, когда

сливаются тембры скрипок, гобоев и “очень мягко” играющей трубы, т.е. трубы, не выходящей на первый план, не солирующей. Искусство смешения тембров духовых, отграничивавшееся в “Лоэнгрине” деревянными, распространяется теперь и на медные; и трубы, и тромбоны часто удваиваются валторнами, на которые здесь приходится предельная нагрузка. Этим смягчаются яркость и резкость звучания, оно становится более насыщенным и одновременно более темным, как и весь колорит “Парсифаля”, такое смягченное, засурдиненное⁷⁰ звучание оркестра приобретет чрезвычайно важное значение в новой музыке. Посредниками здесь станут поздний Малер и Шёнберг.

В самом музыкальном материале тенденция к упрощению оборачивается архаизацией: слышатся церковные лады. Вагнер, композиторский опыт которого достиг наивысшей зрелости, ищет способы

232

смягчить давнее противоречие своего творчества — противоречие между фанфароподобной диатоникой⁷¹ и страстно томительной хроматикой: эта последняя теперь стала добычей ада (тристановский аккорд — деревянные в низких регистрах — символизирует мир Клингзора), тогда как диатоника приобретает более темную окраску благодаря церковным ладам и непривычным побочным ступеням минора. Это и приводит к тому сближению стиля “Парсифаля” с Брамсом, которое часто отмечали, хотя, вообще говоря, близость ограничивается только внешними признаками гармонического языка и едва ли затрагивает внутреннюю структуру музыкального произведения. “Парсифаля”, кроме немногих комбинаций тем, почти совершенно чужда полифония, чужда и мотивная работа. Напротив, в гармонии появляется момент весьма прогрессивный даже по сравнению с “Гибелью богов”: неразрешенный диссонанс. Вступление заканчивается доминант-септаккордом⁷² ля-бемоль мажора. Согласно правилам гармонии, следующее за ним фа-бемоль у тромбонов, которым начинается первое действие, можно истолковать как прерванный каданс⁷³, — но перед цезурой поднимающегося занавеса септаккорд воспринимается как абсолютный вопрос, обращенный в пространство... А использованный уже и в “Кольце” уменьшенный септаккорд с добавленной сверху малой ноной⁷⁴, который звучит в минуту страстного душевного излияния Парсифаля во втором действии (“Амфортас! Рана!”), вообще не получает гармонического продолжения, и мотив Кундри, который сопровождается этим аккордом, срывается вниз одноголосно. Грандиозный процесс разложения музыкального языка; он, подобно экспрессионистическому лепету Кундри, диссоциируется на не связанные друг с другом выразительные элементы, создавая угрозу всей традиционной гармонической структуре. “Парсифаль” отмечает тот исторический миг, когда впервые высвобождается многослойное, дифференцированное звучание, выступающее самостоятельно как таковое.

Безусловно, непосредственное воздействие “Парсифаля” на композиторов было гораздо менее значительным, чем воздействие “Тристана”, “Мейстерзингеров”⁷⁵ и “Кольца”. “Парсифаль” менее всего укладывается в рамки новонемецкой школы, *elan vital* (жизненный порыв) и жест утверждения настолько чужды ему, что в финале оперы так же трудно верится в спасение, как иногда в сказке. К тому же в третьем действии царит какой-то сдавленный тон, по сравнению с которым искупительное деяние Парсифаля выглядит иллюзорным и беспомощным; в конце концов Вагнер оказался более верен Шопенгауэру, чем хотелось бы думать тем, кто низводил Вагнера до роли апостола немецкого обновления.

Тем дольше, однако, продолжалось незаметное, глубинное воздействие “Парсифаля”. Все, что впоследствии отрешилось от ложного блеска, прошло через его школу: опера-мистерия оказалась предшественницей “новой вещиности”. Так, в жалобном эпизоде хора с колокольчиками из Третьей симфонии Малера имеется откровенная реминисценция траурной музыки на смерть Титуреля; Девятая симфония Малера вообще не мыслима без третьего действия, без сумеречного света “Чудес Страстной пятницы”. Но наиболее сильным было влияние “Парсифаля” на “Пеле-аса и Мелизанду” Дебюсси; опера французского антивагнерианца по

233

своей музыке — таинственно ирреальная тень музыкальной драмы Вагнера. Скупость очертаний, статическое сопоставление тембров, затемненный колорит, соединение архаического и нового — средние века как предисторический мир, — все это идет от “Парсифаля”, и ритм лейтмотива Парсифаля призрачно блуждает по этому созданию, стоящему у самых истоков новой западной музыки, в частности даже и неоклассицизма. Благодаря “Парсифаля” сила Вагнера передалась тому поколению, которое отреклось от него. Его школа вышла в “Парсифале” за свои собственные рамки.

Но что общего у “Парсифаля” с “Пелеасом” — так это элемент модерна, “югендстиля”^{76*}, который Вагнер ввел в Германии задолго до того, как появился сам термин. Аура “чистого простеца” Парсифаля близка ауре слова “юность” (“Jugend”) в 1900 г., а небрежно набросанные девы-цветы напоминали тогда орнаменты

“югендстиля”; такой орнамент, который, воплотившись в образ Мелизанды, становится героем целой драмы. Идея мистерии — это во всем идея религии искусства, как понимал ее модерн; само понятие “религия искусства”, впрочем, значительно старше и принадлежит Гегелю. Эстетическое сознание призвано пробудить к жизни, вызвать, следуя прихотливой закономерности своего стиля, некий метафизический смысл, которого субстанциально недостает прозаическому, лишенному чар миру. “Парсифаль” задуман так, чтобы возникала атмосфера “святости”, — этому подчинены аура образов и аура музыки. Произведение это верит в искупительную силу, якобы присущую художественному выражению того, что, согласно шопенгауэровской догме, есть сущность мира, — слепой воли; верит в возвеличение квиетизма, в отрицание воли состраданием. Но в тщетности этих надежд, в том самом, что составляет неистинность “Парсифаля”, берет начало и его истина — невозможность вызвать исчезнувший смысл только силой духа. Так, искупивший искусство сам нуждается в искуплении, будучи скрытым Клингзором. Вот итог того, что в “Парсифале” превозмогает время, — это выражение напрасных усилий, бессмысленности заклинаний.

1956/57

234

Серенада

Альбану Бергу почтительно посвящается.

Легко могло бы случиться, что поставленный обществом вопрос, как следует исполнять написанные в прошлом произведения, когда больше нет воспринимавших их слушателей, — что такое сомнение подтверждается собственным музицированием. Невозможность интерпретировать произведение соответственно его замыслу становится все очевидней не только потому, что отсутствуют те, кто располагает способностью и желанием воспринимать предложенное, не только потому, что интерпретаторы не обладают больше опорой в традиции. Произведения становятся неинтерпретируемыми, ибо содержание, которое стремится постигнуть интерпретация, полностью изменилось в реальности, а тем самым и в произведениях, которые пребывают в реальной истории и участвуют в ней. История открывает в произведениях содержания их происхождения; они становятся зримыми только вследствие распада образа их единства в форме произведения, и только замкнутое единство их происхождения и их распада предоставляет пространство для соответствующей интерпретации, которая сегодня блуждает среди обломков; она, правда, познает содержания, но уже не может ввести их в материал, откуда они изгнаны историей. Они сияют зримо и далеко: близкие оболочки, из которых они освободились, больше их не греют. Так, характер произведений Баха открылся нам в своей эстетической структуре, которая, полагая себя воспринятой и одновременно вопрошая, указывает за свои пределы, тогда, когда мы стали радикально чужды основе прежней объективности; быть может, раньше эта объективность была настолько замкнута в произведениях, что, полностью принадлежала материалу в качестве его неотвратимой формы, регулировала свободу интерпретации. Объективный характер произведения отражал лишь то, что было предпослано в реальности до того как произведение начало звучать; в таком прочном согласии интерпретатор мог подойти к исполнению произведения в качестве всеохватывающей самости и продуктивно участвовать в его настоящем; сегодня объективность произведения необходимо представляется нам сведенной к принципу стиля; абстрактной, так как связь познанного и минувшего содержания с оставшимся музыкальным материалом теперь отсутствует. Прелюдии и фуги остались сами по себе, и мы можем воспроизвести их, только рисуя таинственно умолкшие контуры их форм. Поскольку в них больше не заключена мера интерпретации, она должна быть внесена в них извне как рациональная схема, — в противном случае она становится совершенно недоступной вопрошающим; свобода интерпретации искажается в произволе отдельных лиц. Произведения отказываются открыться в настоящем.

Можно было бы предположить, что история интерпретации произведения прошлого находит свое продолжение в истории их дериватов. Если интерпретация передается средствами механического воспроизведения, которое создает каменные образы их отмерших форм, отмирающие произведения начинают распадаться. Легкая музыка давно

235

уже отделилась от серьезной; над Зарастро и Папагено один и тот же свод оперного театра возвышался только тогда, когда буржуазия, совершив революцию, уверилась в том, что вместе с полученными правами

человека она достигла также радости; однако, так как буржуазное общество столь же не обрело радость, сколь не реализовало права человека, классы музыки разделились так же, как классы общества поскольку в разрозненном социальном состоянии истинная радость господствующего класса стала маловероятной, видимость радости стала средством обманывать угнетаемый класс по поводу его положения когда радость в обществе оказалась нереальной, нереальная радость идеологически поступила на службу общества, и в искусстве, которое искало истину, для нее не оказалось места. Когда же патетическое одиночество высокой музыки XIX в. само было поставлено под вопрос, легкая музыка овладела теряющей свое значение высокой музыкой — отчасти потому, что в ней сохранилось искаженным кое-что из высокого содержания того, к чему высокая музыка уже тщетно стремилась. Упадок, вызванный китчем, свидетельствующим о бессилии высоких музыкальных произведений, возвращает остаток этих произведений обществу, которое только в китче еще способно воспринимать их, ибо его строй столь же является видимостью, как этот китч. Через украшенные сиренью врата Дома трех девиц вступает балет разрушенных образов, случайное соединение которых впервые, быть может, показывает, что в этих произведениях выражалось от динамики творца и личности. В шимми⁷⁷ тореадор делает свою вторую карьеру, принося быка в жертву разгневанному божеству; тема судьбы Хосе сопровождает тщетную попытку совратить целомудренного Иосифа⁷⁸, как вообще, пожалуй, подлинная астрология применяется сегодня только в колдовски-тайном выборе дурных женщин; скучная Фраскита Легара⁷⁹ может служить примером строгого преобразования Кармен, которая, наконец, в качестве китча настолько же выводит все черты оперы из человеческих отношений, насколько они были скрыты в аутентичном образе. Шопен, подобно Шуберту и Бизе, непосредственно питаемый коллективными источниками и всегда более постоянный во фрагментарно единичном, чем в тотальности формы, оказывается именно поэтому преобразуемым; так как дамы общества, которым он льстит, — вожденная мечта сегодняшних девочек, пусть дамы общества, забывшие его, вновь встретят его на танцах, которые были созданы для девочек из его произведений: не только вальсы, но и *fantaisie impromptu** оказалась для этого пригодной и предоставила свою глубочайшую субстанцию скудости композиторов шлягеров, разбогатевших благодаря этому. Между тем уже тема сна валькирии сопровождает волшебное пламя баров. Второй акт уже может быть использован под бостон, достаточно только заменить синкопы⁸⁰ джазовыми звучаниями саксофона, и вновь ниспадает ночь любви. Лишь остатки европейской веры в образованность пока еще защищают Моцарта и Бетховена, введенных в кино, от более энергичного использования. В грохочущем шуме произведения хранят молчание.

* Фантазия (франц.).

Следовало бы строго держаться того, что изменения происходят в произведениях, а не только в исполняющих их людях. Уровень истины в произведениях соответствует уровню истины в истории. Это позволяет решительно опровергнуть мнение: достаточно лишь изменить людей, пробудить их утраченное чувство меры и формы, их внутреннее чувство, чтобы произведения, которые они сегодня считают скучными, вновь расцвели для них, и люди вернутся от китча к подлинному оригиналу; уже сегодня и здесь большой художник может не только создавать, но и воссоздавать, если он обладает оригинальным воззрением и силой изображения и легитимирован какой-либо традицией. Это означает, будто мы обладаем выбором, а между тем следует понять, что свобода художника никогда не бывает свободой выбора, никогда не является таковой. Конечно, от дешевого эстетического историзма следует спасаться, утверждая непреходящее содержание произведения искусства. Однако это непреходящее содержание не следует видеть в лишенных истории вечных, неизменно естественных состояниях произведения, которые можно всегда воспроизвести и упустить которые в произведении — только случайность. Свобода художника, как производящего, так и воспроизводящего, состоит всегда только в том, что он обладает правом реализовать, невзирая на принуждение существующего, то, что по историческому состоянию познается им как актуальная истина произведения, — познается не в смысле абстрактной рефлексии, а как проникновение в актуальное содержание его исторически преобразованного материала. Вечно в творении только то, что властно открывается в нем здесь и теперь и устраняет в нем видимость; мнимо неизменные свойства произведения в лучшем случае — арена, на которой сообщается диалектика формы и содержания произведения; часто это не что иное, как гнилое пограничное понятие идеалистической эстетики, “творение в себе”, реально обособить которое от произведения, такого, каким оно исторически является, вообще невозможно; и если бы когда-нибудь не осталось ничего, кроме этого “творения в себе”, то творение было бы мертво. Направленность на неизменность музыки и выступление против актуального изменения интерпретации отнюдь не означает спасение вечного творения от гибели, а только противопоставляет прошлое творение настоящему; отрицание распада произведений в истории носит реакционный характер; идеология образованности как классовая привилегия не терпит, чтобы ее высшие блага, вечность которых должна гарантировать вечность ее собственного состояния, могут когда-либо распасться. И все-таки истинность характера произведения связана именно с его распадом. Об этом свидетельствует история бетховенского творчества в XIX в. Не временные и индивидуальные различия между интерпретаторами,

следовательно, между современной Бетховену критикой, Э.Т.А.Гофманом, Шуманом⁸¹, Вагнером, психологическо-герменевтическими толкователями довоенного времени и затем сегодняшними, лежат в основе различия восприятия, будто поражающее богатство тематических образов, поэтическая полнота тайны в них, глубина личностных переживаний, острая драматическая диалектика, экстенсивное величие героической настроенности, градуированное богатство

237

душевных содержаний, и наконец, конструирующая форму фантазия Бетховена, предстают в случайно меняющемся свете, но тайно содержатся в произведении в качестве остающихся идентичными составных частей, которыми всегда можно овладеть. Напротив, слой за слоем эти содержания отделяются в свой час от произведения, и каждый обособившийся слой возвращен уже быть не может, выбор между ними невозможен и остается только следить за тем, чтобы реализовалось то содержание, которое относится к актуальности произведений. Если же содержание полностью открыто, то произведение не подвластно вопросам и неактуально. Возможность его интерпретации пришла к концу.

Теоретически определить конец возможности интерпретации нельзя. Это решается актуально. Только актуально и полемически можно утверждать о невозможности интерпретировать произведения, которые так долго отдавали свои тайны, пока сами не стали тайной. Неинтерпретируемость как историческая категория не исключает того, что произведения, право которых на интерпретацию поставлено под вопрос, все-таки фактически и даже не вполне бессмысленно интерпретируются. Невозможно предвидеть, не будут ли музыкальные общества и фестивали обращаться к классикам, пока те, кто способен платить, будут испытывать необходимость в неактуальных интерпретациях как в торжественно потемневшем украшении стен комфортабельного зала. Всегда найдутся еще пианисты, страсть которых возгорится от медузообразного облика отвердевшей Аппассионаты, тогда как им следовало бы с грустью набросать облик ее мощной главы или отвести от нее взор; тогда и станет очевидным, что их страсть объективно превратилась в обман, над которым молча насмехается каменное, недоступное строение произведения. Всегда найдутся пианистки, которые с развевающимися волосами будут изливать тайные желания своей души в лабиринты шумановских форм, не слыша в своем тщеславии, что в ответ им звучит лишь собственное эхо, когда они находят в музыке след остановившегося потерянного звучания души, но пробудить его уже не могут. Единственно актуальному воспроизведению этой фазы, полностью открытому, конструктивно прозрачному, идущему от Шёнберга, еще остается завоевать музыкальную жизнь во всей ее широте, хотя благодаря Клемпереру и Шерхену оно туда уже проникает, и его звучание может надолго демонически возродить для настоящего замолкающие произведения. И тем не менее наступил час, когда надо помнить, что разговорам о бессмертных художественных произведениях положен содержательный предел.

Мы привыкли воспринимать музыку непосредственно только изнутри. Мы полагаем, что сами пребываем в ней, как в прочном доме, чьи окна — наши глаза, чьи ходы — наше кровообращение, чьи врата — наш пол; или даже полагаем, что она выросла из нас, как растение из ростка, и тончайшие побеги ее листьев закономерно подражают нашей внутренней клетке. Мы считаем себя ее субъектом, и даже когда мы, чтобы оторвать ее от чисто органического, утончаемся до общего трансцендентального субъекта, мы остаемся теми, кто предписывает ей закон. Кризис субъективистской музыки, о чем сегодня свидетельствуют в равной мере познание и практика, не останавливается перед

238

произведениями, которые происходят из имманентности сознания, из предположения, что создание другой музыки, правда, необходимо, но прежняя субъективистская должна остаться незатронутой. Таковой она осталась бы, если бы мы и впредь хотели видеть ее только изнутри. Однако упадок субъективизма в музыке исторически таков, что субъектный компонент исчезает в произведениях, первоначально конструированных субъективно. В действительности чисто субъективной музыки не существует, и за субъективной динамикой окопались давно забытые и грозные объективные качества, которые теперь, наконец, прорываются. Ибо распад произведений есть распад их внутренней сущности. Содержания, которые от них отходят, — прежде всего личностные, а с ними и конститутивно субъективные, по своей структуре не подверженные изменению частно-психологической субъективности. Из творений Бетховена выходит автономная спонтанность морального человека как основа, конституирующая форму этих содержаний; интерпретирующая реализация ее больше достигнуть не может; но остается внешнее строение ее форм; отчетлива, правда автономная спонтанность как их движущая сила, но сама она резко отличается от этого внешнего образования. Вместе с трансцендентальным содержанием, которое уходит, критика перестает уделять внимание и субъективной имманентности, ее точка зрения становится трансцендентной. Она, правда, не может устранить молчание оставшегося произведения; однако, видя произведение и его

содержание разделенными временем, она взирает на само молчание произведения, и контуры молчащего оказываются иными, чем были когда-то контуры говорящего. Если живое творение самодеятельно проявляло себя в сиянии жизни, то распадающееся становится ареной диссоциации истины и видимости. Произведение никогда не пребывает в истине, а распадающееся далеко ушло от нее. Однако содержания, погруженные до того в творение, ясно освещают его теперь извне, и его внешние контуры слагаются в их свете в фигуры, которые могут быть шифрами истины. Так, целостности молчания и утешения, надличностные элементы происхождения сущности всех опер стали познанными лишь когда музыка, связанная с ними, скрылась в регион личностного после того как эти элементы долго обманчивым образом были погружены во внутреннюю глубину. Личностно они столь же не предполагаются, как замысел шлягера не отражает душевное содержание певца кабаре. Или же прежние сонаты вступают сегодня в стадию их конструктивного анализа, и тем самым должна быть вновь поставлена проблема сонатной формы — что уже произошло в квинтете Шёнберга — под углом зрения того, как чистая форма выражена в сонате под всем субъективно предполагаемым. Конструктивные основы музыки вновь перешли во внешнюю слышимость. Распад мнимой внутренней глубины восстановил подлинную внешнюю сторону музыки. В исторической актуальности можно было бы с большим правом и с сохранением более глубокого смысла говорить о музыкальном материализме, чем о свободной от истории, определяемой материалом музыке.

1929

239

Равель

Не Штраус, который все время вновь возвращается в спешке к своей витальной наивности; не Бузони, который это мыслил и предпринимал, но не сумел оформить в музыке, — только Равель является мастером звучащих масок. Ни одно из его произведений не мыслится буквально так, как оно написано; но и ни одно не нуждается для объяснения в другом вне самого себя; в его творчестве в счастливом кажущемся союзе примирились ирония и форма. Его называют импрессионистом. Если это слово должно означать нечто более строгое, чем простую аналогию предшествующему движению в живописи, то оно служит определением музыки, которая в силу бесконечно малого единства перехода полностью разлагает материал своей природы и все-таки остается тональной. На крайней исторической границе этого региона стоит Равель: он не довел импрессионистскую функционализацию до полного завершения, что и позволяет отнести его именно к этой границе. Он — слишком знающий, чтобы следовать чистому импрессионизму, ибо он уже не доверяет его основе;

но вместе с тем он настолько полностью к нему относится, что не может желать устранить его. Смертельный враг всякой динамической сущности музыки, последний антивагнерианец в ситуации, когда байрейтские чары полностью исчезли, он обзорекает мир форм, которому сам подчинен; он видит его насквозь как через стекло, однако не пробивает стекло, а рафинированно воспринимает этот мир, как его пленник. Тем самым его стиль и место в обществе определены. Его музыка написана для высшего слоя крупной буржуазии и аристократии, ставшего ясным самому себе; он, этот слой, видит угрожающе подорванный фундамент, на котором он стоит; считается с возможностью катастрофы, но все-таки должен оставаться тем, что он есть, ибо в противном случае ему пришлось бы уничтожить самого себя. То, что это общество наслаждается преимущественно не Равелем, предпочитая эротический порыв Штрауса, или сегодня, быть может, пренебрежительные уловки Стравинского, ничего не доказывает применительно к Равелю, но несомненно характеризует общество: оно либо не имеет в своем существовании такого знания о себе, как это отражено у Равеля, либо не обладает больше эстетической способностью познать портрет, который достаточно лестно предлагает ему музыка Равеля. А, быть может, его музыка — греза о *high life**, сказка о *mondanite*, столь же чуждая существующему обществу, сколь родственна ей общество освобожденное? Во всяком случае непосредственно его музыка имеет мало общего с грубым накоплением, и как только мастерство настолько отделилось от своего социального происхождения, что оно в нем едва ощутимо, его можно считать способным на более глубокие тайны, чем те, под властью которых оно находится.

Когда говорят о мастерстве, речь неизбежно заходит о Дебюсси: Невзирая на глупость клише избитых понятий, под которые подводят обоих французских композиторов, их сближение имеет некоторое основание. Ибо нигде в современной музыке, за исключением, быть может,

школы Шёнберга, сходство стиля столь ни близко, а различие в композиционной манере столь ни велико, как у них. Вопрос о приоритете не имеет особого значения. Приоритет, без сомнения, принадлежит Дебюсси хотя между первыми характерными сочинениями Дебюсси и появлением Равеля, сразу же выступившего во всем своем значении, проходит лишь несколько лет.

Вопрос о приоритете несущественен, ибо ни одна категория столь не чужда Равелю, как категория оригинальности. Он не стремится сообщить о себе как о личности, начинать с внутренней глубины; он просто уверенно фиксирует исчезающие фигуры своего исторического момента, как Дега, с которым он во многом сходен, фиксирует образы своих лошадей и балерин. Он не совершает непреложный выбор из музыкального материала, как Дебюсси, не определяет с математической точностью мотивы, как тот, но по сладостной, пленительной полноте звучания он его превосходит. Средства, которые Дебюсси находил в вере в историческое достоинство мотивов, он использовал легче, скептичнее и шире. При этом особое несравненное его свойство заключается в том, что эти средства никогда не отражают банальность языка его времени или национального движения в музыке, к которому он себя причисляет, но при этом сохраняют исключительную точность, приданную им Дебюсси. У Равеля нет ничего общего ни с Флораном Шмиттом⁸², ни с Дюка⁸³. Его импрессионизм никогда не был непосредствен как импрессионизм Дебюсси. *La valse** — его апофеоз в цитировании непосредственного прошлого. Ранние фортепианные произведения, *“Jeux d'eau”*, *“Gaspard de la nuit”***, делают доступным импрессионизму все богатство фортепианной композиции, которой Дебюсси в непосредственной реакции против новонемецкой школы⁸⁴ еще избегал. Равель с самого начала очень отличается от него. Импрессионизм Равеля сразу же ощущает себя игрой, у него отсутствует пафос ограничения и программы. Богатство его музыки противоречит полемической идее *musicien français****. Не случайно в его фортепианных произведениях наряду с влиянием его учителя Форе⁸⁵ ощущается виртуозность Листа, что было бы немыслимо у Дебюсси. Развитие обоих мастеров — поскольку применительно к Равелю вообще можно говорить о развитии — проходит в строго противоположном смысле. Они пересеклись в царстве детской музыки. Равель смягчает трудность первых фортепианных произведений, доводя их до уровня сонатины и даже до простоты четырехручной сюиты в *“Ma mere l'oise”****, которая, несомненно, относится к числу его лучших произведений. Кризис поэтического импрессионизма, недостаток имманентной силы формы, который лишь с трудом парализовался артистическим знанием, становится для Равеля острым в виде инфантилизма, как и у Дебюсси, как позже у Стравинского, сходный с тем, что произошло в живописи у последователей Лорана⁸⁶. Однако сильнее всего расходятся их пути там, где они ближе всего

* Вальс (франц.)

** Игра воды; Гаспар во тьме (франц.).

*** Французский музыкант (франц.).

*** * Моя матушка гусыня (франц.).

друг к другу. *Childrens corner** Дебюсси, при всем его очаровании, обладает нежным простодушием уверенной буржуазности, ребенку в этом уголке хорошо; в его *boite a joujoux*** целый магазин игрушек, все, что только можно пожелать. Инфантизм Стравинского — шахта, которая ведет из современности в доисторическую местность. Дети же в *“Ma mere l'oise”* и в сонатине, особенно в ее менуэте, — грустные, озаренные светом дети пленэра на освещаемой, правда, ярким солнцем аллее, но охраняемые английскими гувернантками. Детская непосредственность была у Дебюсси игрой взрослого, отдающего себе отчет в своих действиях и знающего свой предел; у Стравинского — нападением на сложившийся мир вещей, и только у Равеля она — аристократическая сублимация печали. “И вырастают дети с глубоким взором”; Равель мог бы писать музыку к Гофмансталу⁸⁷, если бы он в нем нуждался — ведь у него был Малларме⁸⁸. Его печаль выбирает *image**** детской непосредственности, потому что он пребывает в природе, а конкретно музыкально — в материале натуральной тональности⁸⁹ и ряде обертонов⁹⁰. Он разделяет их, правда, на сверкающие солнечные пылинки, однако его музыка, и бесконечно разделенная, остается в прошлом. Он нигде не преступает границы задуманной формы, основанной на самом квалифицированном материале; никогда его конструкция не проникает в растительную среду. Он предоставляет звучать *convenu****.

Музыка Равеля сохраняет черты печального ребенка, вундеркинда. Поэтому его маскарад трогает; он маскируется как бы из стыда, преодолеть его не позволяют формы, из которых он черпает свою жизнь, из

стыда вундеркинда: обладать всем этим и все-таки быть неумолимо замкнутым в границах природы. Через сияние регионов noblesse и sentiment*** **, через высокомерное детское царство toutneer*** ** его музыки ведет в древность. Не в примитивность; не в пафос пробуждения, куда вел Дебюсси: в печаль без веры. Не случайно главное, самое архаичное произведение Равеля с его ароматом увядающей сосны, теряющей свои иглы под действием собственных гармоний, с его нежнейшим менуэтом, это великое, годами создаваемое произведение, “Tombeau de Couperin”*** ** *, стало траурной музыкой. Древность не обладает у Равеля тяжестью, как у Дебюсси, “Hommage a Rameau”*** ** * которого кажется поднятым из погруженного в глубины собора. Меланхолия Равеля — светлая и прозрачная меланхолия пролетающего времени, остановить которое настолько невозможно, что даже выскальзывающее из него не может оказать какое-либо действие: если нежность меланхолии не находит слов, она может призвать на помощь старый соль мажор, не более реальный для нее, чем сама проходящая нежность. Так в творения Равеля

* Детский уголок (англ.).

** Ящичек с игрушками (франц.).

*** Образ (лат.).

*** * Установленное (франц.).

*** ** Благородство и чувство (франц.).

*** ** Путь (франц.).

*** ** “Могила Куперена” (франц.).

*** ** * “Посвящение Рамо” (франц.).

242

проникает момент вопрошающей, непреднамеренной случайности, низводит которую до артистизма, эстетизма и эксперимента столь же глупо, сколь несправедливо: перед неподвизным знанием его музыки все поистине равно, а подчиняясь случайности, он выражает судьбу предначертанного ему. Дебюсси извлекает из эксклюзивности своего выбора в последних своих произведениях, “En blanc et noir”*, в фортепианных пьесах богатство фразы и одновременно конструктивную опору; Равель становится тем уже, чем меньше он, более молодой, может верить в импрессионистический блеск, начинающий выходить за свои пределы; кончает он хрупким лидийским ладом⁹¹ в первой части скрипичной сонаты, актом динамически-колористической иллюзии в “Болеро”. Здесь со всякой непосредственностью покончено, в качестве чуждой духу она стала жертвой технической мысли;

ведь Равель, не выходя за свои границы, не может ни подчинить себе чужой материал, ни воспламенить привычный посредством чужого замысла. Местность исчезла: остались только ее воздух, ее тонкое дрожание, и они создают музыку. Дебюсси вложил субстанцию своей музыки, ее непосредственное композиционное действие в безжалостное расщепление своего материала и получил произведения звучащие и мягкие, подобные величайшим картинам его эпохи. Равель с самого начала утратил доверие к субстанции, которая для него принадлежала миру романтической видимости, и поэтому он не атомизирует ее, а обходит, обыгрывает, поворачивает ее и рассеивает наконец в ничто, подобно фокуснику. Поэтому он в сущности не знает развития. После того как он однажды вслушался в импрессионизм, каждое новое произведение становится для него новым фокусом, а фокусы не имеют исторического континуума. Правда, артистичность, установленная таким образом, получает свое право в истории. Только так может являть себя музыка, полностью доверяющая достоинству своих форм, после того как их власть исчезла даже во Франции. Именно поэтому Равель вызывает едва ли не подозрение немецких музыкантов, причем лучших и самых строгих, любящих Дебюсси. Музыка Равеля завершает романтическую эпоху тем, что ломает право полагающей форму личности. Музыка вундеркинда обладает наилучшим литературным вкусом. Читая тексты Равеля, можно наконец не испытывать стыда, особенно читая “Книгу Колет”. Судя по нотам и зная натуру Равеля, можно было бы считать, что “L'enfants et les sortilèges”** должен быть шедевром. По-детски заморожен у него каждый такт, однако, одного слова его родной земли — а ведь как по-матерински родна сегодня Франция всем тем, кто отказался от своего происхождения — одного этого слова достаточно, чтобы вновь ввести в ее прежние права тысячу раз использованную природу. Невозможно предвидеть, что от этого останется. Однако, быть может, позже, при другом порядке вещей, мы еще услышим, как прекрасно некогда в пять часов пополудни сочиняли музыку менуэта сонатины. Накрыто к чаю, зовут детей, уже звучит гонг, они слышат, но совершают еще один круг прежде чем присоединиться к обществу на веранде. Когда они освободятся, станет уже прохладно, им придется остаться дома.

1930

* “В белом и черном” (франц.). ** Ребенок и чары (франц.).

Новые темпы

Если кто-нибудь и верит вместе с Пфицнером⁹² в неизменность вещей, в ту вечность, которую придумал XIX в., чтобы обожествить творца-художника, тексты самих творений опровергают возможность такой вечности. Они не требуют обязательного правила интерпретации, и возможность изменения интерпретации произведений в рамках их текста настолько радикальна, что она в конечном итоге необходимым образом затрагивает сами тексты. Чем старше произведение, тем очевиднее становится его изменение. В произведениях, происхождение которых связано с объективно обязательными формами и прочной традицией музыкального исполнения, язык знаков субъективно предполагаемого оказывается неполностью разработан; такой язык знаков только и мог создать видимость неизменившегося во времени произведения. Неизменившиеся произведения XVII в., как и всей средневековой музыки, были бы, несмотря на все разговоры о возрождении их полифонических принципов, иероглифами, непостижимый характер которых серьезно оспорен быть не может. Если неизменившиеся произведения умолкают, то другие распадаются в их изменении. Только изменение произведения, объективно в нем совершающееся, дает на некоторое время правило интерпретации, которое в не имеющем истории произведении не может быть найдено. Это не следует, правда, понимать так, будто произведение как таковое становится в истории бессильным и представляет собой лишь ее случайное место действия. Напротив, познание актуальной интерпретации произведения происходит при строгом сочетании его текста и истории. Интерпретировать произведение актуально, следовательно, в соответствии с объективно данным в нем в настоящее время состоянием истины, интерпретировать его более соответственно и правильно, означает всегда также интерпретировать его вернее, лучше прочесть его; история выявляет латентные, объективно, но не субъективно введенные в произведение содержания, а гарантом их объективности становится внимательное изучение текста, замечаящее в произведении те черты, которые были до того скрыты и рассеяны в нем и теперь предстают в тексте; правда, только в определенный исторический час. Подлинная актуализация музыкальной интерпретации — не произвольное восприятие произведения, а большая верность, верность, посредством которой произведение понимается так, как оно конкретно сообщается нам историей вместо того, чтобы предполагать абстрактное само по себе бытие произведения там, где оно еще полностью относится к исторической констелляции времени своего возникновения. Когда произведение рассматривают как внеисторическое, оно входит в историю как идеологический памятник прошлого; то, что в нем вечно, может быть познано только в его историчности. Принуждение созерцать произведения новыми и чуждыми диктуется произведениями, а не людьми. Его следует реализовать так, как оно предписывается познанию его историческим состоянием.

Принимая во внимание колебания и эмпирические противоречия,

следует все-таки с достаточной определенностью предположить, что с течением времени музыкальные произведения следует играть быстрее. Обосновывать это надлежит исходя из самих произведений, а не психологически. Они со временем уменьшаются в объеме, многообразие сущего в них сближается. Это может быть связано с функционализацией музыки — и не только музыки — которая прослеживается с установления гармонического принципа: содержания бытия музыки уменьшаются, все больше отдаляются от образа замкнутой поверхности и превращаются наконец в монадообразные силовые центры, предстающие в переходе одного сущего в другое, но уже не непосредственно в сущем. Аутентичность музыки переходит к невероятно малым элементам и их сочетанию. Тем самым подлинный смысл процесса функционализации в музыке усматривается в сдвиге ее содержания таким образом, что они обнаруживают свой истинный пласт только после распада их поверхности и в полном уменьшении. Называть прогрессирующую субъективизацию музыки ее прогрессирующей демифологизацией имеет тот же смысл. Следованием произведений друг за другом этот процесс обоснован, выявить его в самих произведениях — задача познающей интерпретации. Посредником между этим следованием произведений друг за другом и историей произведений в себе служит история музыкального письма. Оно после средних веков все больше сокращалось. Значение *longa* и *brevis*⁹³ уменьшается; первая давно забыта, вторая продолжает свое убогое существование в сочинениях архаически-сакрального типа. *Semibrevis*⁹⁴ в качестве целой ноты стала вызывать у нас подозрение со времен Бетховена, и лишь неоклассицистская реакция пытается опять навязать нам ее. Там, где наша музыка наиболее откровенно реализует свое историческое состояние, она записывается в тридцать вторых⁹⁵; для этого достаточно взглянуть на “Ожидание” Шёнберга. Из этого следует сделать выводы для интерпретации, и они давно сделаны в качестве само собой разумеющихся.

Даже исходя из совершенно равных темпов, более старая музыка должна сегодня исполняться быстрее, чем указано, так как такую же продолжительность времени мы обозначаем теперь другими нотными знаками. Тем самым, конечно, еще не требуется изменение темпов как абсолютных единств. Однако необходимым образом показано требование, которое история предъявляет интерпретации; значение нотных указаний меняется в истории, и для того, чтобы установить идентичные темпы, одинаково обозначенное должно быть исполнено в ином темпе. Категорическое право текстов сломлено.

Это право полностью исчезает, как только мы решаемся мыслить изменение нотных знаков не изолированно, а в связи с изменением самих произведений. Так, в сарабанде⁹⁶ Генделя основные переходы имели вследствие сложившегося только в последнем столетии гармонического принципа такую силу, что переход от первой ступени к терцквартаккорду⁹⁷ пятой ступени, связанный с задержанием, выражал напряжение, которое хотелось прочувствовать, а чтобы быть прочувствованным, этот переход требовал времени и поэтому разрешение⁹⁸ трезвучия, и тем самым распад формы, не совершались, и трезвучие не велось осмысленно дальше. Для нас же этот прием стал на

245

протяжении истории настолько стертым и устаревшим, что, будучи выражен в темпе, стал бы невыносим. В той мере, в какой Гендель имеет для нас сегодня реальный, а не только музыкально-филологический интерес, этот интерес должен ориентироваться лишь на движение мелодической линии, которое было возможно в таком спокойном темпе только вследствие поразительного открытия гармонического принципа; его мы можем теперь понимать более правильно после освобождения от той давно распавшейся гармонии, которая препятствует восприятию линии нашим, гармонически значительно более функциональным, сознанием, тогда как вначале она должна была способствовать ее продвижению. Из этого следует, что и Генделя следует исполнять в более быстром темпе, чем его, вероятно, исполняли в его время. Против этого раздаются возражения и протесты: тем самым Генделя якобы лишают его достоинства, а произведение — единства, включающего в себя все элементы. На это следует ответить, что достоинство как характер истины для нас больше ничего не значит. Так же, как оно необязательно для нас в реальности, оно необязательно для нас и в искусстве, которое ведь не служит кладезем, где хранится прошлое, а важно для нас лишь поскольку мы вынуждены признавать его содержания содержаниями истины. Искусство способно сегодня выражать лишь видимость достоинства, может изображать лишь замкнутую полноту бытия, нам недоступного, к которому мы даже не стремимся и эстетическое утверждение которого поэтому лишено всякой легитимности; достигнуть достоинства можно было бы только ценой утраты состояния нашего музыкального сознания и ценой скуки. Пусть же она отсутствует в творении, как и в жизни. Единство произведения для нас не канонично. Оно распадается в истории, от него в качестве истинного остаются только обломки, единство же предстает как видимость и отделяется от действительного. Пытаться держаться такого единства после того как оно по имманентному историческому состоянию произведения стало сомнительным, означает гальванизировать состояние, из которого ушла жизнь, а живые обломки нам важнее мертвого целого. Сфера мертвого целого антикварна и обладает своим антикварным правом, но не правом непосредственного воздействия. Ему служит лучше тот, кто молча его сохраняет, чем тот кто пытается придать ему видимость живого. Известно, как в ряде городов Центральной Германии исполняются согласно традиции церковной музыки произведения XVII и XVIII вв., медленно и торжественно в медленных частях, сдержанно и скандированно в быстрых. Аура святости, окружающая такую интерпретацию, объясняется тем, что непосредственно данное произведение уже исполнено прежним образом быть не может, его приходится стилизовать сакрально, даже эстетизированно, перемещать в искусственное, как бы находящееся вне истории помещение, чтобы передать его в манере, верной традиции. Тот, кто способен проникать в суть дела, не может не обнаружить в подобных интерпретациях научно морализующий, ирреальный и идеологически реакционный характер, при котором каждая сильная доля такта подчеркивается так, будто ей полагается истинное и нераздельное бытие, тогда как слух давно уже ушел на шестнадцать тактов секвенции⁹⁹ вперед.

246

Подобная исторически верная интерпретация носит характер “будто бы”: она воспроизводит произведения так, будто бы они еще присутствуют неизменными в образе времени своего происхождения;

между тем они настолько изменились, что их первоначальный образ вообще больше недостижим, разве что только в мрачных священных местах. Примером может служить необходимость преувеличения. Генделю, вероятно, не нужно было скандировать, так как у него сильные доли такта в качестве носителей гармонического прогресса и без того обладали достаточной силой. Теперь, когда эта сила исчезла, ее приходится заменять преувеличением акцентов, чтобы тем самым сохранить прежнее воздействие, адекватно получить которое из самого материала уже невозможно. Таким образом, именно стремление

сохранить произведение вне воздействия истории ведет в конце концов к истолкованию музыки, которое исходит из внешней причины, из реакционной идеологии исполнителя, и в своей грубости и закостенелости приходит в противоречие с конкретным музыкальным содержанием произведения. Тем самым следует прийти к выводу о невозможности подобной интерпретации и, признав одновременно определяющий факт функционализации в ее следствии для отдельных произведений, к необходимости исполнять творения прошлого в более быстром темпе.

Свою специфическую актуальность новые, более быстрые темпы обретают благодаря кризису экспрессивного пафоса, прежде всего в музыке Бетховена. Патетические темпы были всегда более медленными преимущественно в романтической реакции против процесса тотальной функционализации, остановить который они все-таки не могли. Сила выражения в музыке всегда в единичном; только музыкально непосредственно воспринятое может быть понятно по аналогии с “переживаниями”, тотальное же содержание всего произведения совершенно отлично по своей форме от связи психологических переживаний человека. Музыкальная связь создает объективацию отдельных музыкальных феноменов, так же, как в связи человеческих переживаний она может быть создана формами образования понятий, но отнюдь не просто нерелегированной связью самих переживаний. Поэтому всякое психологическое изучение музыки концентрирует внимание на единичном за счет тотальности, снимающей экспрессивную непосредственность. Формально-аналитически пафос можно было бы трактовать почти как средство устранить трудность формы, следующей из преобладания единичного, с помощью которого настойчивое изображение единичного должно явить собой именно интенцию формы. Интерпретация происходит в тем более быстром темпе, чем более последовательно она направлена на выявление конструкции формы и с этой точки зрения рассматривает также частицы. Сочетание больших частей формы, часто даже построение части целого, определенного мелодического образа, становится отчетливым только в таком темпе, который передает эти части не как автономные единства, а выражает их так, что в момент звучания они предстают неполными и могут быть поняты лишь как части целого. Или наоборот, исходя из целого: представление о форме целого создается лишь тогда, когда части настоль-

247

ко сближаются, что должны быть непосредственно соотнесены друг с другом. Тем самым возникают совершенно новые проблемы интерпретации единичного, оно должно не исчезать, а познаваться в своей конструктивной позиции в целом, а поэтому должно быть полностью внутренне конструировано: отдельный образ не представляется больше видимым через лупу времени и в качестве в себе замкнутого, обособленного от целого, а вводится в целое; тем самым задачей вновь становится его пластическое изображение, и эта задача должна быть решена уже не исходя из темпа, а посредством измененного изображения самой части целого. При этом следует иметь в виду фразировку и метрику, сознательное подчеркивание — в частности отказ от схематичной четырехтактностиTM — и динамику, то, как распределить ее на основании конструкции формы целого и частей. Так выявляется связь требуемых новых темпов с изменением всего стиля интерпретации. Чтобы при новых темпах образы не стирались, а целое не превращалось в пустой процесс движения, требуется измененная, а это значит — освобожденная от сильной доли такта и, следовательно, от тональных кадансов, метрически-ритмическая и динамическая интерпретация. Чтобы, с другой стороны, при конструктивном отказе от стершейся ритмически-гармонической симметрии удалось изображение частей формы как частей целого, которые движутся только по категориям своей формы, а не по заранее обдуманной схеме, не приводя при этом к анархии, чтобы была решена эта центральная проблема актуальной интерпретации, темп должен быть ускорен, дабы частицы приблизились друг к другу. Может ли на стадии распада произведений еще быть достигнуто подобное примирение целого и частей, остается вопросом. Во всяком случае его нельзя предположить как непосредственно гарантированное, и там, где оно реализуется, оно скорее реализуется как рациональная конфигурация уже разделившихся частей, чем как “органическая тотальность”. Подлинным смыслом неотвратимого сегодня ускорения темпов является, быть может, стремление вновь конструктивно создать утраченное в качестве органического единство произведений посредством приближения друг к другу диссоциированных частей распавшегося художественного произведения в поисках защиты друг у друга. Модификация темпов, начало которой лежит в историческом изменении произведений, выполняет свое назначение только в том случае, если она исходит из постижения произведений в их историчности. Она вызывается распадом произведений; в распавшихся произведениях она подтверждает свое значение. Прототипом этого распада можно считать деятельность виртуозов, вследствие интерпретации которых, их насильственного повторения эти произведения распадаются, когда исторически они еще составляли, как казалось, единство. Своей удивительной интерпретацией произведений Бетховена среднего периода, особенно Вальдштейн-сонаты¹⁰⁰ и Аппассионаты, Д'Альбер, импровизационно предвосхищая, нашел новые темпы, требуемые сегодня конструктивным познанием. Однако, исходя из конструкции музыкального материала, и со всеми последствиями для тотального представле-

ния эти темпы нашел только Шёнберг. Не случайно в основе его открытия лежало точное знание оригиналов и, следовательно, изменение произведения динамически шло от верности ему. Так, по его указанию, квартет фа минор Бетховена исполнялся в оригинальной метрономизации, в результате чего были выявлены не только отдельные части сами по себе, но и форма целого, прежде всего соотношенность первой и последней частей.

Борьба, которая ведется вокруг произведений под наименованием технизации, пришла не извне вследствие открытия новых материалов, поясняющих интерпретацию. Что подобные материалы могли бы быть найдены, соответствует объективному историческому положению самих произведений, которое делает невозможным интерпретировать их иначе, чем в совершенно новом созерцании, осязаемым знаком которого является технизация. В принуждении избирать новые темпы и применять в интерпретации музыки более короткие, чем традиционные, меры времени и тем самым модифицировать ее, эта необходимость предстает независимой от технических средств и обосновывает ее исходя из самих произведений. Интерпретация, которой сегодня требуют сами произведения по своему историческому положению, и та, шанс которой предоставляет технизация, идеально близки друг к другу. Правда, технику следует измерять по наиболее развитому состоянию самой интерпретации, а интерпретация должна исходить из познания произведения, а не из беспомощной аналогии с современной технической практикой.

1930

К физиогномике Кшенека

Эрнст Кшенек¹⁰¹ стал знаменитым совсем молодым, около 1920 г., во время музыкального фестиваля в Донауэшингене и тех зальцбургских мероприятий, в ходе которых город и “Международное общество новой музыки” стали идентифицироваться с авангардом. Кшенек был тогда, наряду с Хиндемитом¹⁰² самым ярким представителем второго поколения радикальных композиторов, которое следовало за Шёнбергом и его ближайшими учениками, Стравинским и Бартоком¹⁰³. Его одаренность, выраженная такими интерпретаторами, как Шерхен, Шнабель и Эрдман, с ее неукротимой в высшей степени оригинальной силой была очевидна. Однако в ней с первых же дней, как только Кшенек освободился от определенной школы, присутствовало нечто беспокойное, шокирующее и препятствующее пониманию, в значительно большей степени, чем у Хиндемита, чьи самые буйные произведения уже вследствие их уверенной инструментальной реализации оставались в области постигаемого. Сегодня, когда новую музыку слушают с почтением, и она не нарушает спокойствия хорошо информированных слушателей, трудно себе представить ту агрессивность, которая исходила из творений молодого Кшенека, его двух первых симфоний, первого струнного квартета и вызвавших скандал токкаты и чаконы¹⁰⁴ для фортепиано. Первое исполнение Второй симфонии в Касселе в 1923 г. дирижером Лаугом не уступало по вызванной реакции легендарным исполнениям перед Первой мировой войной песен Берга на слова Альтенберга¹⁰⁵ или “Sacre du printemps”*. Последняя часть симфонии, Адажио, завершалась в этом исполнении выходящим за все пределы фортиссимо в диссонансных аккордах у медных духовых, казавшимся надвигающейся на Землю зияющей черной бездной. Впоследствии такую панику не вызывало ни одно музыкальное произведение, впрочем, странным образом и эта симфония при ее последующих исполнениях.

Произведения Кшенека того времени представляются сегодня, когда мы вновь обращаемся к ним, совсем не слишком сложными или экстравагантными по своей композиции. Вспоминаю, как я получил из Вены пакет, в котором находились только что опубликованные партитуры пяти частей струнного квартета Антона Веберна и Первый квартет Кшенека. Если произведение Веберна было свободным, передовым по использованию материала, то в сравнительно более примитивном произведении Кшенека — правда, свободном от обычного, чисто моторного примитивизма — проявлялось стремление к новизне, принуждение и власть которого заключаются в том, что оно берет там, где другие дают — стремление, чуждое более подлинным коротким работам Веберна.

Кшенека можно будет постигнуть только тогда, когда будет понят этот фермент непонятного. Этому, быть может, поможет понятие ауры, введенное Беньямином¹⁰⁷. “Определение ауры как “однократного явления дали, как бы она ни была близка”, представляет собой не что иное, как формулировку культовой ценности

гориях пространственно-временного восприятия. Даль — противоположность близи. Существенно дальше есть недоступное. Действительно, недоступность является главным качеством культового образа. Он остается по своей природе “далью, как бы она ни была близка”. Близость, которую удается обрести к его материи, не задевает даль, сохраняемую образом в его явлении”. Или также: “Познать ауру явления означает придать ему способность поднять глаза”². Музыка — искусство, которому аура присуща *par excellence** — и это составляет сегодня ее специфическую трудность: связь в музыке вообще создается только тем, что единично являющееся больше, чем оно само, что оно трансцендирует к неприсутствующему, дальнему, и такая смысловая связь, медиум музыкальной логики, необходимо создает вокруг музыки нечто, подобное атмосфере. на это указывает романтический тезис — музыка есть искусство абсолютно романтическое. Но даже если музыка не может избежать подобного осмысления, музыка молодого Кшенека, а не других радикальных и неоклассических композиторов, была первой, стремившейся разорвать музыкальную ауру, идеи которой еще придерживались в своих самых смелых произведениях Шёнберг, Веберн, Берг и которая у композиторов среднего уровня, даже тех, кто держался презрительного тона, не ставилась под вопрос. В ранних произведениях Кшенека делается попытка ввести в музыку измерение дали. Музыка Кшенека так же не поднимает взор, как прожектор. Она не стихает, она не хочет, чтоб ее слушали, она надвигается на слушателя как жестокая сила, слишком близкая, чтобы грезить, слишком жесткая, чтобы ее играть. В ней музыка хочет прорвать собственную атмосферу; весь ее жест — единственный протест против музыкальной трансцендентности. Магическим ее действием был именно страх перед тем расколдованием, перед неосознающей саму себя волей, готовой лишить музыку последней искры ее смыслового содержания, которое ей больше не гарантировано и которое тем не менее только и связывает ее. С грандиозной беспомощностью совершается восстание против смысла ради объективной — негативной — истины. Отсюда изгнанная с тех пор и больше не пробуждаемая угроза. Сегодня достаточно проиграть песни из различных работ Кшенека, которые он опубликовал в молодости в одном сборнике и которые ломают все то, что когда-либо мыслили как музыкальную лирику, посредством обнаженного буквализма музыкального движения и без какого-либо внимания к придающему смысл музыкальному языку, чтобы ощутить это еще теперь. Задолго до того, как были предвидены возможности тотального воспроизведения музыки, в частности электронного, в сочетании с известным влиянием хаотической иррациональности дадаизма, в юношеских работах Кшенека царила греза о техническом произведении искусства. Своим грезящим предвидением, своим чуждым Я отказом от всякой выразительности они высказали то, над чем с тех пор работает вся музыка:

универсальное овеществление, под властью которого она пребывает и противоречить которому может, только принимая его.

Кшенек регистрировал все это слепо и глухо, как исторический хронометр. Он повиновался некоему диктату, быть может, не вполне пред-

* По преимуществу (*франц.*).

ставляя себе смысл всего этого. Редко музыка была столь индифферентна к звучанию, как его. И все-таки эти музыкальные метеоры не упали с неба. Первый из молодых композиторов, находившийся в решительной оппозиции к Хиндемиту, он не был существенно связан с традицией. Это, конечно, не означает, что этот венец не имел в данном смысле значения. Но прошлое не наложило на него, даже полемически, такой отпечаток, как на всех остальных представителей новой музыки. Быть может, это объясняется характером его ученичества. Франц Шрекер безусловно умел, как мало кто, выявлять в своих учениках их специфическую одаренность и одновременно сообщать им композиторскую технику, известную суверенность и определенный уровень формы. Однако каждому из его учеников приходилось приносить за это после блестящего дебюта известную жертву. Хотя Шрекер и написал, как утверждают, очень хорошее сочинение в духе Палестрины, обучение у него шло не только за счет добросовестного изучения традиционных средств; но он не приучал с полной ответственностью формировать композиторскую *reinture**: это было фасадной педагогикой. Своих учеников он выпускал в свет как неофитов. Кшенек, самый способный из них, превратился поэтому в продуктивного композитора, лишённого традиций, что было усилено презрением к несколько расплывчатой чувственной звучности его учителя, ауру которого он воспринимал как некую приправу. Необычайно характерным для него оставался

жест, композиция, противоположная привычному, требование устранить созданную музыкальным языком связь. Альбан Берг, очень расположенный к Кшенеку, но действовавший противоположно, сказал однажды: где у Кшенека ждешь секвенции, там ее нет, а там, где ее не ожидаешь, она появляется. Однако парадоксальным образом именно эта черта относится к австрийской традиции: ее часто можно обнаружить у Брукнера в качестве композиторской интенции против ритмического рисунка музыкального языка, который уже давно стал столь же невыносим композиторам, как по словам Кшенека, треугольник¹⁰⁸ в оперном оркестре. Правильно слушать Кшенека означает следовать этой направленной против привычного манере, как бы латентно вчувствоваться в то, что отрицается резкостью его стиля, в частности фразировки.

Задача, которую поставил себе Кшенек с момента пробуждения от сна снов не ведающего, было не что иное, как необходимость догнать самого себя. Неукротимость не может быть вечной: рука, которая не пишет больше как бы под диктовку, должна с напряженным усилием овладеть необходимыми средствами. Вынести конфликт с традицией означает все-таки вобрать ее в себя. Многократное изменение того, что называют обычно стилем Кшенека, дорого как выражение натуры изменчивой подобно Протею, или благословенной маскарадным легкомыслием. Этот стиль происходит едва ли не из отчаянного стремления сознательно овладеть такими элементами музыки, которые обычно воспринимаются бессознательно как язык. Даже в тех работах Кшенека, которые по своему материалу и полемически возрожденной тональности как будто не имеют ничего общего с его ранними произведениями, обнаруживает-

* Здесь — технику, манеру (*франц.*).

252

ся та же внутренняя связь, тональность также выходит за рамки установленного, также утверждает смысл неостанавливаемого течения. В конце концов Кшенек очень своеобразно принял двенадцатизвучковую технику. Для него ее функцией было восстановление фантастической грезы его юности; одновременно он стремился пронизать ее конструкцией, в которой устранена логика музыкальной традиции, хотя и здесь это еще не было вполне определено. Высшей точкой этой фазы, быть может, всего oeuvre* Кшенека вообще, стала большая, использующая технику эпического театра, опера “Карл V”, — не столько главное произведение, шедевр в обычном понимании, сколько выражение сильнее напряженного в попытке связать несоизмеримое, в высшем смысле абсурдное, с уже сформированным.

1957/58

Махагони

Город Махагони¹⁰⁹ — изображение социального мира, в котором мы живем, нарисованного как бы с птичьего полета реально освобожденного общества. В нем нет ни символа демонической жадности денег, ни грез отчаявшейся фантазии, вообще ничего, что означало бы нечто иное, чем оно само; это — точная проекция условий настоящего времени на незатронутую белую поверхность состояния, долженствующего сложиться в картине пылающих транспарантов.

В Махагони не изображается бесклассовое общество как позитивное противопоставление унижению настоящему. Оно едва мерцает, подчас столь смутно, как проекция на киноленте, перекрытая другой, подобно знанию, которое под давлением грядущего способно разделить световыми конусами мрачное настоящее, но не легитимированно окрасить будущее. Сила грядущего проявляется прежде всего в конструкции настоящего. Как в романах Кафки¹¹⁰ мир среднего бюргерства предстает абсурдным и искаженным, рассматриваемый из тайного состояния спасенности, так в Махагони буржуазный мир открывается как абсурдный с точки зрения социалистического мира, который молчит о себе. Его абсурдность действительна, а не символична. Действующая система с ее строем, правом и нравами рассматривается как анархия; мы сами находимся в Махагони, где разрешено все, кроме одного: не иметь денег. Для отчетливого представления этого требуется трансцендентность в замкнутый мир буржуазного сознания, которое рассматривает буржуазную общественную реальность как замкнутую. Но вне этого находиться нельзя:

в действительности, по крайней мере для немецкого сознания, некапи-

* Творчество (*франц.*).

талистической сферы не существует. Таким образом трансцендентность должна парадоксальным образом осуществиться в сфере существующего. Того, что не удастся прямому взгляду, достигнет, быть может, косой взгляд ребенка: ему брюки взрослого, на которого он поднимает взгляд, представляются подобными горам с далекой вершиной лица. Косое детское созерцание, питаемое книгами об индейцах и рассказах о морских путешествиях, становится средством расколдования капиталистического строя, чьи дворы превращаются в поля Колорадо, кризисы — в ураган, аппарат власти — в заряженные револьверы. В Махагони дикий Запад становится очевидным как имманентная капитализму сказка, подобная той, которую дети постигают в игре. Проекция посредством детского зора настолько изменяет действительность, что ее основа становится понятной; однако она не превращает действительность в метафору, а одновременно охватывает ее в ее непосредственной исторической конкретности. Анархия товарного производства, показанная марксистским анализом, предстает, проецированная как анархия потребления, сокращенной до ужаса, который не мог показать экономический анализ. Овеществление отношений между людьми рисуется как картина проституции, а любовь возникает только из дымящихся руин мальчишеских фантазий сексуального характера. Бессмыслица классового права демонстрируется, очень напоминая роман Кафки, на примере процесса, на который прокурор в качестве собственного привратника продает билеты. Все представлено в закономерно сдвинутой оптике, искажающей поверхность буржуазной жизни в виде гримасы действительности, обычно скрываемой идеологиями. Однако механизм сдвига не есть слепой механизм сна, он проходит точно в соответствии с познанием, соединяющим дикий Запад с миром меновой стоимости. Это — мир власти как основы существующего порядка и двусмысленности, в которой находятся по отношению друг к другу порядок и власть. Сущность мифической власти и мифического права вспугнута в Махагони из каменных масс больших городов. Их парадоксальная одновременность получила свое название у Брехта. При основании города, острой пародии на государственный договор, свое inferнальное благословение дает ему сводница Леокадия Бегбик: “Но весь этот Махагони есть только потому, что все так плохо, что нет покоя, нет согласия, и потому что нет ничего, что могло бы служить опорой”. И если позже мятежник Джимми Махонней, создающий латентную анархию, которая поглощает его вместе с городом, сердится на него, то это сопровождается тем же проклятием в словах противоположного значения: “Ах, с вашим Махагони человек никогда не будет счастлив, так как в нем слишком много покоя и согласия и слишком много того, что может служить опорой”. Оба говорят одно и то же: ибо нет ничего, что могло бы служить опорой, потому, что господствует слепая природа, — поэтому существует много, что может служить опорой, — право и нравы; они одного происхождения; поэтому должен погибнуть Махагони и большие города, о которых в одном внезапном как бы озаренном кометой месте, говорится: “Мы еще находимся в нем, мы ничем не насладились. Мы быстро гибнем, и медленно гибнут также они”.

Изображение капитализма становится изображением его гибели

вследствие присущей ему диалектики анархии. Эта диалектика не развернута по идеалистической схеме, а включает в себя прерывающие ее элементы, которые не растворяются в процессе, — так же, как и вся опера уклоняется от рационального анализа; образы господствующего бесчинства, которые в ней присутствуют, движимы собственной формулой, чтобы только в конце вновь низвергнуться в социальную реальность, происхождение которой они несут в себе. Прерывающие элементы двояки. Сначала действует природа, аморфное бытие, подспудное обществу, она пересекает социальный процесс, заставляет его двигаться дальше. Затем налетает ураган, явление природы, как детский страх, нанесенный на карту, и в страхе смерти герой, этот Джим, находит “законы человеческого счастья”, жертвой которых он становится. Великолепен поворот, гротескно вырывающий у природного принуждения, которое только что еще действовало, историческую диалектику; ураган проходит мимо города и продолжает свой путь, как и история, после того как они встретились. То, что происходит в ночи урагана, что взрывает и в дикой смуте анархии указывает за ее пределы, есть импровизация: неистовые песни, в которых говорится о свободе человека, — “Нам не нужен ураган, не нужен тайфун”, антиномистская теология, выраженная в сентенции, — “ибо, как постелешь, так и поспишь”. Так в капитализме и в его кризисах искаженно и скрыто выступают интенции свободы, и только в них провозглашается будущее. Их форма — опьянение. И позитивный центр оперы Махагони находится в сцене опьянения, где Джим строит для себя и своих друзей парусное судно из бильярда и шеста от шторы и плывет ночью в бурю через Южное море к некоей Аляске, граничащей с Южным морем; при этом они поют песню матроса о судьбе, бессмертный китч катастроф, полярный свет качающей их морской болезни, и ставят паруса поездки их сновидения в сторону освещенного солнцем рая белых медведей. Правильно показан в видении этой сцены конец: анархия терпит кораблекрушение в импровизации, которая выходит из нее и превосходит ее. Убийство, совращение, которые могут быть возмещены на стезе права и справедливости и деньгами, Джиму прощаются, но не прощаются шест и шторы и три стакана виски, которые он не может оплатить и которые здесь вообще не могут быть оплачены, так

как функция сновидения, полученная этими предметами благодаря ему, не может быть выражена в меновой стоимости. Этот Джимми Махагони — субъект без субъективности: диалектический Чаплин. Скукая в упорядоченной анархии, он готов съесть свою шляпу, как Чаплин свою обувь; закону все допускающего человеческого счастья он следует буквально, пока не запутывается в сети, сотканной из анархии и порядка, чему город Махагони в сущности обязан своим наименованием города сети; Джимми боится смерти и хотел бы запретить появление дня, чтобы не умереть, однако когда перед ним, наконец, по ту сторону всех детских картин дикого Запада появляется как эмблема этой культуры электрический стул, он поет: “Не позволяйте совращать себя” в качестве открытого протеста поработанных классов, к которым он себя относит, поскольку не может заплатить требуемого. Жenu он себе купил и для его удобства ей запрещено носить белье, но, умирая, он просит у нее прощения: “Не обижайся на меня”, а в ее резком “Но почему” больше сияющего примирения, чем

255

способны были когда-либо выразить все романтики, рисующие благородное смирение. Джимми не герой, так же, как Махагони не трагедия; он — пучок пересекающихся побуждений и значений, человек в разбросанности своих черт; уж несомненно не революционер, но и не подлинный буржуа и человек дикого Запада, а клочок производительной силы, который открывает и реализует анархию и поэтому должен умереть; существо, которое вообще, быть может, не входит полностью в круг социальных отношений, но потрясает их; с его смертью погибает Махагони, и надежда почти исчезает; правда, урагана удалось избежать, однако спасение приходит слишком поздно.

Эстетическая форма оперы заключена в ее конструкции, и совершенно неверно было бы находить противоречие между ее политической, направленной на действительность, целью и не натуралистически отражающим эту действительность способом; ибо изменение, которое в ней получает действительность, предписано именно политической волей в стремлении расшифровать существующее. Простой констатацией эпического театра мало что можно объяснить в Махагони. Это произведение отражает намерение заменить замкнутую буржуазную тотальность сочетанием фрагментов из ее обломков, в пустотах между обломками овладеть имманентной сказкой, разрушить ее из ближайшей близости, даже посредством инфантильной страсти к золотоискательству. Форма, в которую заключена распавшаяся реальность при отсутствии лучшей не может принять видимость тотальности. К тому же момент прерывности, в значительной степени определяющий диалектику Махагони, может быть положен лишь в прерывной форме: например, следовательно, в моральности второго акта, в котором после спасения от урагана мрачное счастье анархии подтверждается четырьмя аллегорическими картинками: еды, любви, бокса и пьянства; счастье, которое порой достигается ценой смерти без примирения с ней. Однако прерывная форма — форма не репортажа, как в параграфах неистовых произведений нового натурализма, а, скорее, монтажа; обломки распавшейся органической действительности скреплены конструктивно. Начало и конец конструкции находятся в эмпирической реальности, между ними она автономна, и охватывает исконные образы капитализма; только в конце показано, что эти исконные образы вполне современны, чем решительно разрывается эстетический континуум. Известен ведь момент у Вагнера, когда Летучий голландец¹¹¹ появляется под своим изображением и как бы из него. Такова и логика финала Махагони. Когда в песне Бенареса читатели газет ощущают, что дрожит Земля, с ней после смерти Джимми покончено, в Махагони появляется Бог, двойственный демиург, которому они повинуются до последнего Нет, раздающегося из ада, — аду он этот город предназначил, и ад служит границей власти демиурга. Женщина, глубже всего погруженная в ад природной связи, произносит, наконец, это Нет, и начинаются шествия из горящего Махагони, уничтожающие сцену. Однако большей угрозой, чем весь монтаж и все связанные с интермедией песни и игры, является для буржуазной имманентности форма языка и фантазии, вызывающая косою и страшный детский аспект. Махагони — первая сюрреалистическая опера. Буржуазный мир представляется уже умершим в момент ужаса и разрушается в ходе скандала, в котором проявляется его

256

прошлое. Таким моментом шока служит беспричинно возникающее и исчезающее природное явление урагана, гипертрофированное увеличение сцены жратвы господина Шмидта, имя которого, собственно, Джек О'Брайен; а также то, как он съедает у капитана Мэрриота двух телят и от этого умирает, после чего военный отряд поет ему надгробную песнь. Своей окраской и фотографичностью эта сцена напоминает свадбные картины Анри Руссо¹¹²; в ее магниевом свете к бюргерам зримо прирастают астральные тела их прежнего существования в преисподней. Или сцена “Здесь тебе дозволено, трактир”, — в этой сцене “под большим небосводом”, возвышающимся над всем, как стеклянная крыша, плывет в разных направлениях облако мягкого безумия; за ним, грезя, следят дикие люди Махагони — картина, возникающая с пугающей достоверностью воспоминания. Если природа только в урагане, в газетных сообщениях о землетрясении предстает катастрофой, то потому, что связанный с природой, слепой буржуазный мир, к которому

непредвиденные тайфуны относятся так же, как кризисы, освещается и изменяется лишь в шоке катастрофы. Сюрреалистические интенции Махагони выражены в музыке, которая с первой до последней ноты посвящена шоку, создаваемому представлением о разрушенном буржуазном мире. Только она поставит на должное место величественно непонятую “Трехгрошовую оперу”¹¹³, которая, как парергон*, находится между первым мюзиклом Махагони и окончательной формой, и покажет, насколько в доходчивых мелодиях речь идет не о достигнутом удовольствии и зажигательной витальности; покажет, что такие качества, безусловно, присутствующие в музыке Вейля, только средства внедрить страх познанной демонологии в сознание людей. Эта музыка, которая, за исключением немногих полифонических моментов в увертюре и нескольких фразах ансамблей, пользуется самыми примитивными средствами или, вернее, выносит изношенную обшарпанную домашнюю утварь буржуазного помещения на детскую площадку, где изнанка старых вещей вызывает ужас, как изображения тотемов, — эта музыка, составленная из трезвучий и фальшивых тонов, сколоченная сильными долями тактов из старых песен мюзикхолла, которые совершенно неизвестны, но вспоминаются как унаследованные, музыка, склеенная вонючей глиной размягченных оперных попури, эта музыка, составленная из обломков прошлой музыки, вполне современна. Ее сюрреализм в корне отличен от новой вещности и классичности. Она не ставит своей целью восстановить уничтоженную буржуазную музыку, “возродить”, как любят говорить сегодня, ее формы или оживить претеритум обращением к плюсквамперфектуму¹¹⁴; напротив, ее конструкция, ее монтаж мертвого со всей очевидностью делает его мертвым и кажущимся и выводит из вызываемого им страха силу для манифеста. Из этой силы возникает импровизационный, блуждающий, бесприютный порыв этой музыки. Как только самая передовая музыка, основанная на собственном материале диалектики, музыка Шёнберга, так и это сочетание пронизанных взором осколков выпадает из сферы буржуазной музыки, и тот, кто будет искать здесь общих переживаний, как в молодежном движении, неизбежно столкнется с этим, даже если он

* Дополнение, приложение (*греч.*)

десятикратно держит в памяти все песни. Этой музыке дозволено создавать трезвучия, ибо она сама в них не верит и уничтожает каждое из них характером его введения. Музыкально это выражено в метрике, которая искривляет и уничтожает отношения симметрии, содержащиеся в тональных аккордах, ибо трезвучия утратили здесь свою силу и не могут больше создавать форму; она монтируется из них извне. Этому соответствует и характер самой гармонии, которой уже неведомы принцип продвижения, напряжение вводного тона¹¹⁵, функция каденции и которая опускает мельчайшие отношения между аккордами, составлявшие поздний хроматизм¹¹⁶, так что результаты хроматизма освобождаются от своей функции. По всему этому “Махагони” во многом превосходит музыку “Трехгрошовой оперы”. Музыка в “Махагони” уже не играет служебную роль, а господствует и открывается соответственно своему inferнальному характеру. В ней присутствуют также отклонения в сторону незаметного и действительного. Прежде всего в невыразительном, таинственном дуэте Джимми и Дженни, своего рода подобию Кармен, в бильярдном ансамбле и величественно задуманном месте в конце, где песня Алабамы со словами “We've lost our good old mammy”* предстает как тихий *cantus firmus*¹¹⁷ и в высшем сценическом воздействии воспринимается как жалоба творения на свое одиночество. Песнь Алабамы вообще одно из поразительных мест в “Махагони”, и нигде музыке так не близка архаическая сила воспоминания о некогда бывших, умолкнувших, узнанных в жалких мелодиях песнях, как в этом сонге, глупые повторения которого во вступлении как бы возвращают его из царства слабоумия. Если здесь умышленно цитируется и парафразируется гнусный китч XIX в., песня о судьбе матроса и молитва девы, то это не литературная острота, а установление пограничного положения музыки, прорывающейся через этот регион, не называя его, и только в цезурах¹¹⁸, именующей то, что не имеет больше власти над ней. Во всей опере странным образом присутствует Малер: в ее маршах, ее остинато, ее тусклом мажор-миноре. Подобно Малеру, Вейль использует взрывную силу нижнего пласта, чтобы разрушить средний и приобщиться к высшему. Эта опера штурмует все присутствующие в ней образы, но не для того, чтобы двигаться в пустоту, а чтобы спасти эти захваченные образы как знамена собственного дела.

* Мы потеряли нашу добрую старую маму (*англ.*).

Квинтет для духовых Шёнберга

Квинтет для духовых рассматривался до сегодняшнего дня исключительно с точки зрения додекафонической техники. И с достаточным основанием, ибо в нем, первом из крупных произведений Шёнберга, полностью кристаллизована новая техника и показана весомость ее принципов для построения симфонических форм при полном отказе от тональности. В самом деле, в партитуре этого произведения нет ни одного звука, место которого не было бы предписано данной техникой, и легко понять, что анализ, выявивший додекафоническую структуру квинтета, позволяет прийти к уверенности, что квинтет, по крайней мере как музыкальный организм, тем самым дедуцирован. Однако вера в дедуцируемость произведения из его серий легко превращается во враждебный аргумент: если каждый тон произведения дедуцируем, то и все произведение дедуцируемо. Любезные следствия этого известны, и их выводили столь щедро и неоригинально, что повторять их здесь не стоит.

Вместо этого надо спросить: действительно ли квинтет дедуцируем? Действительно ли он исчерпывается своей двенадцатитоновостью? Что осталось бы после исключения всего связанного с ней?

Прежде всего следует сказать: построение двенадцатизвуковых серий как таковых, образование из них тем, их вертикальное применение, выбор дополнительных тонов — уже само действие фантазии, которое не может быть выведено по своему происхождению и всегда подчинено только музыкальным, а не математическим законам. Однако это еще не все. Оставляя в стороне генетическую проблему, инспирированы ли проявления двенадцатизвуковой техники или нет, порядок звукового материала, относящийся к ней, составляет лишь часть музыкальных отношений, составляющих произведение. Все что относится к ритмике в широком смысле — от образования отдельного мотива до архитектуры общей формы, не может быть конструировано из двенадцатизвуковых серий. Вся работа над темами, поскольку с ней связан ритм, поскольку должно быть решено, что следует повторить, что изменить, тем самым и каждая вариация, не входит в рамки додекафонических отношений. Это не означает, конечно, что данные пласты композиторской техники остаются незатронутыми додекафонией. Шёнберг пользуется не рядом независимых друг от друга техник — тот, кто пользуется техниками, неспособен ни к чему — а только одной, в которой ни одно действие не оказывается изолированным. Он способен и из додекафонической техники извлекать все мыслимые действия для периодизации и архитектуры, тематической разработки и варьирования, так же как тогда, когда он еще применял тональность, он всегда использовал ее средства тектонически, тематически вариативно — достаточно вспомнить Камерную симфонию; не надо также забывать, что додекафоническая техника Шёнберга произошла именно из его вариационного искусства. Однако не следует воспринимать музыкальную энтелехию, которую представляет собой каждое произведение Шёнберга, как сумму двенадцатизвуковых образований, отношение между которыми сводится только к додекафонии. Даже если допустить в качестве метода последующего анализа, что в конечном итоге рассмотрение двенадцатизвуковой структуры ведет к пониманию тематическо-

259

го построения и формы последних произведений Шёнберга, то это справедливо лишь в том случае, если иметь в виду и обратное: что анализ может также начинаться с исследования тематически-формальных отношений, не принимая во внимание додекафонию, чтобы, пожалуй, закончиться ее описанием.

Следовательно, мы утверждаем: для понимания Квинтета для духовых по его музыкальному характеру достаточно понимания его тематическо-формального плана, оставляя в стороне предпосылку его двенадцатизвуковых связей. И далее: это тематическо-формальное понимание охватывает такое же богатство только музыкально детерминированных связей, не происходящих из какой-либо схемы, как то, которое может быть обнаружено в любом раннем произведении Шёнберга, даже в Камерной симфонии.

Квинтет для духовых — соната. Шёнберг не случайно выбрал для переложения это название. Возвращение к сонате, уже отчасти, правда, подготовленное “Серенадой”, могло бы удивить; ведь именно гармоническо-мелодическая революция Шёнберга разрушила сонатную форму как предустановленную схему, а уничтожение всей симметричной гармонии, следовавшее из его критики формы, как будто запрещает построение формы, основу которой составляют отношения гармонической симметрии. Однако это не попытка вновь ввести утраченную симметрию тональной системы отношений, присущей сонате, и двенадцатизвуковые серии, время от времени появляющиеся в архитектонике формы как элементы симметрии, не задуманы как замена тональной схемы модуляции; это следует уже из того, что серии никогда так не сообщаются слуху, как до того посредством каденции выражалось стремление к отчетливости тональности. Таким образом в Квинтете соната сокращена за счет ее гармонической составной части; этому соответствует совершенно линейное построение, для которого, как ни в одном раннем

произведении Шёнберга, гармония всегда только результат и никогда не служит поводом к тематически конструктивной структуре. Тем самым в Квинтете определено совершенно измененное значение сонатной формы. Структура сонаты следует здесь из тематических отношений, из построения тем с их контрастирующими или корреспондирующими характеристиками, из типа опосредствования между ними и их комбинаций в разработке, их различия не только по мелодическому (серийному) материалу, но и по архитектонике самих тем. Поэтому стиль Квинтета хорошо характеризует то, что первая тема первой части выступает как длинная, широкая мелодия, мотивно, правда, связанная, но по общему ритмическому характеру свободная, тогда как побочная партия создана из короткого, ритмически часто повторяющегося мотива. Сходным образом Шёнберг действовал при распределении комплексов экспозиции в квартете ре минор; все тектонически-тематические особенности Квинтета идут, вероятно, из тональной сонаты. Однако смысл ее формы радикально изменился, и именно это изменение в сущности легитимизирует мнимый возврат к сонате в Квинтете. Если некогда эти тектонические моменты были вспомогательными средствами, чтобы установить единство между гармонически-модуляционными тенденциями части и предписанной ей формой, то с исчезновением тех — экспрессивных — тенденций они вошли в центр сонаты. Как гармонические стремления, так и предписанная схема сонаты элиминированы. Уничтоженная соната создается как бы вторично техникой, полной тематической экономии. Тем самым она изменена вплоть до своих глубин. Из формы,

260

которая охватывает, подчиняя их себе, тематические содержания, она превратилась в принцип конструкции, непосредственно идентичный тематической структуре. Если в ранних произведениях Шёнберга различие между замыслом и работой отсутствовало, то индифферентность между темой и формой существенно гарантировалась модификацией формы; оторванная таким образом от заданной ей объективности, форма настолько приближалась к требованиям тематически единичного, что растворялась в нем. В Квинтете соната подчинена тематически конструктивной воле, индифферентность между формой сонаты и ее темой достигнута. Это не значит, что здесь адекватность между ними встречается впервые: она существовала уже у Бетховена. Однако у молодого Шёнберга соната перестала быть для себя постоянной формой, которой соответствуют темы. Она была уничтожена тематической конструкцией и возрождена ею. Когда Шёнберг под действием освобождения от гармонии и контрапункта приступил к критике сонаты, форма не была еще настолько прочной, чтобы внутри нее можно было провести изменение средств, которого требовала его интенция. Поэтому сонатная форма была уничтожена. Однако она сама дала идее разработки решающий толчок к разрыву с системой тональных отношений. Так могло случиться, что после окончательного падения гармонически симметричных границ сонаты, критика сонаты в конце концов вернулась к ней, осуществилась в ней. Мощь разрушающей монады достаточна, чтобы возродить уничтоженную ею сонату. Путь Шёнберга спиралью вернулся к сонате.

Только это полностью уясняет характер формы Квинтета. Он не просто соната, не последующее уподобление объективно утраченному онтологическому постулату; вместо этого он, если угодно, соната поверх сонаты, которая стала совершенно прозрачной и исчезающая форма которой конструирована в зеркальной чистоте по определенному образцу; и именно это обозревающий, определенный, далекий от случайности индивидуации, совершающийся в рамках действующей формы уровень познания в Квинтете, направленный только на очевидную сущность формы, и составляет его трудность, а отнюдь не селекция додекафонии. В Квинтете соната стала очевидной самой себе; поэтому слушатели и боялись за жизнь сонаты. Она утратила значение объективного определенного принципа, возвышающегося над единичными музыкальными эпизодами, она втянута в них. Вместе с тем она перестала примыкать к отдельным музыкальным эпизодам и специфицироваться в соответствии с их особым смыслом. Сама ее всеобщность стала единичным музыкальным эпизодом, для другого в ней больше нет места. Обращаясь к некоему подобию языка философии, можно сказать, что в Квинтете трансцендентальная схема сонаты, условие ее возможности вообще, не выполняется, как раньше, содержательно, но непосредственно представлена как содержание самой себя. Соната вырвана из ее темной эмоциональной основы, освещена добротной рациональностью. Так же, как додекафония рационально устраняет инстинктивную натуральную гармонию, оперирующую вводным тоном и каденцией, форма Квинтета устраняет инстинктивное, относящееся к тональной гармонии натуральное происхождение сонаты. Тем самым найдена утверждавшаяся вначале идентичность принципа додекафонии и тематической конструкции без обращения к двенадцатизвуковой технике.

1928

261

Главное произведение, ставшее чуждым. Замечания о Missa Solemnis¹¹⁹

Нейтрализация культуры — это звучит как философское понятие. Оно указывает в большей или меньшей степени на общее размышление о том, что духовные образования утратили свою обязательность, потому что они освободились от всякой возможной связи с общественной практикой и превратились в то, что впоследствии им приписывает эстетика, в предметы чистого видения, просто созерцания. В качестве таковых они в конце концов теряют собственное серьезное эстетическое значение; вместе с их напряженной связью с реальностью распадается и их содержание художественной истины. Они становятся достояниями культуры, выставленными в пантеоне мира, в котором в ложном умиротворении находят приют творения, охотно уничтожившие бы друг друга, работы Канта и Ницше, Бисмарка и Маркса, Клеменса Брентано и Бюхнера¹²⁰. Этот кабинет восковых фигур великих людей признает в конце концов свою безнадежность в бесчисленных, не вызывающих внимания портретах каждого музея, в изданиях классиков, хранящихся в скупом замкнутом книжном шкафу. Однако как бы сознание этого ни распространилось, остается трудным, если отвлечься от моды на биографии, сохраняющей почетную нишу для каждой королевы и каждого охотника за микробами, убедительно определить этот феномен — ведь всегда найдется еще одна работа Рубенса, вызывающая восхищение знатоков, или поэт у Котты¹²¹, чьи несвоевременные удачные стихи ждут своего появления на свет.

Однако иногда можно назвать произведение, делающее очевидной нейтрализацию культуры, причем такое, которое к тому же пользуется величайшей славой и неоспоримо входит в концертный репертуар, хотя остается загадочно-непонятным, и заключенное в нем не оправдывает вызываемого им общего восхищения. Таким произведением является не что иное, как Missa Solemnis Бетховена. Говорить о ней серьезно означает только “отчуждать” ее, пользуясь выражением Брехта, прорвать защищающую ее ауру несоответствующего ее значению почитания и тем самым, быть может, в какой-то мере способствовать ее аутентичному пониманию вне парализующего почитания, идущего из сферы образованности. Такая попытка нуждается в посредничестве критики. Качества, которые обыденное сознание приписывает “Торжественной мессе”, следует проверить, чтобы подготовить к пониманию ее содержания, — задача, правда, сегодня еще никем не решенная. Смысл этого состоит не в debunking, не в развенчании признанного величия ради самого развенчания. Уничтожающий иллюзию жест, который подтачивает величие того, против чего он выступает, сам именно этим подчиняется данному величию. Критика произведения, пользующегося таким признанием, и принимающая во внимание все бетховенское творчество, может быть только средством раскрыть произведение, выполнением долга по отношению к данной вещи, а не проявлением злорадного удовольствия от того, что в мире нашлось еще нечто, не требующее большого уважения. Указать на это необходимо, так как нейтрализованная культура сама заботится о том, чтобы в том случае, если создания культуры уже непосред-

ственно не воспринимаются, а только потребляются как социально подтвержденные, имена их авторов оставались табу. Там, где размышления о творении грозят ущемить авторитет его создателя, автоматически возникает ярость.

Ее следует сразу же утихомирить, когда речь идет о попытке высказать что-либо еретическое о композиторе, обладающем высшим авторитетом, произведения которого сравнимы по своему значению только с гегелевской философией, о композиторе, сохраняющем свое величие и тогда, когда его исторические предпосылки уже неминуемо утрачены. Между тем именно власть Бетховена, власть гуманности и демифологизации, сама требует уничтожения мифических табу. Впрочем, критические соображения по поводу Мессы живы в подспудной традиции среди музыкантов. Так же, как они всегда знали, что Гендель отнюдь не Бах, или что подлинные достоинства Глюка как композитора сомнительны, и молчали только из опасения задеть сложившееся общественное мнение, они знают, что с Мессой дело обстоит особым образом. И действительно, об этом произведении написано мало значительного. В большинстве случаев сказанное сводится к общим выражениям преклонения перед бессмертным шедевром, в которых сквозит затруднение определить, в чем же состоит его величие; нейтрализация Мессы, превращение ее в культурное достояние отражает, но не изменяет привычное к ней отношение.

Наибольшее удивление по поводу Мессы решил выразить Герман Кречмар¹²², относящийся к тому поколению историков музыки, в которых еще жив опыт XIX в. По его словам, ранние исполнения этого произведения, его введение в официальную Валгаллу¹²³, не производили особого впечатления. Трудность

восприятия он относит прежде всего к Gloria и Credo* и видит причину этого в богатстве коротких музыкальных образов, которые слушателю необходимо привести в единство. Кречмар назвал этим по крайней мере один, вызывающий отчуждение симптом, связанный со значением Мессы; он, правда, не обратил внимания на то, как это связано с сущностью композиции, и поэтому считал, что сильных главных тем в обеих больших частях достаточно, чтобы преодолеть эту трудность. Однако это не происходит, ибо слушатели воспринимают Мессу, как и в больших бетховенских симфониях, ежеминутно концентрированно, представляя себе все предшествующее и тем самым следуя возникновению единства. В Мессе это единство совсем иное, чем единство продуктивного воображения в Egoïsa¹²⁴ и в Девятой симфонии. Не является, вероятно, преступлением и сомневаться, может ли вообще это единство быть понятным.

Удивляет историческая судьба этого произведения. При жизни Бетховена оно исполнялось лишь дважды: в 1824 г. в Вене вместе с Девятой симфонией, не полностью, и в том же году полностью в Петербурге. До начала 60-х годов были лишь отдельные исполнения; свое современное значение это произведение обрело лишь более чем через 30 лет после смерти композитора. Трудность исполнения — она преимущественно вокального характера, в большинстве частей нет особой музыкальной

*Части “Торжественной мессы”: Слава (в вышних Богу); Верую (во единого Бога) (*лат.*)

263

сложности — вряд ли достаточно, чтобы объяснить это; значительно более сложные во многих отношениях последние квартеты встретили, вопреки легенде, с самого начала соответствующее признание. При этом Бетховен, в поразительном отличии от обычного его отношения к своим произведениям, подтвердил значение Мессы своим авторитетом. Он назвал ее, предложив к подписке, *l'oeuvre le plus accompli*, своим самым удачным творением, и поместил над Kyrie* слова: — “От сердца к сердцу” — признание которого мы тщетно стали бы искать в других опубликованных его работах. Отношение Бетховена к собственному произведению не следует ни недооценивать, ни слепо принимать. Тон этих высказываний заклинаящий: будто Бетховен чувствовал нечто недоступное восприятию, загадочное в Мессе и пытался силой своей воли, обычно выраженной в самой его музыке, заставить услышать Мессу тех, кого она сама не могла заставить услышать себя. Представить себе это, правда, было бы трудно, если бы данное произведение не содержало тайну, из-за которой Бетховен счел себя вправе вмешаться в судьбу своего творения. Когда же оно, как говорят, обрело общее признание, этому, по-видимому, помог ставший уже непоколебимым престиж композитора. Его главное сакральное произведение сопоставляли с Девятой симфонией, следуя схеме нового платья короля¹²⁵, т.е. не смея задавать вопросы, свидетельствующие о недостатке глубины. Месса вряд ли могла бы утвердиться, если бы ее исполнение усложнялось трудностью, как, например, исполнение “Тристана”. Но этого не было. За исключением некоторых необычных требований к певцам, которые она разделяет с Девятой симфонией, в ней мало того, что выходило бы за рамки традиционного музыкального языка. Многие ее части гомофонны, а фуги¹²⁶ и фугато полностью соответствуют схеме генерал-баса. Движение гармонических ступеней и тем самым связь на поверхности почти никогда не составляет проблемы; *Missa solemnis* значительно менее выходит за принятые рамки, чем последние квартеты и вариации на темы Диабелли. Она вообще не входит в понятие стиля Бетховена позднего периода, выведенного на основании упомянутых квартетов и вариаций, пяти поздних сонат и поздних циклов багателлей. Вследствие ряда архаизирующих моментов гармонии Месса скорее отличается элементами церковного лада, чем передовой смелостью, присущей Большой фуге квартета¹²⁷. Бетховен не только значительно строже, чем полагают, разделял различные жанры, но и воплощал в них различные стадии своего творчества. Если симфонии, несмотря на большой оркестр или, вернее, вследствие этого, во многих отношениях проще, чем его великая камерная музыка, то Девятая симфония, свободная от резких углов и провалов последних квартетов, выпадает из стиля позднего периода и ретроспективно возвращается к классическим симфониям Бетховена. В свой поздний период он не повиновался слепо, как можно было бы ожидать, диктату внутреннего слуха, насильственно отказываясь от чувственного аспекта в своем творчестве, а суверенно пользовался всеми возможностями, сложившимися в его композиторской деятельности: отказ от чувственности был лишь одной из них. В Мессе, как и в последних квартетах, есть отдельные резкие

* Kyrie eleison — Господи, помилуй (*греч.*) (Первая часть Мессы).

264

срывы, пробелы в переходах, но в остальном между ними мало общего. В целом в Мессе господствует совершенно противоположный одухотворенному позднему стилю чувственный аспект, склонность к пышности и монументальной звучности, что обычно не свойственно Бетховену. Технически это

воплощается в приемах, применяемых в Девятой симфонии в моменты экстаза, — в удвоении голосов ведущими мелодию медными духовыми, прежде всего тромбонами, а также валторнами. Этому родственны частые лапидарные октавы, сдвоенные с глубоким гармоническим воздействием типа хорошо известного “Небеса прославляют славу Вечного”, решающе же в “Ниц простерлись вы”, позже важный ингредиент произведений Брукнера. Несомненно, эти чувственные блики, склонность к захватывающему звучанию сыграли немаловажную роль в признании Мессы и помогли слушателям справиться со своим непониманием.

Сложность здесь большая, это — сложность содержания, смысла этой музыки. Вероятно, легче всего понять, в чем здесь дело, если задать себе вопрос, можно ли было бы, оставив в стороне отдельные части Мессы, понять, что это произведение Бетховена, не зная этого заранее. Если проиграть ее тем, кто ее еще не слышал, и предложить им назвать ее автора, ответы окажутся удивительными. Хотя так называемый почерк композитора не может считаться главным критерием, но отсутствие его указывает на какую-то несообразность. Рассматривая в этом аспекте другие произведения Бетховена для церкви, мы вновь встречаемся с тем же отсутствием его почерка. Знаменательно, насколько эти произведения забыты, насколько трудно найти такие работы, как “Христос на горе Елеонской” или совсем не раннюю Мессу до мажор, соч. 86. Последнюю в отличие от Торжественной мессы почти невозможно даже в отдельных фразах или оборотах отнести к произведениям Бетховена. Ее неописуемо мягкая Куге позволяет скорее отнести ее к слабым работам Мендельсона¹²⁸. В целом же ей свойственны те же черты, которые характеризуют значительно более законченную по разработке Торжественную мессу: деление на короткие оркестровые, не связанные части, отсутствие внезапных ярких тематических идей, обычных в творениях Бетховена, и широкого динамического развития. Месса до мажор производит такое впечатление, будто Бетховен с трудом решился вчувствоваться в полностью чуждый ему жанр, будто его гуманизм противился гетерономии традиционного литургического текста, и уступил рутине его переложение на музыку, которое не удалось гению.

Чтобы подойти к загадке Торжественной мессы, необходимо вспомнить о ранних произведениях Бетховена в области церковной музыки; они свидетельствуют, правда, о задаче, с которой не справилась его сила, однако сам этот факт позволит нам выявить кое-что в заклинающей сущности Мессы. Ее нельзя отделить от того парадокса, что Бетховен вообще написал мессу; поняв, почему он это сделал, мы поймем и Торжественную мессу.

Обычно утверждают, что она далеко выходит за традиционные формы мессы и находят в ней все богатство светской композиции. Еще в недавно изданном Рудольфом Штефаном томе о музыке в словаре Фишера, в котором покончено со многими утвердившимися предрассудками, говорится, что в данном произведении “чрезвычайно искусно разрабаты-

ваются темы”. Насколько в Торжественной мессе о такой разработке вообще может идти речь, она сводится к совершенно необычному для Бетховена методу некоего калейдоскопического перемещения и последующей комбинации тем. Мотивы не изменяются в динамическом движении композиции — оно отсутствует — а постоянно выступают идентичными в меняющемся освещении.

Мысль об измененной форме можно отнести в внешним измерениям, и о них Бетховен, вероятно, думал, имея в виду концертное исполнение Мессы. Однако она отнюдь не выходит посредством субъективной динамики за пределы предписанной объективности схемы и не создает в симфоническом духе — именно в разработке тем — целостность. Последовательный отказ от этого и порывает связь Мессы со всеми остальными произведениями Бетховена за исключением его ранних церковных композиций.

Внутренняя связь этой музыки, ее фибры, в корне отличаются от всего того, что именуется бетховенским стилем. Она архаична. Форма ее образуется не из развивающихся вариаций мотивов, а складывается большей частью из построенных на внутренней имитации разделов, как у нидерландцев середины XV в., — знал ли их Бетховен, неизвестно. Организация формы целого не есть здесь организация процесса, осуществленного собственной силой, она не диалектична, а создается посредством установления равновесия между отдельными отрезками частей и контрапунктического обрамления. На это направлены все характеристики. То, что в Мессе Бетховен отказывается от бетховенских тем — да и кто мог бы спеть что-нибудь из нее, как из какой-либо его симфонии или из Фиделио, — связано с исключением принципа разработки: только в тех случаях, когда введенная тема разрабатывается, т.е. должна быть познана в ее изменении, она нуждается в пластическом образе; идея такого образа чужда как Мессе, так и средневековой музыке.

Для иллюстрации этой мысли достаточно сравнить баховскую Купе¹²⁹ с бетховенской: в фуге Баха звучит глубоко запечатлевающаяся мелодия, вызывающая представление о человечестве как о шестивии, медленно двигающемся под тяжелой ношей: у Бетховена это мелодически едва очерченные комплексы, повторяющие гармонию и избегающие выразительности посредством жеста монументальности.

Это сравнение ведет к подлинному парадоксу. Бах, по распространенному, — хотя и сомнительному, — утверждению, вновь синтезировал объективно-замкнутый музыкальный мир средневековья и если не создал фугу, то во всяком случае придал ей чистую аутентичную форму. Фуга была в такой же мере его продуктом, как он является продуктом ее духа. Он был непосредственно связан с ней. Поэтому многие темы его фуг, за исключением быть может, поздних спекулятивных произведений, отличаются свежестью и спонтанностью, как разве что певучие мелодии позднейших субъективных композиторов. К историческому времени Бетховена этот характер музыки, с отсветом которого Бах еще связывал априорность своих композиций, а тем самым и единение субъекта музыки с формами, что позволяло нечто, подобное наивности в шиллеровском¹³⁰ понимании, был уже утрачен.

Для Бетховена объективность музыкальных форм, которыми он опе-

266

рирует в Мессе, опосредствована, проблематична, предмет рефлексии. В начале Купе принимается собственная точка зрения Бетховена: субъективно-гармонической сущности; однако поскольку она сразу же вводится в сферу сакральной объективности, она также получает опосредствованный, отделенный от композиторской спонтанности характер: она стилизуется. Поэтому простая гармоническая начальная часть Мессы более далека, менее убедительна, чем контрапунктно-научная у Баха.

Это еще в большей степени относится к темам подлинных фуг и фугато в Мессе. В них ощущается нечто цитируемое, созданное по моделям, аналогичное распространенному в античности литературному приему, здесь можно было бы говорить о *topoi*, об образовании музыкального момента по латентным образцам, которые должны подкрепить объективное притязание. В этом причина странно невоспринимаемого, далекого от первичного замысла, присущего темам этих фуг и их развитию. Первая полифоническая часть Мессы, *Christe, eleison** в си миноре, служит примером этого, как и всего архаизирующего тона произведения.

Вообще это творение Бетховена дистанцировано от субъективной динамики и выразительности. *Credo* как бы спешит пройти через *Crucifixus*** — у Баха это одна из самых выразительных частей — правда, в очень необычном ритме, и только на словах *et sepultus est****, т.е. после конца страдания, при мысли о бренности человека, а не страстях Христовых, достигается вершина выразительности; контрасту же последующему *Et resurrexit**** не придан тот пафос, который у Баха достигает в аналогичных словах высшей точки экспрессивности. Только один раздел Мессы составляет в этом смысле исключение, и он стал наиболее знаменитым в этом произведении, — *Benedictus**** **, главная мелодия которого как бы останавливает стилизацию. Прелюдия к ней является композицией столь глубоких гармонических пропорций, как только 20^я вариация на тему Диабелли; сама же мелодия, которую не без основания прославляли как вдохновенную, напоминает тему вариаций из квартета ми-бемоль мажор, соч. 127. Весь *Benedictus* наводит на мысль об обычае, существовавшем у средневековых художников; они помещали где-нибудь на стенах священного здания свое изображение, чтобы их не забыли.

Однако и *Benedictus* остается верен *peinture* целого. Он разделен на “интонации”, как другие части, и полифония, которая окружает аккорды, всегда представляется неподлинной. Это также следствие запланированной тематической несвязанности композиции: она позволяет использовать темы имитационно и все-таки мыслить их в принципе гармонически, что соответствует гомофонному сознанию Бетховена и его эпохи: архаизация стремится следовать границам музыкального опыта Бетховена.

Существенным исключением является *Et vitam venturi**** ** в *Credo*, в котором Пауль Беккер справедливо видел ядро всего произведения,

* Христос, помилуй (*греч.*).

** И был распят (*лат.*).

*** И был погребен (*лат.*).

*** * И воскрес (*лат.*).

*** ** Благословен (грядущий во имя Бога) (*лат.*).

*** *** И жизни будущего [века] (*лат.*).

полностью полифонически развернутую фугу, в отдельных, особенно гармонических оборотах, родственную финалу Сонаты для молоточкового фортепиано, и представленную в развитии; поэтому мелодически она вполне определена и достигает большой интенсивности и силы; эта часть единственная, к которой может быть применен эпитет взрывающей, она наиболее сложная и трудная для исполнения, но по непосредственности воздействия наряду с *Benedictus* самая доходчивая.

Не случайно трансцендирующий момент Мессы относится не к мифическому содержанию приобщения святых тайн, а к надежде на вечную жизнь человека. Загадочный образ *Missa Solemnis* состоит в противоречии между архаизирующим характером, безжалостно жертвующим бетховенскими достижениями, и человеческим тоном, как будто смеющимся над архаическими средствами. Эту загадочность, соединение идеи человечности с выражением мрачного страха, можно, пожалуй, объяснить тем, что в самой Мессе уже ощущается некое табу, определяющее ее рецепцию: табу негативности существования, которое можно вывести только из отчаянной воли Бетховена, направленной на спасение.

Выразительна Месса всегда там, где она буквально закликает; пресекается же выразительность большей частью там, где зло и смерть звучат в тексте Мессы; именно умолчанием она возмущает о возникающей власти негативного — отчаяние из страха громко назвать его.

*Dona nobis pacem** берет на себя в известной мере бремя *Crucifixus*. Соответственно отстраняются и несущие выразительность средства. Выразительна не диссонантность, или, что очень редко, как это происходит в *Sanctus*** перед вступлением аллегро *Pleni sunt coeli****, выразительность связана в большей степени с архаической последовательностью ступеней церковного лада, со страхом перед прошедшим, будто страдание хочет быть оттеснено в прошлое. Экспрессивно в Мессе не современное, а древнее. Идея человеческого утверждается в ней, как у позднего Гёте, только посредством судорожного, мифического отрицания мифической бездны. Эта идея вызывает о помощи к позитивной религии, будто одинокий субъект не надеется больше на то, что он в качестве чистой человеческой сущности сможет остановить хаос жаждущей господства природы.

Для объяснения того, что в высшей степени свободный дух Бетховена склонялся к традиционной форме, столь же недостаточно обращение к его субъективной набожности, как и наоборот утверждение, что в произведении, точно следовавшем литургическим требованиям, его религиозность, минуя догмат, расширялась до своего рода общей религиозности и что его Месса была мессой для унитариев¹³². Однако проявления субъективной религиозности в отношении к христологии в этом произведении отсутствуют. Там, где литургия неотступно диктует «Я верую», Бетховен, по удивительно верному наблюдению Штейермана, выражает противоположность такой уверенности посредством повторения в теме фуги слова *credo*, будто одинокий человек старается многократным повторением этого уверить себя и других в том, что он действительно ве-

* Даруй нам мир (лат.).

** Свят Господь Бог (лат.).

*** Полны небеса (лат.).

рует. Религиозность Мессы, если об этом можно говорить без предвзятости, не есть ни вера того, кто нашел успокоение в религии, ни мировая религия, столь идеалистическая по своей сущности, что она в вере не требует от субъекта ничего. Для него важно, если выразить это в позднейших понятиях, возможна ли еще вообще онтология, объективный духовный строй бытия, ее музыкальное спасение в состоянии субъективизма, и обращение к литургии должно играть в этом такую же роль, как у Канта в его критической философии идеи Бога, свободы и бессмертия. Месса задает в своем эстетическом образе вопрос, что и как может быть без обмана сказано в музыке об Абсолютном, и следствием этого становится та скованность, которая ее отчуждает и делает трудно понимаемой. Происходит это, вероятно, потому, что на поставленный здесь Бетховеном вопрос и в музыке не может быть дан убедительный ответ. Субъект в его конечности остается изгнанным; объективный космос невозможно больше представлять себе как имеющий определенные обязательства; так Месса балансирует на точке индифферентности, приближающейся к ничто.

Ее гуманистический аспект определен полнотой аккордов *Kugie* и доходит до конструкции последней части *Agnus Dei**, направленной на *Dona nobis pacem*, на просьбу о внутреннем и внешнем мире, которую Бетховен

выразил в словах, служащих эпиграфом к Мессе и которая еще раз выразительно прорывается после аллегорически выраженной в звучании литавр и труб угрозы войны. Уже в *Et homo factus est*** музыка согревается как бы теплым веянием. Однако это исключения: большей частью она, несмотря на всю стилизацию, направлена по своему стилю и тону на невысказанное, на неопределенное. Этот аспект, следствие противоположных в ней сил, больше всего препятствует пониманию. Задуманная нединамически-плоскостно, Месса не членится на доклассические “террасы”, а в значительной степени стирает контуры; короткие вставки часто входят в целое и не остаются самостоятельными, а пребывают в своей пропорции к другим частям.

Стиль Мессы противоположен духу сонаты; вместе с тем он не столько церковно-традиционный, сколько светский на рудиментарном, взятом из воспоминаний языке церкви. Отношение к нему так же неопределенно, как к собственному бетховенскому стилю, в далекой аналогии оно сходно с отношением Восьмой симфонии к Гайдну и Моцарту. Кроме фуги *Et vitam venturi* остальные фуги не исконно полифоничны, но нет ни одного такта гомофонно-мелодического, близкого музыке XIX в.

Если категория тотальности, которая у Бетховена всегда занимает первое место, обычно следует из собственного движения отдельных моментов, то в Мессе она сохраняется ценой своего рода нивелирования: повсеместный принцип стилизации не терпит подлинно особенного и стирает характерные черты до школьного уровня; эти мотивы и темы не нуждаются в силе имени. Недостаток диалектических контрастов, замняемых противоположностью замкнутых разделов частей, подчас ослабляет и тотальность. Это особенно заметно в конце частей. Поскольку не пройден ни один путь, не преодолено ни одно противодействие единич-

* Агнец божий (*лат.*).

** И воплощен в человека (*лат.*).

ного, отпечаток случайности переходит на целое, и части, которые больше не стремятся к завершению цели, предписываемой особенным, кончаются во многих случаях бледно, без убедительного завершения. Все это, несмотря на развитие внешней силы, создает впечатление промежуточности, одинаково далекое как от литургической связи, так и от композиторской фантазии: и ведет к тому загадочному, которое иногда, как в коротких эпизодах аллегро и престо¹³³ в *Agnus*, близко к абсурдному.

После всего сказанного могло бы создаться впечатление, что Месса, характеризованная в ее особенностях, познана. Однако темное, воспринятое как темное, еще не становится светлым; понимание того, что мы чего-то не понимаем, — первый шаг к познанию, но не само познание. Указанные характеристики могут при слушании подтвердиться, и концентрированное на них внимание может предотвратить дезориентирование слушания, однако они не позволяют слуху спонтанно воспринять музыкальный смысл Мессы, который, если он вообще может быть воспринят, конституируется именно в отказе от подобной спонтанности. Одно во всяком случае несомненно: чуждость Мессы не исчезает от применения удобной формулы, будто автономный композитор избрал гетерономную, далекую от его воли и фантазии форму, и это послужило препятствием специфическому развитию его музыки. Ибо очевидно, что в Мессе Бетховен не стремился, как это часто происходит в истории музыки, испробовать свои силы наряду со своими подлинными произведениями в новой области, не создавая в ней особых трудностей. Напротив, каждый шаг этого произведения и необычное для Бетховена длительное время его сочинения свидетельствуют о сильнейшем напряжении композитора. Но это напряжение не связано, как обычно у него, с проведением субъективной интенции, а связано с его предотвращением.

Missa Solemnis — произведение отказа, постоянного отречения; она относится уже к тем устремлениям позднего буржуазного духа, которые направлены на то, чтобы мыслить и создавать общечеловеческое не в конкретности отдельных людей и условий, а посредством абстрактности, устранения случайного, утверждения всеобщности, ошибившейся в примирении с особенным. Метафизическая истина становится в этом произведении остаточным явлением, как в кантовской философии в лишенной содержания чистоте “я мыслю”. Этот остаточный характер истины, отказ от проникновения в особенное обрекает “Торжественную мессу” не только на загадочность, но налагает на нее в высшем смысле печать бессилия, бессилия не столько могучего композитора, сколько исторического состояния духа, который уже или еще не может сказать то, что он намеревается сказать.

Что же заставило Бетховена с его бесконечно богатыми возможностями, Бетховена, у которого сила субъективного созидания доходила до гордыни человека-творца, прийти к противоположному, к

самоограничению? Конечно, не личностная психология, доводившая одновременно с созданием Мессы и после этого противоположную возможность до крайнего предела, а принуждение самой вещи, которому он с достаточным сопротивлением и с напряжением всех сил все-таки подчинялся. При этом мы обнаруживаем нечто общее в Мессе и в последних квартетах по их духовному выражению; общность в том, чего они избегают. Для

270

Бетховена позднего периода стали, по-видимому, неприемлемыми единство субъективности и объективности, гармоничность симфонического творчества, тотальность, проистекающая из движения всего единичного, короче говоря, все то, что придает произведениям его среднего периода их подлинность. Он усматривает в классике классицизм, восстает против положительного, некритически утверждающего бытие в идее классического симфонизма, против того, что Георгиадес¹³⁴ в своей работе о финале симфонии “Юпитер”¹³⁵ назвал торжественным. Вероятно, Бетховен ощущал неистинность в высших притязаниях классической музыки, ощущал то, что воплощение противоположного движения всего единичного, которое в этом воплощении гибнет, и есть сама позитивность. В этот момент он поднялся над буржуазным духом, высшим музыкальным выражением которого является его собственное творчество. Нечто в его гениальности, по-видимому, глубочайшее, отказывалось примирить в образе непримиримое.

Музыкально это, быть может, конкретизировалось в смутном недовольстве из-за прорыва в работе и иного отношения к принципу разработки. Оно родственно тому отвращению, которое развитое поэтическое чувство именно в Германии уже рано стало испытывать по отношению к драматической сложности и интриге; великое плебейское, враждебное аристократии неприятие, впервые проникшее в немецкую музыку с Бетховеном. Интриге в театре всегда присуще нечто пошлое. Ее действия приходят как бы сверху, введенные автором и его идеей, и никогда не предстают полностью мотивированными на сцене для персонажей драмы.

Деятельная работа над темой могла восприниматься зрелым слухом композитора как нечто близкое махинациям придворных в шиллеровских драмах, костюмированным женам, сломанным шкатулкам и похищенным письмам. Именно реалистическое в нем, при правильном понимании этого слова, не удовлетворялось притянутыми за волосы конфликтами, манипулируемыми антитезами, создающими всегда тотальность в классицизме, которая должна утвердиться над единичностью, но в действительности заставляет единичность как бы приказом принять ее.

Следы этого произвола можно обнаружить в решительных поворотах разработки еще в Девятой симфонии. В своем стремлении к истине Бетховен последнего периода отказывается от видимости тождества субъективного и объективного, почти совпадающего с идеей классицизма. Происходит поляризация. Единство трансцендирует во фрагментарность. В последних квартетах это совершается посредством резкого, внезапного сближения обнаженных, похожих на афоризмы мотивов и полифонических комплексов. Совершающийся разрыв между ними ведет к невозможности превращения эстетической гармонии в эстетическое содержание, неудачи в высшем смысле в меру удачи.

Месса также по-своему жертвует идеей синтеза и властно закрывает субъекту, который уже не защищен объективностью формы, но и создать ее целостной сам не может, доступ к музыке. За свою человеческую всеобщность она готова заплатить молчанием, быть может, даже покорностью отдельной души.

Это, а не уступка церковной традиции или желание обрадовать эрцгерцога Рудольфа¹³⁶, ученика Бетховена, должно вести к пониманию

271

“Торжественной мессы”. Из свободы автономный субъект, неспособный более обладать объективностью, переходит к гетеронии. Псевдоморфоза в отчужденную форму, и вместе с выражением отчужденности она должна совершить то, что иначе совершено быть не может. Производится экспериментирование со скованным стилем, так как формальной буржуазной свободы в качестве принципа стилизации уже недостаточно. Композиция постоянно контролирует, что при таком, положенном извне принципом стилизации еще может быть совершено субъектом, что для него еще возможно. Строгой критике подвергается не только каждый порыв оспаривать принцип, но и каждое конкретное выражение самой объективности, которое привело бы ее к деградации в романтическую фикцию, тогда как она, пусть даже как скелет, должна быть реальной, очевидной. Эта двойная критика, своего рода постоянная селекция, насильственно придает Мессе ее дистанцированный, общий характер: это придает ей, несмотря на полное

звучание, такую противоположность чувственной явленности, как та, которая присуща последним аскетическим квартетам. Эстетическая надломленность Мессы, отказ от чувственного образования ради почти кантовского строгого вопроса, что же возможно, соответствует при обманчивой замкнутой поверхности открытым разрывам в фактуре последних квартетов. Тенденцию же к здесь еще сдержанной архаизации Месса разделяет с поздним стилем почти всех великих композиторов, от Баха до Шёнберга. Все они — представители буржуазного духа, достигли его границы, не сумев перейти ее в буржуазном мире; все они, страдая от настоящего, должны были привлечь прошлое в качестве жертвы будущему. Была ли эта жертва у Бетховена плодотворной, является ли воплощение того, что опущено, действительно шифром осуществленного космоса, или Месса потерпела такую же неудачу, как последующие попытки реконструкции объективности, — об этом можно будет судить только тогда, когда историко-философская рефлексия о структуре этого произведения проникнет в самые глубокие клетки композиции. Однако то, что сегодня, после того как принцип разработки исторически достиг своего предела, композиция считает необходимым, независимо от метода, использованного в Мессе, применять напластование разделов, артикуляцию по “полям”, позволяет нам считать бетховенскую формулу заклинания применительно к величайшему его произведению чем-то большим, чем просто заклинанием.

1959

Примечания

¹ *Schonberg A.* Briefe, ausgewahit und herausgegeben von E.Stein. Mainz, 1958. S. 178 f.

² *Benjamin W.* Schriften. Bd. 1 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt, 1955. S. 198, Anm. 5.

³ Idem. Uber einige Motive bei Baudelaire. S. 459.

272

Примечания переводчика

Перевод с немецкого языка выполнен М.И.Левиной и А.В.Михайловым по изданию: Adorno Th.W. Moments musicaux. Frankfurt am Main, 1964.

На русский язык переводится впервые. Примечания составлены М.И.Левиной. В данном издании содержатся переводы следующих статей из указанного сборника: “Поздний стиль Бетховена”, “Образы и картины “Волшебного стрелка”, “Заметки о партитуре Парсифаля” (переводы А.В.Михайлова, издаются по публикации в журнале “Советская музыка”, 1988, № 6); “Шуберт”, “Хвала Церлине”, “Рассказы Гофмана в мотивах Оффенбаха”, “Серенада”, “Равель”, “Новые темпы”, “К физиогномике Кшенека”, “Махагони”, “Квintет для духовых инструментов Шёнберга”, “Главное произведение, ставшее чуждым. Заметки о Missa Solemnis” (переводы М.И.Левиной).

¹ “Доктор Фаустус” — роман Томаса Манна (издан в 1947 г.), в котором главы, посвященные музыке, в частности, додекафонической (двенадцатизвуковой) системе, написаны с помощью Т.Адорно.

² Серия — определенная последовательность двенадцати полутонов хроматического звукоряда, образующих комплекс интервалов, — лежит в основе двенадцатизвукового произведения. В качестве комплекса взаимоотношений между интервалами серия подобна мелодическому мотиву, музыкальной фразе. Додекафонная или двенадцатизвуковая система, представляющая собой развитие атональной системы, разработана Арнольдом Шёнбергом (1874—1951) — австрийским композитором, теоретиком и педагогом, главой новой венской школы. Двенадцатизвуковая система музыкальной композиции — додекафония — разработана им в 20-х годах. Ему принадлежит опера “Моисей и Аарон”, вокальные и инструментальные произведения, музыкально-теоретические труды.

³ Визенгруд — вторая фамилия Теодора Адорно.

- ⁴ Альбан Берг (1885-1935) и Антон фон Веберн (1883-1945) — австрийские композиторы, представители новой венской школы, ученики и последователи А.Шёнберга. А.Веберн до 1938 г. оперный и симфонический дирижер. Отличается чрезвычайным лаконизмом и скупостью звуковых средств.
- ⁵ Й.М.Хауэр — композитор, разработавший отличный от шёнбергского метод додекафонической техники.
- ⁶ Сонатная форма — построение музыкального произведения, сложившееся в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена. Применяется обычно в первой части сонаты и состоит из экспозиции, разработки и репризы. В основе сонатной формы лежит контрастное противоположение и развитие двух тем или тематических групп в главной и побочной партиях.
- ⁷ Разговорные тетради Бетховена — после усиления глухоты Бетховен был вынужден пользоваться в общении разговорными тетрадями, впоследствии опубликованными.
- ⁸ До-диез минорный квартет, соч. 131, который Бетховен считал самым значительным из своих квартетов.
- ⁹ Адальберт Штифтер (1805-1868) — австрийский писатель, автор большого числа рассказов (часть их издана в русском переводе) и двух романов “Витико” и “Nachsommer” (по-русски обычно переводится — не вполне адекватно — “Бабье лето”).
- ¹⁰ “Годы странствий Вильгельма Мейстера” — роман Гёте.
- Антон Брукнер (1824-1896) — австрийский композитор, автор 9 симфоний и 4 месс.
- ¹² Домартовский период — годы до революции 1848 г. в Германии, кульминация которой относится к марту этого года.
- 273
- ¹³ Бидермейер — стиль, господствовавший в немецком и австрийском искусстве в первой половине XIX в.
- ¹⁴ Циклы шубертовских песен — “Прекрасная мельничиха” (1823) и “Зимний путь” (1827).
- ¹⁵ Майнская линия — условная граница между Северной и Южной Германией по реке Майн.
- ¹⁶ Си минорная симфония Шуберта, “Неоконченная”, написана в двух частях (1822).
- ¹⁷ Адажио — обозначение медленного темпа или произведения, написанного в этом темпе и не имеющего специального названия.
- ¹⁸ Ахеронт (Ахерон) — река в подземном царстве, по которой Харон везет души умерших. Здесь подземное царство.
- ¹⁹ Модуляция — переход из одной тональности в другую.
- ²⁰ Побочная партия — второй раздел экспозиции сонаты, следующий за главной партией, написанный в побочной тональности.
- ²¹ Альтерация — повышение или понижение звука без изменения его названия.
- ²² Контрапункт — сочетание нескольких одновременно звучащих самостоятельных голосов.
- ²³ Матиас Клаудиус (1740-1811) — немецкий поэт.
- ²⁴ Терция — интервал, состоящий из трех ступеней; большая терция содержит 2 тона и входит в мажорное трезвучие, малая терция содержит $1\frac{1}{2}$ тона и составляет часть минорного трезвучия.
- ²⁵ Мазетто, Церлина, Оттавио, донна Анна — персонажи оперы Моцарта “Дон Жуан”.

- ²⁶ Да Понте — автор либретто оперы “Дон Жуан”.
- ²⁷ Рококо — стиль европейского искусства в первой половине XVIII в.
- ²⁸ Фридерика Брион — дочь пастора в Зезенгейме, возлюбленная молодого Гёте в годы его пребывания в Страсбурге.
- ²⁹ Элиас Канетти (1905-1994) — австрийский писатель, живший в Лондоне, лауреат Нобелевской премии. Книга “Масса и власть” издана в 1960 г.
- ³⁰ Агата — героиня оперы Вебера “Волшебный стрелок”.
- ³¹ “Свадьба Фигаро” — опера Моцарта (1786).
- ³² Кристоф Виллибальд Глюк (1714-1787) — немецкий композитор, один из реформаторов оперы XVIII в. Оперы Глюка: “Орфей и Эвридика”, “Альцеста”, “Парис и Елена”, “Ифигения в Авлиде”, “Армида”, “Ифигения в Тавриде”.
- ³³ Гектор Луи Берлиоз (1803-1869) — французский композитор, дирижер, создатель романтической программной симфонии. Его произведения: “Фантастическая симфония”, “Реквием” и др.
- ³⁴ Графиня и Сюзанна — Агата и Энхен — противопоставление двух пар действующих лиц в “Свадьбе Фигаро” и “Волшебном стрелке” на основе шиллеровского определения сентиментальной и наивной поэзии. (См. “О наивной и сентиментальной поэзии” — Ф.Шиллер. Собр. Соч. в семи томах. Т. 6, М., 1957).
- ³⁵ Тремоло — быстрое чередование одного или двух соседних звуков.
- ³⁶ Пиццикато — игра на смычковых инструментах щипком, задевая струну пальцем, звук получается отрывистым и более тихим, чем при игре смычком.
- ³⁷ Сильная и слабая доли такта, ударная (акцентированная) и неударная доли такта.
- ³⁸ Густав Малер (1860-1911) — австрийский композитор и дирижер, крупнейший симфонист конца XIX-XX в. Произведения: 9 симфоний (Десятая сохранилась в отрывках), “Песнь о Земле”, циклы песен.
- ³⁸ Зингшпиль — немецкая и австрийская комическая опера, в которой прозаические диалоги чередуются с пением и танцами. Расцвет зингшпиля относится к середине и второй половине XVIII в.

- ⁴⁰ “Волшебная флейта” — опера Моцарта (1791).
- ⁴¹ Opera seria — серьезная опера.
- ⁴² Зарастро и Папагено — персонажи в “Волшебной флейте” Моцарта.
- ⁴³ “Фиделио” — единственная опера Бетховена (1805).
- ⁴⁴ Каспар — персонаж в “Вольном стрелке”.
- ⁴⁵ флейта пикколо — малая флейта, более высокого звучания, чем большая флейта.
- ⁴⁶ Хорал — церковное песнопение, одноголосное или многоголосное.
- ⁴⁷ Стаккато — отрывистое исполнение звуков.
- ⁴⁸ Органный пункт — звук, тянущийся или повторяющийся в басу при одновременном движении верхних голосов.

- ⁴⁹ Рихард Штраус (1864-1949) — немецкий композитор и дирижер. Симфонические поэмы: “Дон Жуан”, “Тиль Уленшпигель”, “Дон Кихот”. Оперы: “Саломея”, “Электра”, “Кавалер розы”.
- ⁵⁰ Жан Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) (1763-1825) — видный немецкий писатель, связанный с романтическим движением Германии; в годы наполеоновских войн — публицист. Творчество Жан Поля складывалось в традициях сентиментального романа и просветительской сатиры. Романы: “Зибенкез”, “Титан” и др.
- ⁵¹ Жак Оффенбах (1819-1880) — французский композитор, один из основоположников классической оперетты.
- ⁵² Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776-1822) — немецкий писатель-романтик, композитор, художник, основоположник музыкальной эстетики и критики. Его произведения отличаются тонкой иронией и фантазией. Его перу принадлежит множество рассказов и романы (“Золотой горшок” и “Житейские воззрения кота Мурра”). Поэтические образы Гофмана использовали помимо Оффенбаха Шуман в “Крейслериане”, Чайковский в “Щелкунчике” и Хиндемит в “Кардильяке”.
- ⁵³ Гофман введен как действующее лицо в оперу Оффенбаха.
- ⁵⁴ Кrespель, Антони, Джульетта и другие названные в статье лица — персонажи оперы “Сказки Гофмана”.
- ⁵⁵ Клавираусцуг — фортепианное переложение партитуры оперы.
- ⁵⁶ Лейтмотив — тема или мотив, служащий характеристикой действующего лица оперы или иного музыкального произведения, звучащий при его появлении.
- ⁵⁶ “Крошка Цахес” — рассказ Гофмана.
- ⁵⁸ Дуоли и триоли — ритмические фигуры.
- ⁵⁹ Венерина гора в опере Вагнера “Тангейзер”.
- ⁶⁰ Ферруччо Бузони (1866-1924) — итальянский пианист, композитор, музыкальный писатель.
- ⁶¹ Оstinato — многократно повторяющийся мелодический или ритмический оборот.
- ⁶² “Гибель богов” — заключительная часть тетралогии “Кольцо Нибелунгов” (1854-1874) (“Золото Рейна”, “Валькирия”, Зигфрид”, ”Гибель богов”).
- ⁶³ Людвиг Уланд (1787-1862) — немецкий поэт-романтик.
- ⁶⁴ Кундри, Клингзор и др. — персонажи “Парсифаля”.
- ⁶⁵ “Лознгрин” — опера Вагнера (1848).
- ⁶⁶ Зигфрид — герой “Кольца Нибелунгов”.
- ⁶⁷ “Тристан и Изольда” — опера Вагнера (1859).
- ⁶⁸ Глиссандо — скольжение по струнам или клавишам.
- ⁶⁹ Более брукнеровский — ближе манере Антона Брукнера. См. прим. II*.
- ⁷⁰ Засурдинение, т.е. исполнение с применением сурдины, специального приспособления для ослабления звучности.
- ⁷¹ Диатоника — звукоряд, образованный из простых ступеней.

⁷² Септаккорд — аккорд, состоящий из звуков, которые можно расположить по

275

терциям; характерным для него интервалом служит интервал, образуемый основным тоном и септимовым тоном. Доминантсептаккорд — септаккорд, построенный на 5 ступени звукоряда.

⁷³ Каданс — гармонический оборот, завершающее музыкальное построение или членищее его на разделы.

⁷⁴ Нона — интервал в 9 ступеней. Малая нона состоит из 6,5 тонов.

⁷⁵ “Нюрнбергские мейстерзингеры” — опера Вагнера (1867).

⁷⁶ Jugendstil (югендштил. стиль юности) — немецкое наименование стиля “модерн”.

⁷⁷ Шимми — разновидность фокстрота.

⁷⁸ Иосиф — в Ветхом Завете сын Иакова, проданный братьями в Египет, стал управляющим в доме Потифара, вельможи при дворе фараона; жена Потифара пыталась его совратить.

⁷⁹ Ференц Легар (1870-1848) — венгерский композитор и дирижер, глава новой венской оперетты.

⁸⁰ Синкопа — ударная нота на слабой доле такта.

⁸¹ Роберт Шуман (1810-1863) — немецкий композитор-романтик. Создатель ряда циклов программных фортепианных миниатюр (Карнавал, Давидсбюндлеры, Крейслериана), вокальных циклов, фортепианных сонат, ораторий и симфоний. Основатель “Нового музыкального журнала”.

⁸² Флоран Шмитт (1870-1958) — французский композитор. Автор многих симфонических, камерных и вокальных произведений.

⁸³ Поль Дюка (1865-1935) — французский композитор. Его перу принадлежат симфоническое скерцо “Ученик чародея”, опера “Ариана и Синяя борода”, фортепианные произведения.

⁸⁴ Новонемецкая школа — последователи Вагнера и Листа: Ганс фон Бюлов, Гуго Вольф и др.

⁸⁵ Габриэль Форе (1845-1924) — французский композитор, один из основателей Французского музыкального общества. Им написаны камерные произведения, фортепианные пьесы, оперы.

⁸⁶ Жан Поль Лоран (1838-1921) — французский художник.

⁸⁷ Гуго фон Гофмансталь (1874-1929) — австрийский писатель. В его лирических и драматургических произведениях ощущается влияние символизма.

⁸⁸ Стефан Малларме (1842-1898) — французский поэт, глава символистов.

⁸⁹ Натуральная тональность — основная разновидность мажора и минора.

⁹⁰ Обертоны — гармонические призвуки, возникающие от колебания частей звукового тела и влияющие на образование тембра.

⁹¹ Лидийский лад — звукоряд, отличающийся от мажора повышением четвертой ступени.

⁹² Ганс Пфицнер (1869-1949) — немецкий композитор и критик. Последователь Вагнера.

⁹³ Лонга — обозначение наиболее длительных нот в старинной нотной системе. Бревис — обозначение ноты, равной двум целым.

- ⁹⁴ Семибравис — обозначение целой ноты.
- ⁹⁵ Тридцать вторые ноты — в 32 раза более короткие, чем целые ноты.
- ⁹⁶ Сарабанда — старинный испанский танец в медленном темпе. Составляла часть сюиты в XVII-XVIII вв., в частности у Баха и Генделя.
- ⁹⁷ Терцквартаккорд — септаккорд определенной ступени с квинтовым тоном в басу.
- ⁹⁸ Разрешение — переход неустойчивой ступени лада в устойчивую, например, доминанты в тонику, или менее устойчивой ступени в более устойчивую
- ⁹⁹ Секвенция — повторение мелодического или гармонического оборота теми же голосами, в которых он звучал, но на другой высоте.

- ¹⁰⁰ Вальдштейн-соната (до мажор, соч. 53) — одна из значительных фортепианных сонат Бетховена, посвященная графу Фердинанду Эрнсту Вальдштейну.
- ¹⁰¹ Эрнст Кшенек (1900-1991) — австрийский композитор, музыковед и педагог. С 1937 г. в США. Произведения: оперы “Прыжок через тень”, “Джонни наигрывает” и др. В 30-е годы начал применять метод додекафонии.
- ¹⁰² Пауль Хиндемит (1895-1963) — немецкий композитор, дирижер, музыкальный теоретик. Один из главных представителей немецкого неоклассицизма. Оперы (“Кардильяк”, “Художник Матис”, “Гармония мира”), балеты, симфонии, оратории, камерные произведения.
- ¹⁰³ Бела Барток (1881-1945) — венгерский композитор, пианист, фольклорист. Оперы (“Замок герцога Синяя Борода”), балеты (“Деревянный принц”, “Чудесный мандарин”), инструментальные концерты.
- ¹⁰⁴ Токката — пьеса быстрого, четкого движения. Чакона — инструментальная пьеса в форме полифонических вариаций, преимущественно опирающихся на басса остинато. Произошла от старинного медленного танца в трехдольном размере.
- ¹⁰⁵ Петер Альтенберг (1859-1919) — австрийский писатель и поэт. Один из видных представителей импрессионизма. Мастер малых форм.
- ¹⁰⁶ Игорь Федорович Стравинский (1882-1971); речь идет о балете “Весна священная” (1913г.).
- ¹⁰⁷ Вальтер Беньямин (1892-1940) — немецкий философ, социолог, литературный критик.
- ¹⁰⁸ Треугольник — ударный инструмент, издающий отрывистый или тремолирующий звук неопределенной высоты.
- ¹⁰⁹ Махагони — название утопического города в сюрреалистической опере немецкого композитора Курта Вейля (1900-1950) “Возвышение и падение города Махагони”. Вейль сотрудничал с драматургами, в частности с Брехтом. Эмигрировав в США, писал там музыку для бродвейских театров, создал новый тип сатирической драмы с музыкальным сопровождением.
- ¹¹⁰ Имеется в виду роман австрийского писателя Франца Кафки (1883-1924) “Процесс”. В романах и рассказах Кафки (например, в рассказе “Превращение”) показано бессилие человека перед абсурдностью бытия. Преимущественное внимание к ситуации отчаяния, страха, тоски сближает Кафку с экспрессионистами.
- ¹¹¹ “Летучий голландец” — опера Вагнера (1841).
- ¹¹² Анри Руссо (1844-1910) — таможенник. Французский художник, примитивист.

- ¹¹³ “Трехгрошовая опера” — произведение немецкого писателя и режиссера Бертольда Брехта (1898-1956).
- ¹¹⁴ Претеритум, плюсквамперфектум — формы прошедшего времени в латинском и ряде новых европейских языков.
- ¹¹⁵ Вводный тон — одна из ступеней лада, тяготеющая к тонике.
- ¹¹⁶ Хроматизм — следование или объединение звуков разной высоты и одинакового названия, движение по полутонам.
- ¹¹⁷> Кантус фирмус — сохраняющийся в неизменном виде мотив, разрабатываемый посредством присоединения к нему контрапунктирующих голосов.
- ¹¹⁸ Цезура — короткая пауза между фразами или разделами музыкального произведения.
- ¹¹⁹ Месса — многочастное произведение для хора, певцов и оркестра, написанное на латинский текст и исполняемое во время католического богослужения. Си минорная месса Баха и Торжественная месса Бетховена исполняются в концертах.
- ¹²⁰ Клеменс Брентано (1778-1842) — немецкий писатель-романтик. Лирические стихи, рассказы и сказки. Известен “Волшебный рог мальчика”, написанный совместно с Л.А.Арнимом; Георг Бюхнер (1813-1837) — немецкий писатель и политический деятель. Автор прокламации “Мир хижинам! Война дворцам!” Драмы — “Смерть Дантона”, “Воццек”.

- ¹²¹ Когга — семья потомственных издателей. Иоганн Фридрих Котта (1764-1832) издавал произведения Гёте и Шиллера.
- ¹²² Герман Кречмар (1848-1924) — немецкий историк музыки, профессор университета и консерватории в Лейпциге, основатель учения о музыкальной герменевтике.
- ¹²³ Валгалла — по германским сагам местопребывание павших в сражениях воинов. Здесь — пантеон.
- ¹²⁴ Третья симфония Бетховена (Героическая), ми-бемоль мажор, соч. 55.
- ¹²⁵ Выражение, ставшее нарицательным, повторяющее заглавие сказки Андерсена.
- ¹²⁶ Многоголосное произведение, представляющее собой полифоническую разработку темы.
- ¹²⁷ Большая fuga квартета — вначале финал квартета си-бемоль мажор, соч. 130, последнего из так называемых “Голицынских квартетов”, написанных по заказу почитателя Бетховена князя Н.Б. Голицына. По совету издателя, сетовавшего на большую сложность последней части квартета, Бетховен написал другой финал, а первоначальный был издан под названием “Большая fuga си-бемоль мажор”. В настоящее время квартет обычно исполняется в первоначальном виде.
- ¹²⁸ Якоб Людвиг Феликс Мендельсон-Бартольди (1809-1847) — немецкий композитор, дирижер и пианист. Основатель немецкой консерватории (Лейпциг, 1843). Симфонии, музыка к пьесе Шекспира “Сон в летнюю ночь”, концерты для скрипки, для фортепиано, “Песни без слов” для фортепиано и др.
- ¹²⁹ Имеется в виду Купе из си-минорной мессы Баха.
- ¹³⁰ В шиллеровском понимании — имеется в виду работа Фридриха Шиллера “О наивной и сентиментальной поэзии”.
- ¹³¹ Пауль Беккер (1882-1937) — немецкий историк музыки, автор книги о Бетховене.
- ¹³² Унитарии — протестантские группы, не признававшие учение о триединстве.

¹³³ Престо — обозначение очень быстрого темпа или название произведения, не имеющего другого наименования.

¹³⁴ Тразибулос Георгиадес — музыковед. Родился в Афинах в 1907 г. С 1948 г. профессор в Гейдельберге. Книга: Музыка и язык (1953).

¹³⁵ “Юпитер” — название одной из самых значительных симфоний Моцарта (До мажор).

¹³⁶ Эрцгерцог Рудольф, ученик Бетховена; Бетховен стремился закончить посвященную эрцгерцогу мессу к возведению его в сан архиепископа Ольмюцкого.

А.В. Михайлов

Выдающийся музыкальный критик

Время течет быстро, и те деятели культуры, которые совсем недавно привлекали к себе всеобщее внимание, находились в центре событий и вызывали ожесточенную полемику, отодвигаются, как это нередко происходит, в академическую тишину и покой, никого больше не трогают и не занимают. Они, как говорится, перестали быть актуальными.

Нечто подобное произошло с Теодором Адорно, имя которого достаточно хорошо известно у нас. Однако сейчас же следует добавить — известно прежде всего из критических статей, из критических, иногда крайне резких критических упоминаний его, известно (тем, кто не читает по-немецки) из вторых рук. Прошло почти двадцать лет после смерти Адорно, и теперь более чем когда-либо очевидно: со смертью его в прошлое отошла целая большая эпоха западной музыкальной истории, целая эпоха музыкального опыта, целая эпоха музыкальной эстетики, тесно связанной с творчеством. Она, эта эпоха, располагала в лице Теодора Адорно самым тонким и диалектичным своим толкователем и агитатором. Но нам сейчас трудно оценить роль, сыгранную немецким мыслителем, — трудно потому, что мы, отчасти его современники, восприняли его деятельность чрезмерно отстраненно, с той предубежденностью, которая мешает приблизиться к явлению, прожить и исчерпать его внутренний конфликт. Трудно понять явление, не войдя в него, не проникнув к его внутренней заботе, какой-то симпатией к нему. Еще труднее осознавать и оценивать задним числом то, что не было своевременно понято и оценено в своих внутренних интенциях. Это и есть для нас случай Адорно. Его наследие принадлежит прошлому и уже не затрагивает нашу мысль, не задевает ее так, как могло бы затронуть и задеть еще двадцать лет назад. Что же, рассматривать нам теперь это ушедшее в прошлое явление академически бесстрастно? Или все-таки попытаться воссоздать его живой облик?

Попробуем пойти вторым путем, зная, однако, наперед, что успеем сделать лишь несколько первых шагов. Пусть остальное доскажут для нас работы Адорно, пронизанные живой острой мыслью.

Начнем с вопроса. Кто был он, автор многочисленных статей о музыке и двух монографий-эссе — о Рихарде Вагнере и Густаве Малере, автор “Философии новой музыки”, вышедшей в 1949 г., а написанной в

эмиграции, в США, автор книг по философии, писавший о Сёрене Кьеркегоре и о Гуссерле и феноменологической школе, директор Франкфуртского института социологии? Был ли он музыковедом, философом или социологом? Был ли он всем этим по отдельности или сразу? Наверное, проще сказать, кем не был этот всесторонний человек, сверх всего еще и композитор, чьи сочинения недавно собраны и изданы в довольно солидном томе. Итак, кем же он *не* был? Ответ приходит незамедлительно: чем бы ни занимался Адорно, он никогда не был историком. Не в том смысле, что он не писал специальных исторических трудов, — нет, он не был историком во всех тех областях, какими действительно занимался. Он не был историком музыки, историком философии, историком культуры. И вот как раз это, “отрицательное”, — то, чем Адорно

явно *не был*, — подсказывает, кем же был он на самом деле, в своем призматически преломленном многогранном единстве.

Ответ простой: он был *музыкальным критиком*. Но только музыкальным критиком необыкновенных, баснословных масштабов. Давайте не побоимся увидеть Адорно, это исключительно своеобразное явление культуры, всесторонне и вначале похвалим его, воздав ему должное.

Итак, Адорно был музыкальным критиком. Он воспитал в себе самое необходимое для этого — тонкость критической реакции. Он обладал исключительно широким кругозором, он знал музыку, как мало кто (о недостатках Адорно речь, согласно договоренности, пойдет ниже, и тогда мы укажем на то, что Адорно вообще не желал знать). Это засвидетельствовал писатель, испытавший Адорно в деле, — автор созданного с его помощью и поддержкой романа “Доктор Фаустус”. Адорно помог этому писателю, воспитанному в представлениях о музыке, какие сложились в 1880-е годы, и жившему ими, составить свой взгляд на музыку XX в., и в роман перешло от Адорно все тонкое и грубое, что думал о музыке этот почти молодой еще в начале 40-х годов человек. Томас Манн писал так: “Я чувствовал, что мне нужна помощь извне, нужен какой-то советчик, какой-то руководитель, с одной стороны, компетентный в музыке, а с другой стороны, посвященный в задачи моей эпопеи и способный со знанием дела дополнять мое воображение своим; я с тем большей готовностью принял бы такую помощь, что музыка, поскольку роман *трактует о ней* <...> была здесь... средством, чтобы показать положение искусства как такового, культуры, больше того — человека и человеческого гения в нашу глубоко критическую эпоху”. И дальше: “Описание серийной музыки и критика ее в том виде, как они даны в диалоге XXII главы “Фаустуса”, основаны целиком на анализах Адорно; на них же основаны и некоторые замечания о музыкальном языке Бетховена, встречающиеся уже в начале книги...” Вот какие отзывы давал об Адорно автор “Доктора Фаустуса”, и нет сомнений, что мы не можем похвалить Адорно лучше, чем его словами. Поскольку Томас Манн писал об Адорно много и хвалил его долго и красочно, мы отсылаем читателей к вполне адекватному переводу С. Апта в т. 5 и 9 русского собрания сочинений писателя.

Адорно не только хорошо знал музыку (какую — об этом скажем потом), но как критик он чувствовал жизненную необходимость получить самое широкое образование и обрести эрудицию во всех областях, какие могут быть ему полезны. Родившийся в 1903 г. во Франкфурте-на-Май-

282

не он был все равно что вундеркиндом. Только поздние стадии культур приносят такие феномены — молодого, да раннего. Еще не достигнув 20 лет он начал писать музыкально-критические статьи. Поразительные по зрелости и остроте мысли, по владению языком, уверенности стиля. Он учился тогда в Венском университете, и сам этот выбор предопределил направление всей последующей литературной деятельности Адорно. Бурлила музыкальная жизнь Вены 1920-х, но и венская философская жизнь в период расцвета логического позитивизма, в эпоху Людвига Витгенштейна, была не менее бурной. Может быть, Адорно не знал тогда, что он будет музыкальным критиком; может быть, он надеялся стать сразу и критиком, и философом, и социологом, и композитором и даже исполнителем своих произведений — и преуспеть во всем этом. А может быть, он так никогда и не узнал подлинного своего призвания, так и остался до конца своих дней, прерванных слишком ранней, безвременной смертью в 1969 г., в плену своих иллюзий. Однако известного рода иллюзии, например, преувеличение собственной значительности, иногда идут на пользу: помогают человеку организовать, решить свою, написанную ему на роду сверхзадачу, в то время как скромный его соученик и коллега, разьедаемый бесплодной самокритичностью, едва дотянет до решения самой простой жизненной задачи. Рожденное умственным вундеркиндством высокомерие помогло Адорно овладеть очень многим.

Представим на минуту, что Адорно не питал никаких иллюзий касательно своего жизненного призвания и знал, кем станет и будет. Но и тогда он поступал и очень целенаправленно, и оправданно. Знаменитый критик XIX в., наводивший ужас на всех композиторов-современников, от гениальных до недотеп, Эдуард Ганслик, кажется, никогда не пытался писать музыку сам, однако с педантическим усердием изучал партитуры — для того, чтобы его отзывы о музыке, иногда очень резкие, не были голословными. У него была совесть — правда, совесть критика-букведа, пользовавшегося притом всем уютом и спокойствием своего века. Конечно, Адорно рядом с ним — все равно что гора рядом с критической мышью. Он знал, что музыку надо изучать изнутри, и выбрал *самого лучшего* для себя учителя на целом свете — Альбана Берга. Об этом замечательном гуманном музыканте Адорно оставил впечатляющие и очень человеческие по тону воспоминания; он разобрал немало его сочинений, чутко следуя за мельчайшими нюансами творческой мысли Альбана Берга. Владение композиторским ремеслом значило очень много в жизни Адорно: это позволило ему не только писать собственную музыку (по всей вероятности, лишенную непреходящего значения), но входить внутрь чужой, понимать в ней то, что он хотел.

Итак, если рассматривать Адорно как музыкального критика (а он наверняка решительно протестовал бы против такого подхода к себе, полагая его узким и ограничительным), то его музыкально-критическое дело обстроено со всех сторон солидными вспомогательными постройками. Ведь Адорно защитил диссертацию не по музыковедению, а по философии. Он стал серьезным социологом, который всегда возражал против заземленного социологического эмпиризма и вызвал к смыслу и смысловому анализу социологических явлений. Как музыкальный критик Адорно превосходно усвоил культурный язык своей эпохи — это не-

283

полный переплав всевозможных стилистических веяний и флюидов, этот полураствор всяких модных и полумодных терминов и понятий, всю эту скопившуюся в жизни, в культурном быту эклектику представлений из философии от Гегеля до Ницше, Г.Зиммеля, Шпенглера... Адорно все это и усваивает, усваивает с невероятной виртуозностью и способностью ярко комбинировать заимствованные цитаты, полуматериалы, летучие слова и понятия. Будь он только музыкальным критиком, его философский и эстетический эклектизм на уровне стиля и выражения был бы вполне простителен. Однако Адорно был серьезным мыслителем, который по-настоящему занимался и Гегелем, и Марксом. Последнее — не тривиально и свидетельствует о намерении связать общественные структуры и язык музыки, т.е. сделать то, чем он, собственно говоря, помимо чисто историко-музыкального руководства, и мог быть полезен Томасу Манну, когда тот писал свой апокалипсис современной культуры. Тем не менее в глубине Адорно все равно оставался философским эклектиком, у которого философия и ее язык служили своеобразными подпорками для слуха, для музыкального слуха. И здесь очень существенно то, что Адорно не был историком, историком искусства, музыки, — в конечном счете всё (сколь бы далеко ни отлетала впоследствии обосновывающая и опосредующая мысль) собирается у него вокруг острого непосредственного впечатления от музыки — впечатления, схваченного тонким и необычайно культивированным слухом. Это замечательное и редкостное достоинство критика! А вместе с тем у Адорно как бы не было внутреннего стимула по-настоящему, исторически, организовать доступный ему огромный материал знания — отсюда и известный эклектицизм мысли, неизменно ярко образной, и способной противоречить себе, рассуждая совсем по-разному на разных “этажах” своей мысли, — с этим встретится читатель Адорно.

А теперь еще несколько слов о слухе Адорно: он очень четко и твердо сформировался в школе Шёнберга — Берга — Веберна, а потому всякую музыку слышал исключительно в перспективе нововенской школы как самого передового (“прогрессивного” — в смысле “зашедшего далее других в разведывании материала музыки”) этапа в развитии музыкального мышления. Поэтому Адорно очень часто изображали апологетом этой школы и вообще всей наиновой музыки. Это было только похоже на правду, потому что на деле слух Адорно очень четко ориентировался в истории музыки — его место было там, где музыка XX в., Берг и Веберн, преодолевали позднеромантическую психологизированную эстетику и где она была готова вот-вот внезапно превратиться в нечто само-довлеющее техницистское. Этого-то техницизма Адорно решительно не мог принять, а потому его отношение к позднейшим течениям музыки, даже к позднему Веберну, было весьма критичным — это было отношение к тому, что слух Адорно, собственно, уже не воспринимал как “свое”.

Верно, что Адорно научился диалектически лавировать среди направлений новой музыки. Он очень опасался утратить свое положение вдохновителя новой музыки. Однако когда ему приходилось высказывать свои заветные мысли, он был целиком на стороне музыки как органического становления чувства-мысли — но только (это он сам хорошо ощущал) чувства-мысли в какой-то скорбно прощальный, предсмертный

284

момент его исторического существования. Ведь культуру и историю Адорно видел как закат, гибель и предсмертные судороги, — так что все хорошее и ценное в искусстве как бы уже заведомо оставалось позади. Однако мысль его иногда блуждала между этажами интеллектуальной, громоздкой постройкой, которую он возводил над искусством, над музыкой; он далеко не всегда высказывал именно заветные свои думы, часто запутывал читателя в нарочитых хитросплетениях, а иногда запутывался сам, нечаянно. Слишком уж обширно было задуманное, и слишком противоречивы были принципы мысли.

Иногда Адорно, пытаясь систематизировать свою эстетику, выступает как агитатор художественного абсурда во что бы то ни стало — и это тоже характерный Адорно, но далеко еще не весь.

Вообразим, что Адорно рассматривает язык новой музыки с позиций философа и социолога — как *слово*, *сказанное обществом о себе*. Слово, которое одновременно и явственно, осмысленно (потому что, слушая музыку, внимая ее смыслу, мы как бы знаем, что общество думает о себе, тем более если это самое

передовое слово музыки) — и зашифрованно (потому что музыку никак нельзя “поймать” на внятном смысле!). Такой продукт нашего воображения будет вполне верен — Адорно так и рассматривал музыку. Следовательно, музыка нагружалась у него весьма своеобразной ролью в жизни общества. Ролью одновременно чрезвычайно важной и активной и — зашифрованной, выполняемой бессознательно. Можно сказать так: музыка, если она настоящая, — это сама правда об обществе, однако высказанная не впрямую; только умение проникнуть в святая святых этой музыки — посредством слуха и анализа — может подтвердить что-то из того, что воспитанный, должным образом подготовленный слух сразу же расслышит в ней. Музыка нагружена непосредственным бременем социально важного смысла, но как бы не ведает об этом, ибо шифровка общественно значимых смыслов совершается на уровне музыкальной технологии, на уровне веками складывавшейся техники композиции, давшей в руки композитора как бы отточенный *логический* итог столетий — инструмент социального анализа. Будь Адорно Гегелем, он сказал бы, что мировой дух мыслит музыкально-технологически. Или несколько шире — мыслит техникой искусства вообще, мыслит логикой художественного ремесла (действительно глубочайшей логикой творческой мысли). А поэт и писатель, если они в современную эпоху хотят сказать какую-то правду об обществе, обязаны по сути дела следовать путем композитора и художника, — правдой будет не то, что поэт, писатель, литератор *хочет* сказать об обществе, о жизни, а то, что, зашифрованное в приемах его искусства, будет жить как некая художественная вещь в себе, как конструкция, шифр. Всякая ясно сказанная правда об обществе, всякая прямая и открытая критика его не достигают своего результата, — так примерно рассуждал Адорно, — не достигают потому, что общество, в котором действуют всемогущие коммерческие механизмы, нейтрализуют любую прямую критику: оно покупает произведения писателя и подкупает самого писателя, оно любую критику обращает в кирпичик своей крепости — ассимилируя критику, всякий раз укрепляет себя. Вот почему настоящая и действенная критика может быть лишь зашифрованной — отложившейся во внутренней

285

структуре, конструкции произведения; она избегает нейтрализации и ассимиляции, своей нарочитой абсурдностью, бессмысленностью ликвидируя любой смысл, какой можно было бы ассимилировать.

Но значит, музыка обречена на абсурд. Едва ли Адорно согласился бы с этим. Однако это вытекает из его посылок. Адорно мог позволить себе роскошь противоречий. Он умел слышать гуманное (в самом “старомодном” традиционном стиле) в музыке Альбана Берга, однако расслышал и нечто “абсурдное” в музыке своих учителей. Вспомним то время, благоприятное для вульгарно-социологических порывов. В “Философии новой музыки” — если осмелиться суть длинной книги свести к одной фразе — вся музыка XX в. приводится к абсурду (только не так нефилософски-глупо, как это иной раз делали): Шёнберг — это хороший абсурд. Стравинский — абсурд дурной и вредный. Не забудем, что абсурд для Адорно — это нечто хорошее (само по себе). Поэтому когда Адорно сводил к абсурду Стравинского (который-де едет себе по давно проложенной колее неоклассицизма, а стало быть, вместо того, чтобы протестовать своим абсурдом и разоблачать “ложное сознание”, бессильно повторяет зады искусства), а потом, с другой стороны, приводил сюда же, в самом конечном счете, и Шёнберга, то все это означало для него диалектическое рассмотрение современного искусства. Правда, диалектика эта давала исключительно белые и черные тона: из двух сходящихся в конечном счете явлений одно оставалось “хорошим”, а другое — заведомо “плохим” и ложным... Расслышав в музыке творцов нововенской школы *отчаяние* в качестве основного ее настроения, Адорно был вполне удовлетворен: мир представлялся ему фатально катящимся к неизбежному концу, хотя он и отсылал читателей к “надежде на иное”, — как если бы это “иное” должно было когда-то наступить в силу чудесного и неожиданного акта. Чем глубже искусство погружается в отчаяние и абсурд, тем сильнее и крепче его надежда на грядущее “иноебытие” человечества. Я все упрощаю, но лишь постольку, поскольку Адорно нельзя ловить на слове.

Начав с похвал Адорно — слушателю и музыкальному критику, мы как-то незаметно скатились с ним в бессмыслицу и безнадежность. Тем не менее похвалы остаются в силе. И это *не* абсурдно: читатель Адорно может заметить, как по-разному протекает его мысль и как по-разному он может думать и писать, приходя к самым разным результатам и проникаясь самым разным “пафосом”. Не станем упрекать его в таком изобилии возможностей, а продолжим свои умозаключения.

Ведь действительно: никто из поколения Адорно на Западе не умел подойти к музыке столь же диалектически тонко — если только его не захватывала, словно клещами, общая убийственная идея. Ни у кого профессиональный опыт не опирался в такой мере на самую тонкую работу слуха. Никто, как он, не умел объяснять так хорошо само искусство внимательного слушания музыки. Никто не писал о ней так хорошо, как он. Хорошо — значит так виртуозно, так выразительно, так поэтично. Адорно владел всеми стилями языка, включая и стиль поэтической прозы; он овладел и секретом писать афористически ярко, изучив наследие великих мастеров художественно-интеллектуального афоризма, главным образом Ницше.

Он занял в числе таких писателей место из первых — это вне всякого сомнения! Чувствуя в Мартине Хайдеггере, немецком

286

философе, своего идеологического противника, Адорно написал против него памфлет, который по виртуозному мастерству, по владению слогом оставляет позади себя все созданное в этом жанре на немецком языке. Что в сравнении с ним великий полемист Лессинг! Все равно что клавиесин в сравнении с оркестром Макса Регера, почти мгновенно меняющим свою динамику от четырех *piano* до четырех (или до пяти?) *forte*, да еще расслаивающим ее по пластам вертикали. Беда только, что памфлеты Лессинга, даже полные несправедливостей, имели в свое время громадное значение, тогда как памфлет Адорно ушел, как ручей в песок, и, по всей вероятности, никем уже больше не читается. Стоит ли удивляться превратному отношению судьбы к человеку, которому мог бы позавидовать любой мастер идеологических конфронтаций?

Да и в музыковедении: по опоре на слух, непосредственно следующий за разворачиванием музыки, и по мастерству литературного выражения Адорно совершенно не с кем сравнивать — кроме нашего Бориса Асафьева. Пусть это сравнение не покажется надуманным, ложным. Между ними, верно, нет больше ничего общего, кроме разве что стремления понимать музыку в широчайших культурных взаимосвязях. Но вот по гибкости языка и стиля критические труды Адорно действительно сопоставимы лишь с лучшими работами Асафьева (который, правда, почти всегда остается в пределах научной речи, пусть самой яркой и красочной).

Но и тут судьба, пожалуй, сыграла злую шутку с Адорно. “Лишь тот распоряжается языком-, как послушным инструментом, — писал однажды Адорно, — кому язык в сущности чужд. Иначе писатель застрел бы на диалектике отношений своего собственного и заданного, уже наличного слова, а тогда гладкая языковая конструкция распалась бы в его руках...”². Хочется поймать Адорно на слове и представить себе, что, поднявшись до “трансцендентального” овладения языком, он осознал “гладкость конструкции” как нехороший симптом...

Но вернемся к Адорно — критику и слушателю музыки. Воспитанный в школе Шёнберга, он принял некоторые ее обычаи. Тут еще жило отношение к музыке как органической речи. А органическая речь — это своя речь, которая, например, не терпит “плюрализма”. Нельзя ведь говорить на всех языках одновременно. А раз так, значит композиторы этой школы, наделенные, как сказано, органическим слышанием собственного языка, необычайно строго и четко осознавали его генезис. Все, что выходило за пределы личной предистории, уже не вызывало существенного интереса. Собственно, это вагнеровская традиция невнимания к чужой музыке; правда, Шёнберг умно и тонко судит о композиторах, оказавших на него воздействие, но тем крепче засела в его голове идея немецкого музыкального приоритета и, так сказать, межнациональной и межгосударственной конкуренции в делах музыки. У Теодора Адорно эта межнациональная конкуренция сменяется идеей соревнования музыкальных “техник”, причем композиционная техника школы Шёнберга и его последователей принимается за безусловно выигравшую и увенчивается всеми мыслимыми лаврами. Напомним, что, едва заговорив о музыке, Адорно нагружает ее бременем “идеологичности”: одна музыка разоблачает “ложное сознание”, другая ему потворствует и его воспитывает... Естественно, Адорно чествует “разоблачителей” и обрушивается на

287

“идеологов”, носителей “ложного сознания”. Прямолинейный перенос категорий идеологии на такое сложное явление, как музыка, не может не вызвать печальной усмешки. Наивность или хитрость? Не чуждый вульгарного социологизма, Адорно не чурался и некоторых приемов политической травли. Предметом его ненависти стал Пауль Хиндемит, и Адорно не постеснялся собрать написанные им в разные годы злобные статьи против Хиндемита и опубликовать эту подборку в полном виде. Да еще подчеркивал, что вернувшийся из эмиграции Хиндемит никогда не удостоился бы почетной докторской степени Франкфуртского университета, если бы к тому времени сам Адорно уже был среди его профессоров (требовалось их единодушное согласие). С высокомерным презрением Адорно относился к русской и почти всей славянской музыке, которая его абсолютно не интересовала. Таким образом, мы получаем следующий итог: мыслитель, тонким слухом постигавший логику музыки, ее скрытый смысл, на деле часто отказывался от этого бесценного своего дара, ограничивал свой музыкальный кругозор мотивами “идеологии*” (в смысле “ложного сознания”).

Сильное и слабое в работах Адорно — всегда рядом и попеременно. Их конгломерат так и не достигает того благословенного уровня, когда одно немыслимо без другого, когда недостатки называют прямым продолжением достоинств работы и наоборот. К сожалению, у Адорно это не так. И все-таки можно надеяться, что в публикуемых ниже статьях Адорно читатели без труда сумеют отделить пшеницу от плевел.

Жаль, конечно, что работы Адорно не издавались на русском языке прежде. Ведь это школа мысли, в том числе мысли совершенно несогласной: мысль, остро преподнесенная, вызывает столь же острую ответную реакцию (пресного и вялого в работах Адорно мало). А остро реагирующая мысль воздерживается от штампов и от вульгаризации — особенно имея перед глазами поучительный пример их негативного действия. Полагаю, что человек, прочитавший Адорно в то время, когда его статьи были более актуальны, не повторял бы сегодня давно разоблаченные в своей близорукой нетерпимости общие места 50-х годов: как-то неудобно и несурезно.

* * *

Наша подборка текстов крайне ограничена³. Она не может дать полного представления об Адорно. Не всякому музыканту придется по вкусу обилие в статьях философских терминов и ходов мысли, хотя такие разделы у Адорно весьма уместны; но есть здесь и другое — лирико-поэтический, глубокий взгляд на сущность музыкального творчества; он-то и искупает все сложности. Статья Адорно о Веберне — момент максимального схождения теоретика и музыки, которую он слышит поэтически-интенсивно, убедительно и вполне адекватно. Адорно учит относиться к Веберну как явлению сложному с терпением, и это правильно. Собственно, лишь непростительная критическая бравада в прошлом позволяла совсем легкомысленным, нетерпеливым от нетерпимости литераторам расправляться с явлениями, которые были им вовсе не по зубам. Но се-

288

годня, когда наши читатели получили наконец музыковедческий труд, достойный музыки Веберна, — книгу В. и Ю. Холоповых, статья Адорно сохраняет свою ценность. Ибо это — свидетельство современника, который жил и мыслил в период, когда музыка создавалась, а значит и рос вместе с нею — и вслед за нею, неизбежно несколько от нее отставая.

В здании критических работ Адорно, возведенном с диалектической тонкостью и диалектической вольностью — с серьезностью, но и с игрой у^д^ _ есть, среди всего иного, настоящая привязанность к своей музыкальной традиции, есть и свой нигилизм. Как одно с другим совмещается не совмещаясь, в работах Адорно — тема для сосредоточенного, длительного анализа. Сейчас же хотелось бы найти для себя общую с миром Адорно точку, точку схождения с ним. Пусть эпиграфом к подборке его текстов послужат слова из статьи об Антоне Веберне:

“Как творческий итог нельзя отделить от технических находок, так и эти последние подводят нас к тем сочинениям, где их начала и истоки, к идее этих сочинений. Музыка живет и побеждает время — сама музыка, а не ее технические средства, сколь бы замечательны они ни были”.

Примечания

¹ Манн Т. Собр. соч. в 10-ти томах. М., 1960. Т. 9. С. 226-227, 229.

² Adorno Th. Noten zur Literatur. Frankfurt am Main, 1958. Bd. 1. S. 144.

³ В эту подборку вошли переводы эссе “Поздний стиль Бетховена”, “Образы и картины “Волшебного стрелка””, “Заметки о партитуре “Парсифаля””, публикуемые в настоящем издании в составе книги “Moments musicaux” (Ред.).

Впервые опубликовано в журнале “Советская музыка”. 1988. № 7 в качестве предисловия к публикации “Из наследия Теодора Адорно”.

А.В. Михайлов

Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно

Темой предлагаемой статьи является эстетика весьма известного философа и социолога наших дней — Теодора В. Адорно, но одновременно предметом и темой обсуждения оказывается современная музыка в ее совершающихся сейчас исторически бесконечно важных процессах самопознания.

Одна тема предполагает другую и без этого нельзя обойтись — не только потому, что Адорно занимался философско-эстетическими проблемами современной музыки и занимался ими как крупнейший специалист-философ, социолог и музыковед, но и потому, что анализ взглядов любого мыслителя не должен быть оторван от анализа самого того материала, который им разбирается и обобщается.

Больше того, ведь сам анализ взглядов не может быть самоцелью, он становится неинтересен, как только замыкается в себе: напротив, интересно и полезно, если этот анализ осветит какие-то животрепещущие моменты современного искусства. Но тогда естественно именно искусство поставить на первое по важности место. Ведь в первую очередь важны не сами по себе взгляды философа как предмет описания и морализирования; важно, как отражена в этих взглядах проблематика современной музыки, несущей в себе всю противоречивость современного западного общества с его кризисом взаимопонимания и кризисом смысла.

Общая характеристика философии Адорно невозможна без долгого и кропотливого разбора, а также без постоянного сопоставления его методов и его выводов с *той реальностью*, которую он обобщил. В первую очередь надо поставить вопрос об основных принципах его философии, независимо от того, выражены они эксплицитно или нет, осознаны автором или проявляются как некий подсознательный методологический фундамент. При этом сопоставить теорию, рассматриваемую как модель интерпретации, с истиной можно, только проецируя эту модель на модель обобщаемой действительности (здесь — искусство в его движении), рассматриваемой как эталон истины, — поэтому все отклонения в дальнейшем от Адорно и его модели при всей своей пространности должны приниматься как необходимые опыты, все же еще недостаточно развернутые, опыты восполнения адекватной модели действительности. В первой и короткой статье нет ни-

290

какой возможности осветить все, или хотя бы главные моменты философской эстетики Адорно, или хотя бы даже его социологические мотивы; *приходится ограничиться тем, что можно рассматривать как скелет его философии и социологии*, — принципами такого уровня общности, которые лежат в основе всего. Эту общность нужно представить как конкретность, непосредственно вбирающую в себя все частное, так что уже не будет стоять особого труда аналитически вывести всякое частное из всеобщего.

Все частные моменты группируются вокруг проблемы понимания произведения искусства (музыки).

Именно потому, что настоящая статья стремится удерживаться на рубеже между конкретными концепциями Теодора В. Адорно и принципиальной проблематикой развития музыки, небесполезно начать ее с данных справочного характера.

Теодор Адорно учился в Венском университете (музыковедение), а композицией помимо того занимался у Альбана Берга и Эдуарда Штейермана. Убежденным защитником творческих позиций так называемой “нововенской школы” он и остался. Но надо сказать, что сами эти творческие принципы и их интерпретация у Адорно, конечно, шире и глубже взглядов какого-либо исторически известного в музыке “направления” или “школы”. Они продуктивно затрагивают проблемы музыки вообще на определенной, исторически-критической стадии ее развития, не оставаясь только на уровне возможностей этого развития.

К концу 20-х годов относятся первые полемические и критические статьи Адорно о музыке, которые отмечены социально-критическим пафосом и той экспрессионистско-заостренной парадоксальностью мысли, которая в полной мере выражена, например, в драматургии Бертольда Брехта. Сама музыкально-социологическая концепция Адорно немыслима без творчески-напряженной, социально-насыщенной и горячей атмосферы искусства тех лет. Именно в той обстановке, когда искусство было увлечено социально-гуманистической темой и жило ею (как, например, и искусство Альбана Берга, и искусство Антона Веберна, и искусство Ганса Эйслера — ученика Арнольда Шёнберга, искавшего тогда свой самостоятельный путь), когда разрешение социальных противоречий казалось одновременно и невозможным, и все же совершенно необходимым в обстановке взрыва страстей и борьбы идей, последовавших за появлением на сцене музыкальной драмы Альбана Берга “Воццеки” (1925); именно в этой трагической, но продуктивной обстановке могла быть эмоционально и теоретически схвачена в формах социологического мышления внутренняя связь, близость и конечное тождество музыкально-технологических и социально-гуманистических проблем, таких проблем, которые по традиции воспринимались как противоположные¹.

Адорно редактировал передовой левый журнал “Anbruch”. В 1933 г. он эмигрировал в США. С 1950-го, вернувшись в Европу, и вплоть до своей смерти в августе 1969 г. Адорно — профессор философии и социологии университета во Франкфурте-на-Майне, один из влиятельных философов Западной Германии.

Критик по призванию, Адорно долгое время оставался философом без своей “главной книги” — вплоть до выхода в 1965 г. его работы “Негативная диалектика”. Однако и эта книга не является систематическим, после-

291

довательным и полным изложением идей философа. Обстоятельство это не случайно, а связано с тем, что Адорно пытается строить “открытую” философию — это попытка, во-первых, снять гегелевскую философию, взяв из нее диалектический подход к конкретным явлениям действительности, во-вторых, снимая Гегеля, вернуться к “докритическим” временам “здорового рассудка”. Соединить несоединимое — этот замысел Адорно и воплощен в его философии “негативной диалектики”, которая, в отличие от гегелевской системы, показывает, как везде в современном мире не сводятся концы с концами; овеществленной метафорой этой всемирной ситуации и является философия Адорно, стремящаяся опосредовать то, что исторически было разъединено, — Диалектику и Просвещение. За это философия Адорно расплачивается, с одной стороны, тем, что лишается систематического единства, превращаясь в резервуар “здоровых” идей вообще, нанизанных на некую нить диалектической всеопосредованности (но это как раз и входит в замысел философа), а с другой стороны, тем, что сложность разных комплексов идей (для того же Гегеля или Просвещения) сводит к неким общим принципам, утверждением которых только и ограничивается, не строя на них никакого здания. Однако об этом речь пойдет ниже.

Вплоть до выхода в свет этого крупного произведения основным сочинением философа оставалась “Философия новой музыки”, произведение, написанное в годы эмиграции и в год своего издания оказавшееся в потоке захватившей Германию реставрации традиции музыкального авангарда, традиции, прерванной годами фашизма. В таком контексте работа Адорно и была воспринята как апология тенденций крайнего авангарда. Однако в условиях перманентной революции в искусстве у книги этой была странная судьба: она чрезвычайно быстро из актуального сочинения на животрепещущую тему превратилась в исторический документ давно прошедшего этапа развития музыки (для которого характерна была распря между “второй венской школой” А. Шёнберга и тогдашним неоклассицизмом), если не в архаическое свидетельство давно забытых и “реакционных” идей в искусстве — в глазах “революционеров” от искусства.

Если принять во внимание, что идеи “Философии новой музыки” никогда, при всей эволюции ее автора, не переставали быть глубоко близкими ему, то, очевидно, Адорно в музыкальной культуре послевоенного периода занимал промежуточную позицию, будучи своеобразным защитником традиционных ценностей музыки и в то же время осторожно поспевая за новыми идеями и изобретениями в искусстве. Однако сами последние годы показали, что эта вторая сторона — усвоение “нового” — существенно не удалась Адорно: ясно вырисовалось его радикальное противоречие с крайними идеологами “левого” искусства.

Как будет показано ниже, музыкальная философия Адорно является в известной мере переводом на язык терминов гегелевской философии особого периода музыкального мышления, которая, таким образом, рассматривается как “скрытая философия”. Многочисленные сборники статей Адорно, вышедшие после издания “Философии новой музыки”, группируются вокруг этой старой работы, будучи ее предварением, дополнением и развитием.

ства осознавался, однако, самим Адорно как защита социально-критической функции и смысла музыки в том виде, в каком пафос социального протеста был характерен для художественной атмосферы 20-х годов (когда Альбан Берг закончил “Воццека”, были созданы ранние произведения Г. Эйслера и осуществилось содружество Брехта и Вейля).

Революционная сторона искусства 20-х годов, глубоко коренящаяся в его сущности и отчасти как бы возникающая внутри самого искусства, его стилистических и даже чисто технических тенденций, была для европейской и специально немецкой традиции совершенно новым качеством, сломавшим всякую замкнутость искусства в себе самом и открывшим его для общественной проблематики в самом широком виде и в самом конкретном претворении. Понимание Адорно музыки как “социального шифра” восходит именно к этому десятилетию и объясняет именно его диалектическую позицию опосредования между традицией немецкого (романтического) искусства и левой идеологией, накладываются на эту традицию, продолжающей и в то же время взрывающей ее изнутри.

Близкий Адорно в годы войны Томас Манн, говоря об Адорно, весьма четко сформулировал истоки музыкально-философской концепции Адорно как результат закономерного исторического опосредования: “Этот замечательный человек всю свою жизнь отказывался сделать окончательный выбор между профессией философа и музыкой. Он слишком ясно осознавал, что в обеих этих, столь разных, областях он преследует, в сущности, одни и те же цели. Диалектический склад ума и склонность к социально-исторической философии сочетаются у него со страстной любовью к музыке, — это не столь уж редкое в наши дни сочетание обосновано самой проблематикой нашего времени”.

Действительно, сама объективная проблематика исторического становления ведет к осуществлению такой возможности: сугубо конкретный опыт слушания и постижения музыки влечет за собой философское истолкование и философские выводы. Философия черпает прямо в музыке свою силу объяснения действительности; не изменяя сама себе, музыка становится рупором философии и ее шифром. Философия оказывается пришедшей к себе музыкой, а музыка заключает в себе становящийся в истории “мировой дух”. Но тогда уже музыка — не просто одно из искусств, а философия — не просто какая-то отвлеченная спекуляция в традициях немецкого идеализма, но та и другая соединяются под знаком самой конкретной и развивающейся действительности, которую они видят, слышат и постигают каждая своими средствами. Это соединение и есть сущность музыкальной философии Адорно.

Самопознание искусства как проблема и как кризис искусства

Современное искусство на Западе уже давно находится в таком состоянии, что перспективы его дальнейшего развития кажутся весьма неясными, неопределенными. Взгляду достаточно поверхностному, не углубленному в суть дела, не адекватному самим вещам, в понимании Адорно, т.е. не знакомому с языком объекта, может казаться, что развитие уперлось в какое-то непреодолимое пока препятствие, в какую-то стену, а видимость движения вся сводится к хождению по кругу и повторению старого, что даже нельзя

уже назвать развитием, к увлечению старой модой (“все это уж было раньше!”) и быстрому, неосновательному отказу от одной моды в пользу другой.

Кто видит в современном состоянии искусства такой бесплодный круговорот, особенно охотно назовет это состояние кризисом и хаосом. Говоря о кризисе и даже соглашаясь с тем, что есть кризис, нужно, однако, различать два момента.

Во-первых, ясные перспективы будущего в искусстве существовали только тогда, когда развитие искусства совершалось достаточно медленно, и они ощущались тем яснее, чем более замедленным было развитие искусства; впрочем, представление о перспективах было в такие эпохи наименее эмфатичным и наименее

актуальным; все предавалось медленному течению времени, новое воспринималось обычно как отклонение в сторону, как дурное новшество, мешающее сложившейся истине; здесь перспективы были ясны, как собственное отрицание, как постоянство достигнутого. Напротив, в эпохи переломов в развитии искусства всегда возникало представление о кризисности искусства, а исход никогда нельзя было предсказать заранее; и здесь перспективы с тем большей легкостью выступали как отрицание самих себя, но уже не объективно, а субъективно, в головах людей, маскируясь под бесперспективность.

Если говорить о современном кризисе искусства, нужно отметить необычайно широкую амплитуду противоречий. Движение искусства происходило прежде так, что можно было наблюдать за постепенной сменой направлений, — генеральная тенденция направлялась то в ту, то в другую сторону, медленно колеблясь, так что в принципе этими колебаниями затрагивались крайности, которые приводились к своему синтезу совокупностью исторического процесса. Эти колебания были настолько замедлены, что вполне соизмерялись с *человеческой личностью* как некоей цельной, устойчивой и при всех изменениях положительно-прочной величиной. *Сложившийся* человек жил в условиях *сложившегося*, стиль в своем неторопливом созвучии соразмерялся с *поколением*; поколение было носителем цены в искусстве и стиль в своем существе поднимался над уровнем моды². Это можно проследить на всех существенных чертах музыки в любую эпоху и на всех представлениях о музыке. Так, если одни эпохи тяготели к конструктивности, к абсолютному языку музыки, то другие — к конкретной музыкальной выразительности³. Эти, конечно, чисто условно так именуемые “абсолютность” и “конкретность” музыкального языка в истории искусства одновременно все дальше расходились, достигали все большей односторонности и крайности, а вместе с тем все более проникали друг друга взаимно.

Здесь нужно видеть предельное противоречие в первую очередь в представлениях о музыке, в осознании музыки: одна тенденция в реальном развитии сменяла другую, иногда они сосуществовали как разнонаправленные течения. Та и другая тенденции объективно могут прийти к синтезу и в некотором смысле даже обязательно достигают своего синтеза, но субъективно синтез возможен тогда, когда будет познан момент тождественности противоречий, что приносит с собой некоторая сумма исторического развития. Это бывает, когда *крайности* вполне реально совпадают.

Развитие в определенный момент подходит к тому, что смысл его открывается; оно познается, и познается не только философски и в философии, но познается также внутренне, внутри себя, самим искусством.

294

Это внешне не приводит, конечно же, к выпрямлению и упорядочиванию искусства с его разнонаправленными тенденциями, напротив, это приводит к *умножению внутренних трудностей искусства*, которые обнажаются как более глубокие, тогда как на более глубоком уровне они уже исчерпаны искусством и перестают быть для него проблемой первого порядка. Это и ведет к особой широте амплитуды колебаний и затрагиванию все более и более крайних моментов односторонностей — противоречивость противоположных тенденций усугубляется.

Кроме того, сознательный элемент в искусстве, субъективный и т.д., *начинает выступать как бы дважды* — с одной стороны, в своем тождестве с моментом спонтанно-бессознательным, объективным, с моментом автоматически- и стереотипно-техническим и т.д., что обязательно для процесса творчества, а с другой стороны, начинает выступать как *таковой*. В последнем своем качестве он сразу же отмечается, регистрируется слушателями как момент “рационалистический”, “надуманный” и т.д. “Надуманность” эта, конечно, рано или поздно рассеивается и в слушательском восприятии сменяется “органичностью”⁴.

Это удвоение приводит не только к внутреннему видоизменению искусства, но и к усилению впечатления хаоса еще и потому, что всякая объективная тенденция субъективно усиливается и дифференцируется, и потому, далее, что само произведение искусства теряет для художника с его сознательным, следовательно, аналитическим к себе отношением свое прежнее *качество давности как таковое*, поэтому и всякая объективная, содержательная сторона искусства тоже начинает выступать как таковая, удваиваться, само произведение искусства тоже *есть уже само и оно само и не оно само* — оно выступает и как таковое, и как свой же анализ⁵.

Вновь происходит потенцирование трудностей, поскольку, как объект, произведение искусства выступает уже как *таковое, помноженное* на свой комментарий в самом себе же.

Это “распадение” искусства, конечно, в кавычках, вызывает настоятельную потребность в *осознании диалектических основ его развития* как развития имманентного, т.е. развития того, что уже заложено в

самом искусстве, в практике творчества, которая для теории *есть готовая сумма, целокупность пришедшего к себе развития*. Последнее не облегчает, а усложняет исследование, так как готовая сумма, совокупность, есть и предельная сложность — все, что исторически стало возможным, предстает как одновременность, как сочетание самого несходного. Действительность может являться исследователю и даже должна являться ему как хаос, если он не хочет закрывать глаза на всю сложность данного, предпочитая подменить ее априорным выпрямлением и прямолинейным приговором. Задача исследователя сводится тогда к исчерпанию хаоса.

Теодор В. Адорно — один из тех, кто рискнул взять на себя выполнение этой задачи. Результат его исследований не был ни простым, ни логически последовательным. Но и всякое исследование, берущееся за разрешение неких проблем в их крайней сложности, обречено, по крайней мере в первое время, на то, чтобы выступать не только как анализ и исчерпание хаоса, но и как элемент самого этого хаоса — это не столько опасность, сколько необходимость, с которой надо считаться.

295

Проблемы философии. Бытие и становление

Справедливо считая хаос — хаосом, философ приступая к работе, берет на себя обязательство не считать его таковым и рассматривать его как систему. Неудача, постигающая такую попытку систематизировать систему, и будет означать, что хаос — все же хаос. Если говорить, как Адорно, что несистемность как момент гегелевской системы есть истинный момент в ней, то за этим может стоять рассуждение, подобное приведенному выше. Познание непознанного Гегелем момента несистемности ведет к тому, что познавший кладет хаос в основу всего. Теперь хаос, а не целое — основа всего, и теперь хаос уже опасность, а не констатация, теперь хаос может быть некоей демонической силой для исследователя, представляя не как непознанное, а как непознаваемое, не как ограниченная данность, а как Все. Об этот хаос будут разбиваться все добрые намерения, этот хаос будет *символом бесперспективности*, он будет уже научным оправданием интуиции хаоса, тогда как бесперспективность хаоса просто закрывает вид на грандиозные перспективы, которые скрываются в хаосе как случай скрытой в себе системы. *Хаос — это просто несоизмеримое*. Но положить хаос в основу всего как абсолютное (даже не употребив этого слова — “абсолютное”, на которое у Адорно, в данном случае как у диалектика, нет права) — значит, что все попытки построить систему философии обречены на неудачу, т.е. на создание заведомо ложного, иллюзорного образа мира. А это не дает принципиальной возможности представить *мир как синтез*, как целое, которое бы внутренне оправдывало представление о целостности — мир *перестает* быть целым, становясь процессом как *несобираемым воедино движением*, не процессом целенаправленным и порождающим свой снятый, осязаемый и уразумеваемый, внутренне зримый итог, а процессом хаотическим. Системность вводится, если вообще вводится, как попытка эксперимента, чтобы лишний раз доказать хаотичность, чтобы показать, как регулярно срабатывает эта машина хаоса. Все это соответствует философским принципам Адорно не как выраженный, а как конечный предел его методологических установок.

Философия Адорно *не знает синтеза* как конечного устойчивого результата; говоря об отрицании как движущем моменте развития, Адорно не говорит об *отрицании отрицания*. Мир, в представлении Адорно, не собран воедино, а в своей конкретности разложен на мельчайшие звенья утверждений и отрицаний — всякий результат, синтез, лишен реальности.

Если Гегель пишет: “Истинное есть целое”⁶, то Адорно эпиграфом к своим “Аспектам гегелевской философии” берет свой афоризм — “Целое есть неистинное”. И хотя оба суждения — Гегеля и Адорно, взятые вместе, конечно, выражают две стороны одного и того же, они же в своей разъединенности ведут к неистинности. И дело не в том, что, возможно, гегелевский тезис сам-то по себе менее диалектичен, чем афоризм Адорно. Действительно, если представлять себе мир диалектически развивающимся и движущимся, то истина, конечно, будет не в целом вообще, которого нет как устойчивого, затвердевшего данного. Истиной будет само движение, если только, в свою очередь, движение будет самотождественным. Но ведь сама эта самотождественность, или, негативно, то,

296

что явление не изменяет самому себе, не лжет самому себе и происходит по своим законам, тоже будет *цельным*. Явление, пусть даже и не останавливаясь ни на мгновение, постоянно приходит к завершению и

закруглению, к *отложению*: движение откладывается в своих результатах, оно овеществляется, а вещи, какого бы рода и порядка они ни были, и суть целое. Адорновский афоризм имплицитно присутствует в гегелевском положении, залогом чему гегелевская *система* и *системность* гегелевского “мира”; тогда как афоризм Адорно соединяет в себе все возможное — от философской абстракции до простого стога, стремящегося в своем отчаянии сохранить присутствие духа, — и ведет куда угодно, только не к системе. Итак, после этого, даже если бы Адорно просто воспроизвел систему Гегеля, изложив ее, то это была бы уже та самая система под знаком отрицания, а не синтеза, система, *остановившаяся на отрицании*, тогда как отрицание есть движение; *система, остановившаяся на движении*. И это подтверждается всюду у Адорно, и это определяет характер его диалектики. В реальности его философии все это тоньше — то шире, то уже, — но основа всегда прежняя, она всегда узнается.

Подобно тому как представление о мире у Адорно не есть простое и примитивное представление о хаосе, о коем нельзя ничего больше сказать, кроме того, что он — хаотичен, а есть диалектическое представление о развитии и становлении — о системе и целом, которые *отрицаются*, что можно выразить двутактной формулой: “утверждение + отрицание”, которая выражает собой все, что происходит в мире, и которая обнаруживается у Адорно *всюду*, совершенно *всюду*, — точно так же и во всем большом и во всем малом повторяется этот двутакт.

Смысл его в том, что есть не только “ничто”, не только нуль, не только отрицание и, следовательно, *не сразу хаос*, а есть и “что”, есть система, есть порядок, но они *есть только для того*, чтобы быть отрицаемыми.

“Что” и “ничто” равно присутствуют в мире, и “ничто” следует за “что”, но не бывает синтеза “что” и “ничто”, отрицание главенствует над всем — это основная структура устройства действительности. Надо отдавать отчет в некотором незаконченном диалектическом характере этой структуры — это диалектика, которая останавливается перед самым последним своим моментом; диалектика, которая видит свой смысл в некоторой принципиальной неполноте, тогда как более естественно представлять диалектику как некоторую избыточность полноты, некоторую безмерность: естественно диалектику быть последовательным до конца, хотя это и приводит к вторичному моменту недialeктичности.

Диалектика Адорно “незакруглена” (эта метафора хорошо оправдана). Ее *неполнота*, недоконченность есть язык хаоса. Она исключает остановку как момент движения, *ставит под сомнение и на подозрение* результативность, вещьность плодов движения.

Так, если говорить о произведении искусства, то в нем как раз легко обнаруживается этот диалектический двутакт в том, что произведение искусства, по Адорно, имеет некоторое действительное содержание, причем содержание это оно имеет вполне актуально, а затем — содержит отрицание этого содержания, что также вполне актуально; и то и другое выражается в одном и составляет две ступени, так сказать, два уровня логической конститутивности эстетического предмета.

297

Так, в самом общем смысле, произведение искусства есть воспроизведение действительности, т.е. *действительности социальной в ее противоречивости*. Произведение искусства не только воспроизводит эту противоречивость как объективную данность, воспроизводит ее своими средствами (первая ступень), но и отрицает ее в ее существе, отрицает истинный характер этой противоречивости (вторая ступень).

Утверждение и отрицание, взятые вместе, дают образец иного, т.е. противопоставляют действительности возможность лучшего ее устройства уже тем, что они отрицают противоречия действительности и отрицанием своим приводят ее в новый вид, лишенный антагонистической бесплодности реальных противоречий.

Этот момент *иного* есть истинный, пока произведение рассматривается в *своей противопоставленности* социальной действительности, и есть ложный момент, когда произведение рассматривается в контексте наличной действительности. Это и критерий для оценки социальной значимости конкретных произведений, хотя, заметим попутно, истина или ложь содержания в значительной мере зависят и от форм “рецепции” этих произведений, где выявляется *вовне* их характер. Заключенная в произведении “истина”, истинность его содержания, в отчужденных, *ложных формах* музыкальной жизни, таких, каковы в основном они на Западе, может не восприниматься, не пониматься как таковая, а представлять как *идеология*, как “ложное сознание” и, таким образом, укреплять в обществе это ложное сознание.

Здесь, таким образом, и отражаемая действительность уже есть совокупность и последовательность двутактов и оформляется она как двутакт. Причем важно эти две упомянутые ступени представить — пока — именно как ступени логической конститутивности эстетического предмета, а не как реальные шаги, такты, во времени, которые действительно несут с собой новое содержание и действительно *следуют* друг за другом. Это важно сделать потому, что нет действительно того, в чем бы реальный двутакт был *снят* и где его можно было бы рассматривать как *реальный* результат реального же процесса. Поэтому этот *реальный* результат приходится рассматривать как некоторую фикцию относительно того, что Адорно предполагает в теории; логическая конститутивность предмета приходится на то место, которое у Адорно оставлено пустым.

Обе ступени двутака представлены реальностью структуры музыкального процесса в произведении искусства, которое и взято исключительно со стороны своего *процесса*, как развитие, осуществляемое музыкальными средствами в том их специфическом виде, который дан и задан конкретным моментом идеального процесса развития музыки. Т.е. музыкальное произведение есть процесс, работа художника со специфическими конкретными средствами, работа — формальная в той мере, в какой любой содержательный, идейный момент и т.п. не может войти в музыку иначе, как *через* специфические орудия, которыми пользуется художник в творчестве, новое содержание — иначе, как, скажем, через усовершенствование этих орудий.

Если взять данного конкретного создателя музыки, то ему содержание его труда, во-первых, *задано* тем, что он получает в руки процесс развития техники на определенном его этапе (это — объективный момент

298

творчества) и его задача заключается в том, чтобы развить эту технику в соответствии с той логикой развития, которая в этой технике запечатлелась. Таким образом, художник принципиально детерминирован в своей деятельности уже материалом, и субъективный момент творчества проявляется только постольку, поскольку эта детерминация не абсолютно жестка...

Все это в первую очередь и хорошо сочетается с действительно диалектическими идеями тождества абсолютного и относительного, активного и субъективного, сознательного и бессознательного в творчестве, но если только это так, то классики философии, которые блестяще развивали эти идеи, относили их к творчеству, рассмотренному в рамках действительности *sui generis*, своего рода, каковая не может быть сведена даже к какой-нибудь обобщенной модели реальной действительности с ее развитием, о какой речь идет у Адорно (и у нас в данном случае). Все, что говорится, скажем, у Шеллинга об этой особой действительности, не может быть прямо перенесено на реальный процесс не только потому, что идея, реализуясь, обогащается случайными моментами, но и потому, что идея в этом смысле, реализуясь, *модифицируется* — действительность идеальная как конструкция может быть сопоставлена только с моделью реальной действительности как действительности реального процесса во всей его *замкнутой бесконечности*: именно потому конструкция творчества оказывается плодотворной при анализе конкретного творчества, что идеальный момент в нем виден сквозь сколь угодно много извращений и искажений, что идеальность ни в чем не ущемляет конкретности.

Модель Адорно обнаруживает свою неконкретность уже негативно, поскольку выдает себя за конкретность — тогда модель творчества становится императивом, который предъявляется истории музыки. И этот императив (как все другие случаи обобщений у Адорно, ложно, мнимо всеобщих) раскрывается в анализе как обобщение только какого-то отрезка художественной практики, которая таким образом, через Адорно, накладывает руку на все иное, а именно посредством обобщения определенного этапа самопознающей себя музыки и переноса его выводов на все другие этапы, что не может выглядеть иначе, чем предъявление к ним требований — юридический иск вместо истории из себя, какими бы диалектическими формами это реально ни прикрывалось.

Тождество творческого процесса, согласно Адорно (это не его термин), — это не тождество в творческом процессе у Шеллинга; оно — *то же*, что и у Шеллинга, но как *исторически реализованная идеальность*, которая, перестав быть идеальной конструкцией и превратившись в конкретное творчество и конкретные произведения искусства, уже в обобщении своей реальной формы накладывается на все прочее и не сознает нетождественности уровней обеих концепций.

Но если так, а это подтвердится дальнейшим, то диалектика Адорно, в этом пункте по крайней мере, есть не то же самое внутренне, даже если отмежеваться пока от всех других частных моментов нетождественности, что диалектика Гегеля или Шеллинга, она как диалектика есть нечто внешнее и вторичное: она есть в

первую очередь *продукт конкретного исторического развития* прежде всего в искусстве, в музыке, который, теоретически осозная себя, в процессе своего обобщения встречается

299

с диалектикой и прячется в ее форму, в форму, которая действительно хорошо подходит для него. Как общая конструкция такая диалектика форсирована — она идеально сводится к *одному отдельному конкретному частному историческому моменту*, но производит насилие над всеми другими конкретными частными моментами; она — часть, замаскированная под целое, и, помимо того, она не случайно обнаруживает в решающие моменты больше внутреннего сходства с противоположными ей по букве теориями, чем внутреннего же сходства с действительно всеобъемлющей теорией Гегеля.

Мы сделали здесь, скорее, некоторую заявку и предвосхитили конечные выводы, которые в своей категоричности, конечно, оказываются шире объекта и потому должны быть внутренне сужены. Речь идет о самом понимании имманентности музыкального развития исторически, о том, что повторяется в космосе отдельного произведения искусства как конечный результат, о “соотношении искусства и жизни” в искусстве и в произведении искусства (что координировано, особенно у Адорно). Именно понимание этого процесса и есть у Адорно форсированная диалектика, и здесь обнаруживается его негативный несинтетический двутакт во всем своем философском смысле. Даже если принять мысль Адорно, то сложность в том, чтобы реальный двутакт выразить двутактом произведения искусства, чтобы то, что как приблизительная модель абстрактно намечено в идее логической конститутивности эстетического предмета *как бы по* Адорно, понять *вполне по* Адорно. Нужно, значит, рассмотреть тот и другой процесс — процесс истории музыки и процесс произведения как внутренней истории.

Если понимать форму как тождество содержательных и формальных, технических моментов, а это понимание традиционно-философское (содержание есть также тождество собственно содержательных и формальных моментов), то работа художника формальна (но не формалистична), даже если он имеет дело только со своими инструментами; но если строго проводить эту мысль, то всякий содержательный момент творчества предстает перед художником только как уже оформленный, а потому и как квазисодержательный, уже как результат, а не как процесс, как объективно-содержательный, а не как субъективно-содержательный момент. Художник развивает дальше форму и, развивая средства ее построения, встречается только со снятыми моментами содержания, которые как таковые, как именно содержательные, уже не могут им осознаваться (оговоримся: до тех пор, пока он теоретически не осознает смысла формы, но все это предполагает уже правильность такой концепции).

Создается иллюзия самодвижения музыки (субъективный момент — чистый медиум объективного), которая опасна прежде всего не тем, что преувеличивает имманентную логику развития музыки в ее значении и роли, а тем, что она отвлекается от определения *границ* (разумеется, не в смысле дефиниции) имманентной логики.

Здесь трудность — сверх всякой меры! Мало связать имманентное развитие музыки и ее социальный смысл — музыку как абсолютность и музыку как язык социального, хотя можно считать, что именно в этом и состоит первоочередная задача музыкальной эстетики и социологии. Как бы ни исключительно трудна была эта задача, решить ее недостаточно,

300

и это прямо вытекает именно из эстетических устремлений Адорно, который, решительно расходясь в этом отношении с социологическим багажом 20-х годов (“вульгарной социологии”), пошел дальше других. Опыт развития искусства показывает (и это констатирует философ Адорно), что целостность и имманентная завершенность — “тотальность” — не суть высшие эстетические категории, что целостность должна внутренне *сняться* — в гегелевском смысле. Но то же относится и к историческому развитию музыки. Оставаясь до конца имманентным и погруженным внутрь самого себя, ни в чем не будучи урезанным извне, это развитие все снова и снова вбирает в себя элементы реального, новое содержание, новый смысл. Это реальное предполагает уже некую *высшую* самотождественность развития музыки, когда не отрицается момент внутреннего ее саморазвития и отнюдь не отрицается постоянное, беспрестанное вхождение, “вмешательство” внешнего в эту внутренне развивающуюся сущность музыки.

В этом смысле имманентная логика развития музыки совпадает с самими границами музыки, но совпадает и со своей противоположностью — определенно внешним, внемузыкальным. В противном случае постулат имманентного и независимого развития музыки, взятый абстрактно, абсолютно, просто отрицает себя,

сливаясь с развитием, понятым как незакономерно-хаотическое, безразличное движение. Иллюзия самодвижения музыки “вообще” обязательно выдает в конечном счете свое родство с банальностью такой эстетики, согласно которой содержание действительности переливается в какие-то особые, сугубо предназначенные для него, адекватные формы-сосуды, формы искусства, выведенные из самой же действительности, сохраняющие ее же логику развития. Роль имманентного односторонне преувеличивается и тогда, когда подвергается критике внешне содержательный момент в музыке везде и всегда так, как если бы наличие такого момента исторически в конкретных случаях, хотя бы даже момента анти- и внемузыкального, не оправдывало его уже. Эта критика верна, но только для познавшей себя музыки, сознательно вытравляющей из себя все для себя лишнее. Но она будет неверна и для последней, как только та начинает расширять сознательно свои границы. Имманентность логики самодвижения музыки преувеличивается и тогда, когда не исследуется механизм проникновения реального содержания в музыку, его преобразование в имманентную логику. А в этом-то и есть самый фокус методологических затруднений.

То, что существует вне музыки и что, следовательно, не погружено еще в формальный репертуар музыкальных средств, должно явиться в музыку как элемент обрабатываемый, оформляющийся, который получает форму, но не есть еще форма, выступает как форма+содержание, но не как форма-содержание, т.е. как форма в самом широком смысле. Идеализированное и по-своему прекрасное представление о музыкальном развитии как имманентном процессе — как о логическом выводе из аксиом по правилам вывода, по образцу такого, когда Адорно подходит к реальным историческим примерам из музыки, — оказывается перед выбором одной из двух возможностей, которые обе одинаково внутренне отрицают имманентность в таком понимании.

Во-первых, факт отражения реальных общественных структур, проти-

301

воречий, т.е. того, что называют жизненным содержанием музыки, Адорно признает и настолько признает, что в этом именно моменте обнаруживается специфичнейшая черта его социологизма, которая резко отличает его от буквально всех социологов-эмпириков на Западе и в области музыки решительно возвышает его над всеми ими; но проникновение этого жизненного содержания, социальных структур в музыку Адорно оставляет без всякого рассмотрения настолько, что остается признать телеологический параллелизм развития общества и музыки без конкретной связи между ними либо же остается признать, что субъект музыкального процесса есть некоторый сосуд “духа времени”, который получает в его лице мистического посредника и медиума. И всё негативные возражения Адорно, вся его остроумная полемика с *elan vital** и все дифференциации здесь не помогают — даже если Адорно будет говорить, что Россини был выразителем духа своего времени, а Бетховен — чем-то большим, хотя тоже выразителем духа времени; это только прекрасно продемонстрирует неопределенность такого словосочетания. И как бы Адорно ни понимал активно-субъективный характер творчества (было бы смешно не признавать этого), он реально оказывается перед непреодолимыми трудностями, как только понимает активность субъекта только как активность в технике, т.е. в имманентно-логическом процессе развития, как реализацию момента свободы, недетерминированности в логике этого процесса и не учитывает активности субъекта в обращении его с техникой, с имманентно-логическим процессом даже в крайнем случае произвола, где субъект тоже не менее детерминирован, но *уже не* музыкальной имманентностью *в этом* смысле. Тогда такой субъективный момент в отношении к процессу творчества как музыкальному процессу творчества в узкотехническом смысле выступит как момент нетождественности субъективного и объективного. Но это же будет равно означать, что музыкальный процесс творчества не есть только музыкальный процесс творчества, что он есть в какой-то мере *творчество вообще*, в которое все музыкальное погружено как неразрывное с ним и где обретается вновь тождество субъективного и объективного.

Итак, просто констатировать момент нетождественности, но трудно показать, как этот субъективный момент все же, несмотря ни на что, выступает как объективный — не только в результате, не только в уже данном и сложившемся, но и в действии, в акте, в становлении, в реальном переделывании и перековывании немусикального в музыкальное;

трудно показать имманентную логику процесса не как заданную и априорно положенную, не только как таковую, но и как логику объективно полагаемую, развивающуюся.

Сделать это было бы труднее всего — это еще неосуществленная программа музыковедения (обычна противоположная ошибка, которая неискоренимо витает всюду, где музыковедение стремится к популярности: все объективное, всякая имманентная логика записывается на счет субъекта, хотя бы — и тем более! — вне-музыкально-объективно детерминированного)⁷. Тогда имманентность логики развития —

теперь уже реально познанная музыкой, пусть даже пока только в статическом мо-

* Жизненный порыв (*франц.*).

302

менте, моменте уже-ставшего, как логичность музыкального процесса, если не как процессивность логики, — не только не потерпела бы ущерба, но и была бы понята как действительно всеобщее и универсальное, и тогда извечный теоретический дуализм музыки и общества, музыки и жизни, реально всегда преодолеваемый в синтезе художественного произведения, исчез бы и из науки. Тогда такие произведения, которые до сих пор, даже помимо воли исследователей, выступают как камни преткновения и как лежащие камни, в лучшем случае только оправдываемые то ли свободолубием автора, то ли какими-то другими внеположными, в музыку не переработанными факторами, то ли восторженностью, с какой к ним можно отнестись, тогда такие произведения, как Девятая симфония Бетховена, во всей своей уникальности и потому кажущейся произвольности были бы объяснены как продукты имманентно-музыкального развития⁸. Тогда, в конце концов, логика реального развития была бы представлена не только как *логика действительного развития*, но и как *логика развития возможного*, но не реализовавшегося или реализовавшегося частично; тогда реальность имманентной логики музыкального развития предстанет как результат более глубокой, более имманентной логики. Упреки в адрес Адорно в этом отношении могут делаться только конкретно, что же касается целого, то нужно быть благодарным ему за то, что он отчетливо высказал правду, хотя и не во всей ее полноте.

Во-вторых, имманентно-музыкальный процесс в своем понимании (как видно, недостаточно последовательном) Адорно вынужден обрывать каждый раз, когда он не может объяснить развитие музыки внутренне. Так происходит, например, с тем переворотом в музыкальном стиле, который совершился в Италии на рубеже XVI и XVII вв. (и который, заметим, как всякий существующий перелом, имеет много структурных сходств с переломом начала XX в.). Если в объяснении этого переворота Адорно ссылается на структурные изменения в обществе⁹, критикуя тех, кто объясняет их “духом времени”, то, право же, одно стоит другого, если только “дух времени” не предпочтительнее даже тем, что создает иллюзию некоторой непрерывной последовательности развития. И всякий *elan vital* со своим мнимым интуитивизмом, и всякие структурные изменения со своим мнимым социологизмом остаются пустыми и в конечном счете значащими одно и то же фразами, *идолами* причинности до тех пор, пока с ними ничего конкретно не происходит, пока они не начинают значить что-либо, кроме себя, а не быть только *знаками мировоззрения-веры* (как далеко это от принципиальных требований самого же Адорно в теории).

Социологизм Адорно в его историческом аспекте остается в значительной мере *словом*, и это беда не только одного его, как ни обидны такие слова по отношению к философу, который из всех западных социологов и музыковедов сейчас остается наибольшим все же диалектиком.

Социологизм остается словом, пока верификация социологической теории отрывается от верификации теории музыкального процесса, пока первое, как уже ставшее и доказанное, применяется ко второму как движущемуся объекту исследования; тогда, даже если объективно и получена истина, то она получена незаконным, псевдометодическим путем.

Поэтому от критики, которая невольно стала бы напоминать резкие

303

выпады самого Адорно в адрес жаргона Хайдеггера и позднего Гуссерля, т.е. в адрес *слов*, которые, скрываясь за “стеклянными стенами идеальности” (таков образ Адорно), значат только сами себя, идолоподобно, нужно перейти к положительному вскрытию социологического подхода Адорно. Это и будет осуществлено вместе с показом того, как бесконечные двутакты реального развития вкладываются в многочисленные двутакты музыкального процесса.

Чрезвычайно плодотворна сама исходная идея Адорно — сопоставлять социальную действительность с музыкой не по линии наименьшего сопротивления, но сравнивая элементы и фрагменты первого с их мнимым и иллюзорным отражением в искусстве, отражением, мнимым хотя бы уже потому, что эти же самые элементы в космосе художественного произведения, если этот космос не измышлен за пределами законов художественного творчества, значат совсем не себя самих, а имеют какой-то гораздо более широкий смысл.

Итак, Адорно ясно, что произведения искусства отражают действительность, но отражают не по мнимой наглядной модели механического отображения фотоаппаратом, а с помощью своих средств, которые образуют *систему*, хотя и систему открытую.

Таким образом, Адорно сопоставляет *действительность как систему*, т.е. как определенную закономерность отношений, хотя система, усложненная до полной отчужденности от человека, не переживается больше человеком как целое, с *искусством как с системой*, т.е. с имманентной логикой процесса в его совокупности и произведением искусства как целостностью (Sinnzusammenhang). *Элементы* каждый раз разные, но *смысл* один. Существование искусства как явления осмысленного, поднимающегося над простым существованием, над своей укорененностью в жизни и быте, само по себе доказывает переводимость смысла, содержания действительности на систему языка искусства. Итак, возвращаясь к двутактной диалектике, первый уровень произведения искусства — это *смысл снимаемой в нем действительности*, что в нашей интерпретации (систематизации) философии Адорно выступает как *аффирмация* (первая ступень двутакта).

Но поскольку произведение искусства — космос ограниченный по сравнению с реальной жизнью, как космосом в этом смысле неограниченным, предельно богатым — есть осмысленный смысл действительности, т.е. смысл перестроенный, редуцированный, интенсифицированный, то этот смысл перестает быть смыслом для себя, становится *открытым смыслом*, смыслом для другого, смыслом для человека.

Итак, на первом уровне логической конституированности предмета смысл действительности выступает как аффирмация самого себя (первая ступень двутакта); но смыслом является действительность в целом — в своих глубочайших и фундаментальных противоречиях, действительность социальная, — так что для Адорно искусство по своей природе антропоцентрично, является как таковое искусством для человека, а не только в его конкретном применении¹⁰.

Таким образом, именно социальные противоречия утверждаются на первом уровне.

На следующем уровне, когда их смысл, до тех пор закрытый как дан-

304

ность, приводится сам к себе, противоречивость ее, открываясь, становясь смыслом для другого, выступает именно как противоречивость, т.е. как отрицание самой себя. Здесь произведение и получает конкретно-социальный смысл; если противоречивость утверждается как таковая, то это придает произведению искусства нерелефированные черты действительности как таковой. Если в произведении искусства можно будет разглядеть черты хаотической действительности и только, то произведение будет своеобразным “натурализмом”, но таким, который описывает не поверхность вещей, а модус их существования. Но все равно это будет “натурализм”. Тогда произведение искусства станет продолжением действительности другими средствами, поскольку оно утверждает, “останавливает” действительность в той ее непродуктивной отрицательности, в которой она сама стремится утвердиться. Но эту отрицательность мало передать, хотя бы и очень верно, — ее нужно осмыслять, отрицать в ее непродуктивности, ложности.

По Адорно, все реальные подлинные произведения искусства всегда отрицают непродуктивную противоречивость действительности, тем самым вынося ей свой приговор.

“Критерий истины в музыке состоит в том, приукрашивает ли она те антагонистические противоречия, которые сказываются и в контактах со слушателями, и тем самым запутывается в эстетических антиномиях, из которых нет более выхода, или же она — благодаря своей внутренней устремленности — открывается для постижения этих антагонизмов”¹¹.

По мере развития общества в XIX—XX вв., по мере того, как действительность в целом отчуждается от человека, становясь несоизмеримым с ним хаосом, и противоречивость раскрывается в самой действительности как бесплодная и бесперспективная, произведения искусства все усиливают это свое отрицание противоречивой наличной данности социальной действительности. Всякое же утверждение закрепляет статический момент наличного бытия, останавливает то, что движется, движется, усугубляя свою противоречивую отрицательность. Таким образом, вторая ступень, второй уровень в произведении искусства — это *отрицание действительности в ее бесперспективной противоречивости*.

В 1922 г. Адорно писал в “Журнале социальных исследований” (“Zeitschrift für Sozialforschung”): “В данных условиях (т.е. в условиях отчуждения. — *А.М.*) музыка может только посредством своей собственной структуры выразить социальные антиномии, которые несут вину за изоляцию музыки. Музыка будет тем лучше, чем более глубокую форму выражения она найдет для этих противоречий и *необходимости их социального преодоления*, тем более ясным будет в ней, в антиномиях языка ее собственных форм, выражение бедственности социального положения и чем более ясным будет высказанный на языке ее страданий *призыв к изменению существующего*. Ей не подобает с выражением ужаса растерянно смотреть на общество; она лучше выполнит свою общественную функцию, если в собственном материале и в согласии с законами формы выявит те социальные проблемы, которые она несет в себе вплоть до скрытых зерен ее техники”¹². В своей реальности произведение искусства рассматривается Адорно как процесс, и потому всякий двутакт, который был рассмотрен нами как результат, как логическое строение вещи, в

реальности представлен как длинный процесс повторения двутактов, воспроизводимых на более высоких уровнях и, наконец, у Адорно с принципиальными оговорками, порождающих целое — произведение искусства как таковое, как готовый результат — “целостность процесса”. Процесс складывается из многочисленных повторений двутакта — он все время откладывается, из текущего переходит в уже-данное. Реально имеет место, следовательно, процесс, который все же с некоторым основанием можно в развитой художественной музыке представить по аналогии с логическим выводом: в произведении (в самых разных отношениях, в зависимости от техники и стиля) есть то, что сразу *полагается как данное*, и это *положенное данное* в произведении опосредуется; произведение есть развитие, т.е. утверждение-отрицание этого положенного.

Таким образом, задача исследования имманентно-логического процесса развития музыки конкретизируется как задача изучения структур внутреннего диалектического процесса и как структур технически-музыкальных и одновременно как структур социально-музыкальных.

Итак, есть известное — синтез, тождество двух сторон — музыкальной и немusical, социальной; неизвестное, как уже было сказано, — *конкретная расшифровка пути немusical в музыку и конкретная расшифровка музыкального как социального*, все то, что требует не только блестящего конкретно-музыкально-технического анализа, но и его трансценденции — обратного выделения *системы из системы*. Это — социологическое прочтение музыки.

Но произведение, обнаруживающее подобное тождество своих сторон — имманентно-музыкальной в узком смысле и содержательной на одном, весьма абстрактном, уровне, на другом, менее абстрактном, выявляет их противоречие, их расхождение, которое, по мнению Адорно, ведет к разнонаправленности этих сторон. Если считать, что произведение искусства должно быть целостным, а это исторически возникающее неизбежное требование, то очевидно, что оно должно быть определенным равновесием, примирением противоречий, следовательно, чем-то утвердительным *an sich*.

Таким образом, истинность произведения требует того, чтобы действительность отрицалась, а внутренне-художественный закон требует, чтобы было утверждение, синтез противоречий, чтобы в нем были сняты отдельные утверждения и отрицания.

И это противоречие, согласно Адорно, неразрешимо ни в том случае, когда произведение отказывается от примирения противоречий, поскольку это уничтожает художественную форму и произведение перестает быть таковым; ни в том случае, когда оно примиряет противоречия, так как тогда оно выступает как ложная утопия — иллюзия целостности и единства там, где (в социальной действительности) этой целостности и этого единства нет и не может быть. А с течением времени у произведений все меньше шансов как-то разрешить это противоречие — действительность все дальше от примирения.

“Критерий истины в музыке состоит в том, — пишет Адорно, — приукрашивает ли она те антагонистические противоречия [...] и тем самым запутывается в эстетических антиномиях, из которых тем более нет выхода, или же она — благодаря своему внутреннему устройству — откры-

вается для постижения этих антагонизмов. Внутренняя конфликтность в музыке — это проявление конфликтности общественной, не осознаваемой самой музыкой¹³. “Там, где музыка разъята внутри себя, там, где она антиномична, но прикрывается фасадом единства и благополучия вместо того, чтобы доводить

антиномии до логических выводов, — она безусловно идеологична, сама увязла в путях ложного сознания»¹⁴.

Но если музыка так или иначе вбирает в себя это противоречие между истинностью и гармонической законченностью, целостностью, то это должно сказаться на самом качестве музыки. Противоречие это выражается в том, что искусство как бы выделяет из себя категорию целостности, которая составляет отныне наружный, обращенный к слушателю слой искусства и неотъемлемый от искусства и в то же время с материалом самим не связанный. А под прикрытием внешней защиты, предпосланности *целостности*, искусство обретает право быть незавершенным в себе.

Раздвоенность современной музыки и раздвоенность, при которой отдельное произведение как бы не совпадает с самим собою, “неконгруентно” самому себе, пронизывает и все слушательские привычки, навыки, самые основы восприятия этого искусства: при этом совершенно безразлично, идет ли речь о самом несдержанно авангардистском направлении или же о пережитках самого косного позднего романтизма.

Эта категория *целостности*, или *всеобщности*, схватывает качество современной музыки на весьма глубоком уровне. В ней выражается основополагающий парадокс современного искусства, парадокс, с которым исследователь неизбежно встретится, с какой бы стороны он ни подходил к искусству.

Целостность одновременно и присуща, и не присуща музыкальному произведению; она и реально может быть подтверждена самим музыкальным материалом, и она же фиктивна, как бы разыгрывает сама себя. Любой слушатель современной музыки так или иначе сталкивается с этим парадоксом, так или иначе формулирует его, хотя бы и очень далеко от сути дела. Его “чувство формы” подсказывает ему, что вот *это* произведение совершенно с точки зрения своей формы, стройно и даже уравновешенно и гармонично. Может быть, странно или даже кощунственно говорить о стройности композиции и красоте ее в применении к такому сочинению, как “Трен памяти жертв Хиросимы” К. Пендерецкого, где экспрессия, переливающаяся через край, заставляет забыть о приемах и до поры до времени не дает подступиться к себе с анализом. Однако произведение это до слушателя доходит все же в уравновешенно-законченной форме. Тесно связано с характером названного выше парадокса то, что здесь крайняя неуравновешенность и безысходный трагизм, для выражения которого раньше у музыки не было средств, передаются в формах уравновешенных и соразмеренных. Однако, слушая это или другое произведение современной музыки, нельзя не почувствовать, что это “совершенство” целого не дано само по себе, не дано просто как нечто само собой разумеющееся, но что оно как бы лишь проглядывает сквозь нечто такое, что гораздо более реально и непосредственно-налично. Форма сквозь аморфность, порядок сквозь хаос, законченность сквозь незаконченность и т.д. Классические и привычные закономерности композиции и формы погружаются в глубь произведения (и светят изнутри,

307

не будучи прозаически даны), и в то же время они *воссоздаются* в таком материале, которому по своей природе и истории *чужды*. Эти закономерности именно *воссоздаются*, они реконструируются в чужом для них материале. Заданность структуры, или по меньшей мере структурности вновь нависает над самим музыкальным процессом, сдерживая его и им управляя как внешний момент несвободы¹⁵.

Как пишет Адорно, “примат всеобщего над особенным намечается во всех искусствах и распространяется даже на их отношения между собой”¹⁶.

При этом в некоторых направлениях музыки стираются даже различия между материалом разных искусств — поэзии, музыки, живописи: “Первичность целого, “структуры”, равнодушна к любому материалу”¹⁷.

“Тотальность, атомизация и совершенно непостижимый, неясный в своей субъективности способ преодоления противоречий, способ, хотя и основанный на принципах, но разрешающий произвольно выбирать их, — вот составные части новой музыки, и весьма трудно судить о том, *выражает ли ее негативность общественное содержание*, тем самым трансцендируя его, или же она *просто имитирует его*, бессознательно следуя за ним — под впечатлением его и под его воздействием”¹⁸.

Проблема формы, композиции-структуры, внутренней динамики оказывается и проблемой социального смысла искусства. Как формулирует Адорно, “обязательное упорядочение искусства внутри самого себя, как видно, представляется невозможным без реальной организации самого общества, без организации конститутивной, которой могло бы уподобляться искусство; субъект и объект не могут примириться в искусстве до тех пор, пока они не примирены в реальной устроенности человеческого существования, а

современное состояние общества — прямая противоположность такого примирения; антагонистические противоречия внутри общества растут, несмотря на иллюзию единства, которую создает лишь мощь объективных отношений, превосходящая и порабащая каждого отдельного субъекта. Но, с другой стороны, как раз по отношению к такой обманчивой положительности идея искусства состоит сегодня в том, *чтобы в своей критике выйти за рамки существующего общества и конкретно противопоставить ему образ возможного*¹⁹.

“Чем враждебнее противится реальность возможности, тем актуальнее, насущнее эта идея искусства. Искусство в конце буржуазной эпохи вынуждено взять на себя ту роль, которую на заре этой эпохи избрал для себя Дон Кихот: искусство одновременно возможно и невозможно”²⁰.

Таким образом, произведение как продукт художественного творчества требует третьей степени, снимающей первые две, а потому третья степень у такого произведения, которое не изменяет истине, представляет собой *неосуществленный синтез*, напрасные усилия синтезирования, его и можно было бы назвать иным, или возможным. И это действительно не просто отсутствие синтеза как незаконченность и только, но борьба за синтез и борьба против синтеза, его отрицание; борьба за порядок и борьба против порядка; борьба против существующего и борьба за грядущее; одновременно анархия и вполне завершенная тотальность.

Иное для Адорно и есть символ зачеркнутых исторических и соци-

308

альных надежд и перспектив, которые встают перед ним с тем большей настоятельностью, чем больше реальность осуществленного развития перечеркивает эти возможности, обличая их неосуществимость. Адорно в 1962 г. — это Адорно 1932 г., полный надежд, но погруженный в глубочайший пессимизм. Здесь тоже повторяется двутакт — ведь надежда и отчаяние, возможность и невозможность у него так же точно сосуществуют; надежду он не просто отбрасывает, как не оправдавшуюся, а актуально перечеркивает. Это два реальных наслоения.

Такое же отношение между *наличной действительностью* и *иным: иное* не изгоняется, раз теоретически признана его невозможность, оно продолжает жить как собственная невозможность, как утопия неосуществимости. И чем более неосуществимы перспективы, тем глубже противоречие между музыкой как уже априорной целостностью и музыкой как явлением объективной истины. Целостность исторически из “органического” итога процесса, по мере того как итог становится все более сомнительным, превращается, как сказано, в аксиому, в чистую предпосылку, которая реальностью процесса может не подтверждаться; и таким образом, согласно Адорно, *противоречия объединяются уже не реальной целостностью, а ее призраком*: перечеркивается не только реальность синтеза, но и призрак синтеза. Это ведет к “распадению музыки”, хотя такое понятие и не учитывает всей диалектики процесса. Это ведет и к тому, что сам Адорно называет утратой музыкой ее качества *иного*: музыка становится тогда, по его мнению, только музыкой — пустым процессом звучания.

Итак, *иное* есть идеал, но идеал неосуществимый. Его неосуществимость подчеркивается тем, что он полагается в *невозможность*, в ту *осуществленность неосуществленного*, в целостность нецелостности, каковая возможна только благодаря тому, что в диалектической динамике истории искусства становятся возможными — на миг, как ирреальное проблескивание истины — поистине невозможные вещи. *Иное* как символ неосуществимого, но светлого идеала переустройства всего бытия, “изменения действительности”, — идеал реальный, но не постигаемый в своей реальности.

Итак, произведение искусства, согласно Адорно, оказывается правдивым и цельным, т.е. удовлетворяет и своему бытию и своему предназначению, если оно умеет на третьем этапе реально осуществить попытку *нереального синтезирования*, т.е. воспроизвести в своей целостности в снятом виде два первых этапа — утверждение и отрицание теперь уже как *два одновременных*, и тем не менее не слитых, не синтезированных в новом качестве, момента; если произведение умеет на третьей ступени выразить в уже-ставшем, в остановившемся движении процесса *смысл процесса как отрицания утверждения*.

Таким образом, нетождественность произведения самому себе — это *конечное расхождение музыкального и немusического в нем как в целом*.

Иное реально встает как смысл произведения, как субъективная готовность к лучшему, но оно решительно перечеркивается как утопия.

Однако и диалектика Адорно, не доходящая методически до полноты, — это результат тех же самых процессов, но уже в философском творчестве, которые, для подчеркивания общего в них с процессами в искусст-

ве, можно без всякой натяжки назвать художественно-философским творчеством.

Вопрос о том, как искусство функционирует в обществе, Адорно ставит и решает на чрезвычайно богатом фактическом материале, но это еще само по себе нетеоретично. В той мере, в какой Адорно бессистемен, прокламирование принципов всегда расходится у него с *фактическим наблюдением*, для которого язык его интерпретации все же случаен. В теории Адорно опирается на Маркса и на понятое Марксом фундаментальное противоречие искусства при капитализме: речь идет о том обстоятельстве, что произведения искусства не сводятся к абстрактному труду и потому, делаясь товаром, выступают как внутренне противоречивые вещи. Если Маркс пишет, что “мастер по роялям воспроизводит капитал, пианист же обменивает свою работу только на “вознаграждение” и с этой точки зрения труд его является “столь же мало производительным, как и труд обманщика, производящего небылицы”²¹, то Адорно говорит о том, что, как бы ни был обеспечен художник, он чувствует, что живет подачками, и это накладывает печать на его творчество.

Адорно показывает и те многочисленные способы, посредством которых капиталистическая система обращает произведения искусства в товар в тех или иных их объективациях. Представление об искусстве как *ином*, а это очень важно, тоже соответствует пониманию искусства у Маркса. Для Маркса “именно внутри искусства... выражается всеобщее содержание труда как пути развития человеческой свободы, которое внутри самой предметной практики реализуется лишь как ведущая тенденция, осуществляющаяся в истории через тысячи отклонений и превратных форм... художественная деятельность выступает как своеобразный “эталон” общественно развитого отношения человека к предмету, в принципе несовместимый с отношениями, вырастающими на почве буржуазного способа производства”²².

Однако то, что для Маркса есть реальный залог будущего, для Адорно, как уже описано выше, есть своеобразный плюс-минус — фантом зачеркнутых перспектив. Всякая *несовместимость* звучит теперь как смертный приговор. Возьмем типичное для Адорно высказывание: “Что в музыке и вообще в искусстве называется творчеством — производством, прежде всего определяется противоположностью потребительскому товару культуры. Тем не менее его можно непосредственно отождествлять с материальным производством. От последнего эстетические структуры отличаются конститутивно: что в них является искусством, не предметно, не вещно... Уже критический элемент антитезы, который сущностен для содержания значительных произведений искусства и который противопоставляет последние как отношениям материального производства, так и господствующей практике, не позволяет говорить вообще о производстве в обоих случаях, если не желать смешения понятий”²³ и т.д.

Выше речь шла о принципиальной разности уровней в конструкции творчества в немецкой классической философии и в концепции у Адорно — диалектика Адорно оказывается значительно меньшей силы общности и применимости.

Хорошо известна та легкость, с которой Гегель, не подозревая о будущих путях историзма, о западных и загадках, которые ожидают историзм в его развитии, как бы возносится над всеми эпохами искусства как незванный их судья, ожидая их уверенным, не знающим сомнения взглядом. Гегель сам так прямо и говорит в “Эстетике”, что из поэзии знает все, что можно знать, и утверждает, что все это действительно и можно, и нужно знать. Но если над искусством возносится мыслитель, на глазах которого, как ему кажется, приходит к завершению и искусство и не только искусство, но и все бытие, то современный философ, вынужденный жить уже после состоявшегося “конца искусства” и “конца истории”, не способен на столь же поспешное обращение с веками и народами.

Правомерность подхода к искусству сверху, дедуцирования его совершенно исчерпываются, и пороки универсальной системы выступают на первый план как пороки философского тоталитаризма, напоминающие интеллигенту 30-х годов (когда в основном складывались взгляды Адорно) о нарастающем духовном и политическом тоталитаризме его дней. Одним из первых, кто хорошо понял недостаточность философской систематики и выразил идею незаконченной открытой, “негативной” диалектики, ставящей *движение* перед любой тотальной завершенностью, был Вальтер Беньямин, проницательный социолог и

критик современной культуры, мыслитель, близкий к марксизму; его незаконченный жизненный труд (Беньямин покончил жизнь самоубийством при попытке бежать из Франции в США в 1940 г., боясь попасть в руки гестапо), оборванный действительностью, не благоприятствующей гармонической завершенности людских судеб, в последние годы стал особенно актуален. Адорно был другом и единомышленником Беньямина, и их работы выявляют поразительное сходство идейной направленности, общих социологических устремлений.

Не случайно, что Адорно, этот философ, живущий искусством, сам — высокопрофессиональный музыкант; точно так же Беньямин, переводчик Бодлера и Пруста, автор социологического исследования “Париж, столица XIX века”, был погружен в искусство, ни на минуту при этом не отрываясь от политики и философии. Оба они обладали редким умением слышать пульс истории в искусстве.

Адорно в философии и социологии идет от искусства. Не искусство философией, он поверяет философию искусством.

Философия Адорно может даже показаться слишком увязшей в конкретной реальности самой действительности и искусства. Все исторические этапы искусства он рассматривает под знаком современного периода; до определенной степени получается на деле перенос современных масштабов (в музыке — форм восприятия, слушания) на другие эпохи. Большинство философов шло и идет сверху, от “бытия” и от “идеи”. Конкретный материал искусства при этом не всегда улавливается, но и не получает никогда не свойственных ему преимущественных прав.

Эту привязанность Адорно к конкретному этапу истории искусства нужно более внимательно рассмотреть, отыскав тот источник, который у Адорно обобщается и от которого идет его понимание и переживание искусства.

2

Если Адорно в центр своей философии ставит негативность, то важно посмотреть, как это конкретно выявляет себя у него в диалектических и недиалектических моментах. Если понимать бытие как движение, как становление, то это диалектический момент до тех пор, пока в своей диалектике он *не перейдет в свою противоположность, если утратит меру* (самотождественность). Поэтому диалектическим безусловно является разъяснение Адорно того, что движение и структуру в каком-то целом, например в произведении искусства, нельзя отрывать друг от друга, что в процессе само движение порождает структурные моменты. Это само по себе диалектично и верно до тех пор, пока мы не убедились, что *сложились какие-то независимые от процесса закономерности*, которые на этот процесс неумолимо накладываются. Именно в преувеличении этого диалектического момента движения и состоит недиалектичность Адорно, когда он обсуждает сущность произведения искусства.

Хотя Адорно сам в одном месте — и не без основания — упрекает музыкантов в том, что многие из них не знают, что такое произведение искусства, его собственный ответ на этот вопрос не отличается той настоящей подчеркнутостью, с которой этот же вопрос ставит, например, феноменология²⁴.

Если считать, что есть эстетические предметы и что, следовательно, эстетический предмет есть, существует, то тогда не только всякое движение, всякий процесс, если это процесс создания объекта, имеет некоторый результат, свертывается в то, что называется “произведением искусства”, но и сама целостность произведения искусства как результат, как инвариант разных вариантов реализации и понимания существует все же независимо и до этого процесса, в который он разворачивается каждый раз в реализации предмета. В этом случае временной характер искусства характеризует уже не смысл самой музыки, а форму ее понимания, переживания. Адорно, справедливо выступая против абсолютизации предметности произведения искусства, склонен все же к тому, чтобы вообще отрицать эту предметность²⁵.

Такие понятия, как *целостность*, “тотальность”, которые естественно связываются с произведением искусства как предметом, приобретают поэтому особый интерес, так как именно в их конкретном характере у Адорно и выразился основной конфликт его диалектики.

В одном случае процесс снимается так, что результат есть нечто отличное от самого процесса — результат уже, если угодно, статичен, замкнут в себе, он есть целостный, единый, неразделимый “смысл”. Результат *в конечном итоге* есть то же, что было и до процесса разворачивания и процесса понимания, — есть *смысл*, определенным образом зафиксированный и выраженный в определенном материале. Процесс в своей качественности обнаруживает все же свою произвольность, даже если теоретически невозможна никакая иная представимость целого.

В другом случае результат процесса есть *снятый процесс*, процесс, данный *в своей завершенности, замкнутости, отлаженности*, так что *нельзя или не нужно* продолжать его дальше, поскольку достигнута осмыс-

ленность и уравнишенность целого. Здесь целое относится к процессу, который не утрачивает своей качественности и который представлен как проявление противоборствующих сил, которые затем уравниваются. Процесс здесь нельзя не мыслить так или иначе “энергетически”, так что возникают ассоциации с методологией 20-х годов с ее увлечением “энергетизмом”.

Все эти точки зрения *совсем не внеположны* музыке, они не только чисто теоретические и философские, они имманентно присущи той или иной музыке, и в реальном творчестве, *особенно* в современной музыке, они активно *перебираются* самим искусством и имманентно в нем сказываются. Это касается и всех возможных их вариантов. Их можно логично представить и как различные уровни *снятия процесса*. Но важно, до какого уровня доходит в каждом случае сама практика и теория.

Если нам скажут о “движущемся целом” и если это не считать простой метафорой, этим “разрешая” проблему²⁶, то надо это будет понять как-то рационально. Это выражение, как кажется, совпадает с первой из приведенных точек зрения, поскольку если целое движется, то оно уже задано заранее, процесс есть лишь процесс его реализации, подтверждения, демонстрации. Нельзя говорить о целом как данном в каждый отдельный момент, поскольку целое будет тогда уже завершено и не будет стимула для процесса; в применении к традиционному искусству можно говорить только об *антиципации целого* в отдельный момент, даже если не учитывать момента заданности целого как *знания о целостности предмета*²⁷, что решительно способствует восприятию процесса как целого и, по наблюдению Адорно, в большинстве случаев просто замещает переживание и реальное восприятие процесса как целого. В таком смысле — в смысле *антиципации целого* — и понимает, вероятно, движение целого Адорно. Его высказывания, и очень часто, оставляют поле для противоречивых толкований.

Вообще же надо иметь в виду, что формула “*утверждение — отрицание*” проявляет себя в концепции процесса-целого неукошнительно и актуально, чувствуется за всеми отклонениями и витками мысли.

Для Адорно целое и не существует вне ряда “*утверждений-отрицаний*”, никогда не достигая синтеза; если и есть “объект”, то он исчерпывается самим движением, сводится к нему, каким бы многослойным ни было это движение. Очевидно, что музыка, чем сублимированное она, тем больше есть процесс: музыка вообще есть производство без конечного продукта — и это не только экономически.

Адорно пишет о камерной музыке: “Процесс производства без конечного продукта — таковым в камерной музыке является только сам процесс. Причина — в том, что исполнители, конечно, только играют — играют в двух разных смыслах. В действительности процесс производства уже опредмечен в структуре, которую они только повторяют, — в композиции [...]. То, что кажется первичной функцией исполнителей, на деле уже совершено самим объектом и только как бы ссужается этим объектом исполнителям”²⁸.

Таким образом, предмет есть, но этот предмет исторически вторичен — вторична сама “предметность”, а во-вторых, он есть что-то вроде *фиксации процесса*, такой фиксации, где не нужно специально различать

фиксацию смысла и фиксацию внешнего течения процесса *исполнения (запись)*. Верно, что предметность-вещность музыки *оформилась* исторически, но можно эту предметность-вещность постулировать на более глубоком уровне-слое произведения. Завершенность вещи есть для Адорно показатель *отчуждения непосредственного*, и потому он склонен феноменологический подход рассматривать как “историографию отчуждения”, отрицая возможность *логически-структурного* подхода к “объекту”. Различие между Адорно

и феноменологами, с одной стороны, между Адорно и “энергетическими” теориями 20-х годов — с другой, — не в признании или непризнании *процессуальности* в музыке, а в признании за процессом разной меры *существенности* для музыки. Произведения “*внутри себя как таковые определены как процесс и теряют свой смысл, будучи представлены как чистый результат*”²⁹.

Отдельные моменты течения произведения слушатель соединяет вместе (*hart zusammen*), так что возникает *Sinnzusammenhang*, т.е. смысловой контекст, целостность смысловых взаимосвязей. Серен Кьеркегор, на которого не раз ссылается Адорно, пишет: “Спекулятивное ухо собирает воедино слышимое, как спекулятивное око — видимое”. Вот это последнее слово и важно для Адорно своим негативным моментом, тем, что оно не подчеркивает пространственность структуры, а дает возможность представить ее как неснятый процесс, актуализирует представление о расслоенности моментов во времени даже в итоге, где они все-таки *реально* собраны в представлении о произведении, в “смысле”. Характерно, что и слово “течение”, может быть, столь привычное, но часто не осознаваемое в своих философских импликациях, подчеркивает *не дискретность* “течения музыки” — не ту дискретность, статический момент в самой динамике, который учтен ведь и самим Адорно в его представлении о музыке, как “утверждении-отрицании”, т.е. постоянных диалектических скачках, — а говорит о *континууме музыки*.

Это словосочетание — “континуум музыки” — не только метафора для Адорно, которая ускользает в своем буквальном значении от его внимания всякий раз, когда он не останавливается на ней особо, но и *вполне осознанный и привычный способ выражения*.

Адорно дает такое понимание соотношения целого и детали в произведении искусства, которое безусловно приемлемо для современного понимания произведения искусства: “Там, где серьезная музыка удовлетворяет своей собственной идее. там всякая конкретная деталь получает свой смысл от целого — от процесса, а целостность, тотальность процесса получает смысл благодаря живому соотношению отдельных элементов, которые противопоставляются друг другу, продолжают друг друга, переходя один в другой и возвращаясь вновь”³⁰.

Целое есть процесс, и предвосхищение целого в процессе достигается живым соотношением деталей. Это понятие живого и есть ключ к разрешению проблемы целого и проблемы реального синтеза, которая как практическая проблема искусства встает все же, несмотря на философское отрицание синтеза. Это понятие живого (“органического”), заметим кстати, дает то представление о музыке, которое враждебно новейшим направлениям в музыке.

314

На это указывает и сам Адорно в статье “*Vers line musique informelle*”.

“Вполне мыслимо, — пишет Адорно, — что серийная и постсерийная музыка рассчитана уже на апперцепцию принципиально иного рода (по сравнению с традиционной музыкой, включая Веберна. — *А.М.*), если вообще можно утверждать, что музыка настроена на такого-то рода апперцепцию. Традиционное слушание таково, что музыка разворачивается во времени — части образуют целое. Это разворачивание, т.е. отношение смысловых элементов музыки, как они следуют друг за другом во времени, к простому течению времени, стало как раз сомнительным, проблематичным; в самом сочинении такое разворачивание каждый раз встает как задача, требующая своего нового продумывания и разрешения. Не случайно Штокгаузен в статье “Как проходит время” “центральный вопрос об унификации параметра длительности и звуковысотного параметра излагает с точки зрения деления целого на части, т.е. сверху вниз, а не снизу вверх. Замечательно, что моя первая реакция на “*Zeitmasse*” [...] соответствовала его теории о статичности как результате всеобщего динамизма и его теории каданса”³¹. Это высказывание дает нам указание на *границу вперед* для теории музыкального произведения у Адорно, но в столь же малой степени может быть распространено и назад на историю музыки, за исключением одного достаточно короткого этапа, вернее, логически, момента в ней.

Это самое понятие “живого”, которое и осознается Адорно как противовес всему механистическому в музыке, понятие, где ключ почти ко всему у Адорно, — *более конкретно*, чем это требуется от общей философской концепции музыки, оно явно обнаруживает свою зависимость от имманентной эстетики творчества Шёнберга — Берга — Веберна, несмотря на то, что о *живом* в музыке говорилось всегда.

Но здесь живое — не просто то, что имеют в виду, когда говорят, например, об органичности произведения искусства или о том, скажем, что произведение искусства как живая данность — именно процесс — в своей беспрестанной изменчивости, неуловимости (все качества, отрицаемые полуматематической музыкой

последнего времени с ее абстрактными физическими параметрами, к которой у Адорно нет живого отношения) выходит за рамки *графически осуществимого текста*, в своем становлении не может быть наглядно и просто схвачен (за представлением о становлении тут же, едва оно начинает обрастать образностью, появляется “растение”, как глубокий архетип; вспомним Асафьева с его необычайно ярким представлением о “прорастании”)³².

В приведенном выше отрывке хотя внешне и предполагается заданность целого и реальное разворачивание процесса (деталь получает смысл все же целого), но зависимость детали от целого нужно понимать только как *зависимость детали от целого в растущем растении*: процесс есть с самого начала относительное равновесие, *плетение* деталей, выращивание листьев и цветов там, где рост только добавляет что-то к уже существующему. Рост растения, рост, которого мы не видим, представляется нам непрерывностью, континуумом. Но этот момент непрерывности великолепно подтверждается понятием динамики в имманентной эстетике Шёнберга и в первую очередь Берга и ролью архитектоники в их произведениях.

315

“Вообще музыка Берга, — замечает Адорно в статье “Как слушать новую музыку”, — живет волей к смазыванию всех контрастов, к отождествлению нового и старого”³³ — как в плане преемственности музыкального языка, так и в рамках отдельного произведения: в соотношении предшествующего и последующего. “Музыка Берга иногда звучит так, как если бы темы вообще складывались из бесконечно малых величин, как если бы тематическое развитие предшествовало теме, — понятие темы этим ставится под вопрос”³⁴.

Вообще говоря, “чем больше новая музыка отдает себя во власть своих раскованных, свободных влечений, внутренних движений, тем более тяготеет она тогда к насквозь проросшему, даже хаотическому облику, где возникает необходимость — чтобы не опуститься на художественную стадию — в сопротивлении организующего начала, где вызываются к жизни тончайшие конструктивные средства. Но и наоборот — конструктивные средства, чем утонченнее они становятся, тем большую роль начинают играть в расщеплении замкнутых поверхностей и, каждый раз являясь организацией в малом, сами по себе производят на свет нечто такое, что на первый взгляд покажется хаотическим мерцанием”³⁵. “Вагнеровская концепция искусства сочинения музыки как искусства переходов получает у Берга универсальное развитие. Она подчинила себе все измерения музыки, прежде всего тематическое развитие и диспозицию оркестровых тембров. К этому приводит глубокая приверженность Берга ко всему аморфному, можно даже сказать, — музыкальный инстинкт смерти, с которым названная концепция состояла в родстве еще со времен “Тристана”. Одновременно она же становится принципом формообразования”³⁶. Существенно не меняет дела и то, что у Шёнберга и Веберна эта льющаяся “растительность” предстает в ином виде — в соответствии с совершенно иным смысловым обликом их музыки. Так, Шёнберг в большей мере, чем это допускал Берг, является господином звукового потока, который протекает под его управлением³⁷, а у Веберна диалектика динамики и статики прогрессирует, уходит вглубь, утаивает свою “живость”, свою сердечность, душевность. Очевидно, что речь идет здесь об образных ассоциациях, но о таких, которые более или менее обязательны, так или иначе осознаются независимо от любых оценок.

Говоря о технических приемах Берга, о его вариационной технике, Адорно характерным образом замечает: “Это взрезание тем, их рассечение на мельчайшие единства, тенденция к атомизации вызывает у людей неподготовленных, непросвещенных в этом отношении такое впечатление, которое реакционный критик Леопольд Шмидт в свое время снабдил этикеткой “инфузорность”. Вот эта “инфузорность” затем и сопоставляется с широким дыханием мелодических линий по образцу, например, Шуберта. Сюда вкрадывается и психологический момент. Мнимое скольжение, извивание, хаос этой музыки нарушает табу, неосознанно укоренившееся в сознании, — отвращение к низшим животным, насекомым, червям”³⁸. Напротив, Стравинский и Хиндемит (как представители “неоклассицизма”) послушны этому табу — у них все вычищено, выметено, прибрано. Адорно, естественно, добавляет слово “ложный” к своей характеристике берговской музыки — это слушание неподготовленного слушателя вскрывает, однако, передний план музыки, и этот

316

передний план схватывается здесь образно-четко. Берг вуалирует четкие очертания, всякие цезуры, переходы, сбой; и здесь представления о чем-то льющемся, переливающимся, извивающемся, кружащемся напрашиваются сами собой. Даже и представление о нерасчлененном хаосе. Но такое обманчивое впечатление истинно постольку, поскольку без него немыслимо и самое глубокое проникновение в эту музыку, которая вбирает в себя аморфность хаоса и снимает ее в себе.

У Шёнберга с самого начала, и не только у зрелого мастера, *время* уже другое, и не в том дело, что оно насыщеннее, или медленнее, или быстрее, чем, например, у Вагнера или Брамса, а в том, что оно просто *другое* (в принципе, не в каждой частности). Это время, в котором не что-то становится, оно не *развертывание процесса*, а в более буквальном смысле — *развертывание, развертывание свернутого*, конечно, в тенденции. Это пространство-время, время-пространство, которое одновременно может быть стремительным и... устойчивым. Смотри на водопад, можно не следовать глазами за падающей водой, а задержать взгляд на одном месте, в котором будет низвергаться вода. Сходные динамические моменты и в музыке современника Шёнберга — Макса Регера и вообще в музыке того времени. И вот, задержав взгляд на одном месте-моменте низвергающейся в пучину воды, можно видеть, что здесь с самого начала дана *устойчивость* и что в обозримое время ничто не изменится, но что с начала же — *предельная стремительность*, предельная, потому что вода летит вниз и притом с наивозможно для нее быстрой скоростью. Вот динамика Шёнберга пронесится с предельной динамичностью через устойчивость. И, значит, сразу же две возможности для восприятия: замечать больше одно или другое — или только одно, или только другое. Но эти возможности реализуются не субъективно, они *последовательно* исчерпываются в истории музыкального слушания.

И вот это время явно стремится к тому, чтобы пониматься не только как очевидная непрерывность звучания, но и как непрерывность перехода от одного к другому, как непрерывная артикуляция смысла. Эта музыка в своих моментах вполне способна пробудить и представление о накренившемся и падающем в пространстве движении.

Чрезвычайно важным для анализа хода рассуждений, мысли Адорно представляется то, что его диалектическая концепция бытия и становления подтверждает и сама подтверждается определенным, и притом только определенным, материалом искусства начала XX в. Далее, этот параллелизм распространяется Адорно на всю историю музыки, по крайней мере последних веков, *несмотря на то*, что реальная диалектика истории музыки не подтверждает всегда и везде этой динамической концепции Адорно.

В философии Адорно происходит такой исторически значительный момент встречи и глубокого родства философской концепции действительности и музыкальной концепции действительности на определенном этапе развития самого искусства; *момент встречи*, когда обе концепции взаимно подтверждают друг друга.

Для классического искусства (“венская классика”) характерно деление на ряд крупных и резко отделенных друг от друга разделов (какими бы они ни были качественно, о какой бы форме ни шла речь, — будь то сонатное аллегро или рондо-финал в симфонии)³⁹.

317

Эти разделы в своем соотношении и явном разграничении и задают *крупные колебания* внутри единой формы; они — утверждения-отрицания на *почти* самом высоком уровне. Ясно, что это — не самый высокий уровень. Таковой есть *целое*, но какова именно природа целого, вот в чем и состоит задача. Эти разделы противоплагаются друг другу (экспозиция — разработка — реприза) — *момент различия* — и соответствуют друг другу, вырастают одно из другого — *момент сходства*. Таким образом, еще прежде мелкого колебания минимальных единиц, еще прежде почти бесконечной цепочки колебаний на уровне периодов, тактов и т.д. даны крупные, через которые мелкие колебания обобщенно попадают в единство целого⁴⁰. Для классического искусства как для классического характерна, как говорится, уравновешенность разделов, “гармоничность” музыкальной архитектуры. Адорно такое соотношение не устраивает, как не устраивает оно и музыку на определенном этапе. Разноэтажность процесса начинает восприниматься, вследствие имманентного развития искусства, как момент метафизики в строении целого — и не без основания.

Дело в том, что, как бы эти конкретные крупные формы ни сложились исторически последовательно, в них сохраняется элемент скачка, — они являются именно тем реальным примером исторического и диалектического *отложения* процесса в статическом, *ставшем*, что в каждом конкретном примере может идти вразрез с теоретически постулируемым единством всего динамического и статического, из которых *первое реально* порождает второе. Вот случай, когда они *распадаются* и статическое так или иначе противопоставляется динамическому, процессуальному, хотя распадаются, конечно, не абсолютно в том смысле, что статическое не безотносительно к динамическому, а реально *подтверждается* процессом: и здесь метафизическое будто бы представление о сосуде, заполняемом своим содержимым, вполне уместно — в той мере, в какой этот “сосуд” действительно хранит свою независимость от содержимого⁴¹.

Итак, начинает восприниматься как метафизическая условность наличие ограниченного числа вариантов на, так сказать, предпоследнем сверху этаже, вариантов, отработанных и канонизированных практикой, обобщенных теорией, — наличие определенных форм, которые с большей или меньшей искусностью *заполняются* конкретным материалом и приводятся в органическую связь с этим материалом (как и наоборот); эти варианты воспринимаются как момент априорный и потому неоправданный, как некоторая крыша или крышка, которая налагается и надевается на живой процесс музыки.

Классичность *строения* оказывается нехороша в двух отношениях сразу — когда между формой, т.е. композицией разделов, и процессом, становлением формы, зияет брешь, и тогда, когда ее нет; тогда становление настолько оправдывает строение в его типовой схематичности, что последняя сама по себе не нужна, избыточна.

И музыка, которая на своем классическом этапе разрабатывала именно многоэтажные конструкции, в соответствии с имманентной логикой своего развития делает *колебание* от исчерпавшей себя *пока* стороны в другую сторону — в сторону одноэтажности, в сторону смыпания и слияния всех уровней; все это продолжает происходить под знаком диалектического развития формы⁴², что, как и следовало ожидать, в чем-то дру-

318

гом закономерно-диалектически приводит к “метафизической” односторонности. Границы крупных частей (например, экспозиции, разработки, репризы) все более сливаются, начинается проникновение частей друг в друга, границы все более становятся формальными и не релевантными для формы целого, которая начинает жить уже другими закономерностями⁴³.

И как бы для того, чтобы прийти к своему познанию именно в теории Адорно. музыка нацеливается как на первого противника *именно* на то, против чего выступает и Адорно в своей теории, и не только в отношении музыки, но вообще, против синтеза как *закругления*, завершения целого, как снятия “утверждения-отрицания”.

В историческом развитии послеклассической музыки в первую очередь возникают проблемы репризы в сонатном аллегро и четвертой части (финала) в симфонии, т.е. именно то, что несет в себе опасность завершения, закругления, замыкания и становится проблематичным⁴⁴.

Индивидуальность построения и создается в первую очередь в четвертой части, в финале, где и Брамс, и Брукнер (последний особенно показателен, так как стремился к одному-единственному решению), и Малер (последний — изменяя всю форму симфонии) стремятся каждый раз давать новое решение, которое прямо вытекало бы из динамики предыдущих трех частей (в принципе, на деле все еще сложнее).

Но в целом *новые* закономерности еще не сложились и проявляют себя, скорее, подспудно, под видимой скованностью старыми формами, что особенно характерно в свете до сих пор не законченных споров о том, как построены первые части симфоний Брукнера. Ясно только, что старые априорные закономерности формы-композиции разрушаются под знаком вывода целого из исходного материала, под знаком внутреннего “энергетического” уравнивания процесса, где, так сказать, заданные меры веса теряют значимость⁴⁵. И чем более “психологически” мыслит себя музыка, тем больше оснований для “энергетизма” и “энергетического самоистолкования”: процессу “течения чувств” соответствует процесс течения в музыке, эмоционально насыщаемый.

Этот процесс переориентации формы, процесс, способствующий ее психологическому насыщению и перенасыщению музыки, происходит, как справедливо указывает Адорно, еще в квартетах Бетховена, произведениях, формальные (в широком смысле) богатства которых не исчерпаны доньше.

Но только у Бетховена это — конструктивная переориентация формы, она нацелена на индивидуальную (в принципе) завершенность и *строгость* формального построения, тогда как впоследствии (особенно в новонемецкой “листовской” школе) снижение этажности воспринималось как отмена обязательности, принудительности некоторой формы. Тогда, в пределе, индивидуальность формы равняется бесформенности индивидуального.

Пассакалья в Четвертой симфонии Брамса — прекрасный пример равновесия между старым принципом многоэтажности (сопоставления крупных частей) и заложенным внутри новым принципом одноэтажности

(32 вариации над остинантной темой), цепочки ряда, живущего своей индивидуальной динамической жизнью. Обращение к пассакалии как

319

старинной идее, но новой конструктивной форме, чрезвычайно характерно и для Берга, и для Шостаковича, и для Хиндемита, т.е. для тех композиторов, которые как раз стремятся к равновесию между старыми и новыми принципами и не делают крайних выводов из тенденций музыки. Форма внешне динамизируется, но статическое вновь обретается — естественно и совершенно *автоматически* — в других элементах, так что принципиально сохраняется наличие равновесия динамического и статического, только последнее нужно искать уже в другом месте, на других уровнях, чем прежде. Это — соотношение элементов, *иных качественно*. Тут многое можно найти, например, в области гармонии. Во всяком отношении в плане архитектоники, и особенно всякой предвзятой архитектоники, статичность все более и более устраняется, пока, в пределе, форма архитектурно не становится идеально динамической и каждое произведение не начинает представлять собой совершенно особое и уникальное *растение*, не похожее ни на какое другое.

За эту динамичность и уникальность музыка в конце концов ощутимо расплывается статичностью и на уровне вертикали и тем, что с утратой тонального центра позже (а это все — взаимосвязанные вещи) и в горизонтали возвращается статика, но не как статика различных, сугубо противопоставляемых друг другу частей, а как вторичная статика внутри динамики, как утрата самодвижения вперед (которая часто, заметим, *реализуется как непредсказуемость дальнейшего*). Чем больше логика движения становится логикой движения *только данного* произведения (а это может быть, конечно, только в очень и очень относительной степени), тем более произвольной становится она по сравнению с прежними общими закономерностями. Опять в музыку возвращается момент априорной заданности, но теперь с тем большей универсальностью по отношению к *данному* процессу, к *данному* произведению, однако с ослаблением момента общезначимости. Процесс, как он происходит в некотором данном произведении, в пределе может быть основан *сам на себе*; он оправдан только самим собою. Закономерности процесса априорно утверждены.

Это *самопознание музыки как процесса*, но одновременно, если то же самое рассматривать с противоположной, дополнительной к нашей точке зрения, и *самопознание музыки как целого*, независимого от процесса. Здесь достигнуто — в тенденции — *тождество того и другого*. А с другой стороны, *процесс и целостность* предельно разошлись. Они *в пределе* уже могут не быть связаны ничем, ничьей волей, тогда как первоначально *процесс* порождал *целостность*, а целостность направляла и ограничивала своими рамками *процесс*. Невозможно не восхищаться той диалектической ясностью и даже ловкостью, с которой на протяжении каких-нибудь 200 лет, ясно видимых как на ладони, был произведен такой интересный, неповторимый по своеобразию переворот!

Философский смысл этого практического достижения музыки не должна недооценивать такая философия, которая утрачивает свою диалектичность в тот момент, когда сама реальная диалектика перерастает ее. К чему привело дальнейшее развитие музыки после Веберна — об этом хорошо говорит Адорно: он говорит о произвольности построения процесса и целого, когда естественность музыкального языка была нарушена

320

и было утрачено органическое и именно живое представление о классической динамике формы, которая определяла всё и вся у Шёнберга, Берга и Веберна — за момент до того, как утратить представление об этой динамике.

Музыка становится все более абстрактной, одновременно и предельно детерминированной и хаотической. *Логика музыкального развития* превратилась в логику и развитие.

Со всеми этими и им подобными словами можно соглашаться, только учитывая, что подобная *измена естественности* происходит каждый раз, когда явление ломает привычные для него рамки: возникающая в развитии “неестественность” есть только пришедшая к себе естественность до конца реализовавшаяся, познанная, в этом смысле “очеловеченная”.

Этот короткий момент равновесия, сосуществования двух противоположных тенденций — *органического* роста формы и архитектурно-информальной “свободы”⁴⁶ (которые здесь очевиднейшим образом выявляются как тенденции противоположные) — получил свое выражение во второй венской школе Шёнберга, Берга, Веберна и нашел столь же яркого своего выразителя в теории в лице Адорно.

Говоря о *моменте* равновесия, нельзя, конечно, забывать о внутренней дифференцированности этого *момента* в историческом развитии музыки. Но если *момент* этот брать именно в целом, то выступит на свет именно это равновесие в рамках такого развития, где реально всегда есть сдвиг в ту или иную сторону⁴⁷.

Неповторимость и конкретность художественного момента в истории музыки, воплотившиеся в нововенской школе, привели к созданию такой теории, которую, строго говоря, невозможно без поправок распространить ни вперед, ни назад в истории музыки, не изображая одновременно все предшествующее как принципиальное восхождение, все последующее — как упадок. Невозможно потому, что теория эта не дает представления о *становлении музыкальной диалектики*, о диалектическом развитии, хотя и описывает *диалектический объект* или, вернее, диалектические стороны одного объекта.

Рассматривать историю музыки как подъем и падение верно до тех пор, пока признается правомерность только одного угла зрения, пока объект берется только в своем фрагменте, в отвлечении от многих других составляющих запечатленного процесса. Хотя суждения Адорно и не имеют, конечно, никакого отношения к повседневной *оценке* музыки, его теория в этом моменте все же остается типичной генетической и натуралистической теорией развития — от плохого к хорошему и от хорошего к плохому, которая пахнет незамутненным натуралистическим историзмом XIX в., как бы мало общего с таковым в целом она ни имела. Там биологический организм — основа, здесь он — подоснова.

Теперь мы *конкретизировали* взгляды Адорно⁴⁸ на сущность процесса и целого, так что теперь достаточно только актуализировать в памяти динамический процесс в музыке Шёнберга, чтобы иметь перед собой образ движения, лежащий в глубине теории Адорно.

И музыка Шёнберга, держащаяся крайним соединением противоположных тенденций, *не срываясь*, т.е. делая то, что каждый раз по-своему делает всякая музыка, стоящая на переломе, есть в этом смысле иллюс-

трация диалектического процесса по Адорно. И как у Шёнберга всякая архитектурность отступает перед конкретным процессом (*Formvorgang*)⁴⁹, в котором вся суть дела и в который нужно вслушаться, чтобы понять все (чтобы понять форму!), не полагаясь на опоры и колонны подразделенного целого; в котором, далее, единство и равновесие динамики и статики действительно совмещены *в одном*, так что каждый момент и осуществляет *сдвиг вперед* и *инерцию стояния* на месте, — так и у Адорно целое отступает перед процессом, который есть *и* утверждение, *и* отрицание.

Теперь можно понять, что при всей своей философской общности понятие процесса у Адорно живет и поддерживается гораздо более конкретными *представлениями* как своей наглядной основой, а именно Адорно понимает *снятие процесса как результат, конечный результат, данный в каждый момент процесса*, — не просто как предварительный результат, что более просто представить тем, кто воспитан на романтической музыке, нет: *принципиально* (т.е. с отклонениями) в каждый данный момент существует некоторая сумма “энергетического” движения, которая, опять-таки в принципе, не убывает и не увеличивается с течением времени, так же как не убывает и не уменьшается принципиально энергия гексаметра в эпической поэме, несмотря на десятки тысяч стихов; но так же, как смысл стихов не сводится к их энергии, а заключен в том, что слито с этой энергией, так же это и в музыке. Динамические особенности музыки создают тогда иллюзию, будто смысл целого присутствует актуально в каждый отдельный момент. В сочетании с представлением о музыке как *любоемся, текущем потоке* — символической прaosнове идей Адорно о музыке — это дает возможность понять идею процесса у Адорно как движение *без движущегося* или *до движущегося*, как полную *самостоятельность процесса*, как — постоянно ускользающее — *самоутверждение процесса*.

Остается только эти выводы *поставить на место*, не абсолютизировать их. Ясно, что выявлена какая-то тенденция взглядов Адорно, ясно, что такой вывод не может быть предъявлен его теории, как устойчивым взглядам, но только его философской эстетике *в конечных ее выводах*, в ее *конечной* обусловленности реальными впечатлениями и представлениями об искусстве; этот вывод не уличает Адорно в какой-то мелочной непоследовательности, а, устанавливая фундаментальное подставление одной конкретности на место общего — всего развития музыки, — всю его теорию в целом выносит за пределы возможности предъявить ему подобный мелкий упрек.

Адорно никак нельзя упрекнуть в том, что он односторонне ориентируется на музыку одного только направления, к тому же такого, которое далеко не всех устраивает. Нельзя предъявить ему этот упрек, хотя со стороны фактической он был бы правомерен. Можно было бы спросить: что же это за теория и что за

философия музыки, которая строится на опыте немногих композиторов, а о большинстве других, особенно современных, попросту не желает знать — не желает и слышать?! Такой вопрос, однако, не заходит глубоко; помня про себя обо всей “противоречивости” нововенской школы (как любят говорить), он не забывает, что в продуктивности этих противоречий — доведение (на определенном ис-

322

торическом уровне) до предела, до самораскрытия и самопознания, внутренних закономерностей формообразования — смыслостроения — европейской музыки. Не de facto, но по самому своему существу европейская музыка в целом лежит внутри той односторонности, на которую опирается Адорно. В своих пристрастиях Адорно проникателен, не догматичен, он ищет средоточия диалектических процессов, а не их распыления в размежевании отдельных моментов.

На поверхности и на первом плане у Адорно — и иначе не могло быть — диалектическое понимание музыкальной формы, и только анализ всего в целом, анализ такого рода, какой обычно не проделывает сам философ по отношению к самому себе, может показать скрытые пробелы, непоследовательности и пороки философии.

Адорно пишет: “Симфония — во временном измерении — и все нетождественное выводит (sprinnt heraus) из исходного материала и аффирмативно раскрывает тождественность различествующих моментов того, что развивается из себя самого. *Структурно* первый такт классической симфонии можно услышать, только услышав ее последний такт, который его разрешает, — иллюзия вздыбленного времени”⁵⁰.

Здесь все диалектика, и только уже a posteriori, войдя в детали целого, можно и из этого места добыть ту же самую абсолютизированную процессуальность, которая, что и естественно, сочетается именно с абстрактной структурностью (логическая модель идеального слушания переносится на реальное слушание) и с тем все же, что эта структурность проецируется обратно на процесс — здесь на процесс, *психофизиологический* в сущности, слушания — первый такт *сложно услышать, услышав* последний: та терминологическая неточность, которая здесь вполне уместна и простительна, оборачивается тем как раз, что здесь весьма *характерно* и весьма скрыто.

Снятие и постижение смысла всегда легко в музыке сопоставляется, можно даже сказать, смешивается с психологическим и физиологическим актом слушания: “Слушание, которое удовлетворит идеалу интегрального музыкального сочинения, скорее всего можно было бы обозначить как структурное. Совет слушать музыку многослойно, все являющееся в музыке воспринимать не только как момент настоящего, но и в его отношении к прошлому и будущему в том же сочинении — затрагивает существенный момент такого идеала слушания”⁵¹.

А вот и некоторая “трансценденция” взгляда Адорно на процесс: “Произведение соответствует своей собственной идее только постольку, поскольку оно *не целиком вбирается* своим временным потоком, растворяясь в нем, соответствует ей только тогда, когда достигает того, что не существовало ранее, когда оно *трансцендирует себя*”⁵².

Что здесь утверждается — это идея несводимости смысла к процессу, как чистому движению вперед.

Теперь, после того как выяснена, по крайней мере в одном отношении, суть диалектики Адорно, а именно в ее проекции на музыку, следует подвести некоторые итоги.

Адорно ссылается на “Феноменологию духа”: “Живая субстанция есть, далее, бытие, каковое по истине есть субъект или, что означает то же самое, каковое по истине действительно в той мере, в коей она есть

323

движение полагания самой себя, или же опосредование самостановления иным с самой собою”⁵³.

Стоит перевернуть страницу, и можно прочесть: “Истинное есть целое. Но целое есть только сущность, завершающаяся через свое развитие. Об абсолютном должно сказать, что оно только в конце есть то, что есть оно по истине, и именно в том-то и состоит его природа, чтобы быть действительным, субъектом или самостановлением”⁵⁴.

Можно сказать, что то, что говорится у Гегеля на одной странице, противоречит тому, что говорится у Адорно на другой странице. Бытие берется только как полагание себя, как выход из себя, как становление, как отрицание, но полная опосредованность заставляет говорить об *опосредованном*. Если целое есть лишь постольку, поскольку оно есть *становление*, то в равной степени *целое* есть, пока оно *есть* становление. Опосредованность всякого *an sich* заставляет логически конституировать его *an sich*. Если угодно, для того, чтобы слова были оправданы.

Философия музыки именно как *философия* обобщается или повторяется на более абстрактном уровне. Вот характерное рассуждение Адорно о методе, где не только показана сущность знания, но и сущность бытия по Адорно: “Подобно тому, как ~~являет~~ ^(*phänomen*) ~~себя~~ ^(*phänomen*) не может быть представлена иначе, нежели как *методическая*, метод, упорядоченный “путь” есть всегда закономерное последование последующего за предшествующим: там, где мыслят методически, там требуется *первоначало*, с тем чтобы путь не обрывался и не завершался *случаем*, против какового этот путь и измышляется. Заранее эта процедура планируется таким образом, чтобы ничто не могло препятствовать ей вне ее последовательности. Отсюда безвредность всего методического, от сомнения Декарта до почтительной деструкции всего традиционно-философского у Хайдеггера. Только определенное, а не абсолютное бывало опасным для идеологий — абсолютное сомнение ставит себе палки в колеса той методической целью, которую оно еще раз воспроизводит из себя. Этому в теории познания Гуссерля соответствует ограничение ~~своей~~ от софистики и скепсиса. Сомнение просто-напросто несколько отодвигает окончательное суждение, готовое научно оправдать мнения докритического сознания, тайно симпатизирует общепринятому здравому рассудку. В то же время метод вынужден применять насилие к неизвестной вещи, ради познания которой он исключительно и существует, вынужден моделировать все иное по собственному подобию, — это изначальное противоречие конструкции непротиворечивости в философии первых начал. Познание, оберегаемое от абстракций, самодовлеющее и представляющее себе безусловным, будучи методическим, своим ~~теем~~ ^(*phänomen*) имеет чисто логическое тождество. Но тем самым оно субституирует себя как абсолютное вместо вещи [...] Философия первых начал, которая впервые породила идею истины, в то же время в самых своих началах есть ~~утверждение~~ ^(*phänomen*). Только в минуты исторического зияния, как, например, в момент между ослаблением схоластического принуждения и началом нового, буржуазно-сциентифистско-

* Т.е. онтология, “первая философия”

** Своей целью, завершением (*греч.*).

*** Ложь (*греч.*).

324

то, могла свободно вздохнуть, например, в Монтене робкая свобода мыслящего субъекта, сочетаемая со скепсисом в отношении всесильного метода, а именно науки ⁵⁵.

Независимо от полного смысла этого текста ⁵⁶, здесь ясно выражена та черта философии Адорно, которую — в противоположность критикуемому им гипостазированию “вещи в себе” — можно назвать гипостазированием “отрицания” — *отрицания*, которое не абсолютно для того, чтобы быть конкретным, чтобы *ничто становящееся не допускать до результата*, ни в реальности, ни в познании ⁵⁷.

Гипостазировается и опосредованность как таковая. Результатом этого оправдания “утверждения-отрицания” без достигаемого синтеза является то *растворение* бытия в своих отношениях, которое оборачивается *новым иррационализмом*.

Все это стоит в прямой связи с универсально-неопределенной у Гегеля идеей *отчуждения*, которая у Адорно выступает не сразу как такая универсальная, а только во вторую очередь.

Отчуждение, более четко построенное на социологической основе, *вновь зятем расширяется до универсальности*: социологическая опосредованность проглатывает весь мир.

Так наука у Адорно — независимо от того, в смысле ли позитивистской science или философски-немецкого Wissenschaft, — есть отвлеченное, *отчужденное* знание, которое Адорно с его просветительским рационализмом, не желающим доходить до собственных основ ⁵⁸, может быть, кажется, *наукой для науки* (как самопознавший здравый смысл, который не здравый смысл только постольку, поскольку теоретичен, самооправдывающ: непосредственность критического суждения, берущая на себя функции непогрешимости) ⁵⁹. Роль скептического моралиста, который недаром же пишет *minima moralia* и который настолько скептичен, что не пишет *maxima*, — это то, что в полемике со строго методической философией обращается *наказанием* самого себя: едва ли у противников Адорно есть ошибки, которые не возвращались

бы в его философию во вторую очередь глубинными путями, и это не преувеличение — его диалектика — это одна из форм современной философии (как тождественного самопознания современной эпохи), одетая в категории гегелевской философии. Те же формы созерцания действительности, которые, несмотря на свою противоположность, обнаруживают внутреннее единство и взаимосвязанность, те формы, которые проявились, скажем, у Шёнберга в музыке или у Гуссерля в философии⁶⁰, враждуют сами с собой у Адорно. Его диалектика, которую, конечно, никак нельзя недооценивать, несет в себе и свое отрицание. Именно поэтому Адорно сочувственно цитирует Ницше: “...воля к системе — недостаток добропорядочности”⁶¹.

Характерно в плане общенаучной методологии выступление Адорно против логики как науки об общих формах мышления, отвлеченных от конкретной реальности, где Адорно видит тот же признак абсолютизации вещи в себе, *an sich*.

Полемизируя с Гуссерлем, Адорно пишет: “Невозможность дедукции фактических мыслительных операций из логических законов не означает существования раскола (хоризма) между ними”⁶², что поясняется следующим образом: “Смысл логики как таковой требует фактичности. Иначе

325

ее невозможно разумно обосновать: ее идеальность не есть какой-нибудь чистый *an sich*, в-себе-бытие, но должна быть всегда и бытием-для-другого, если она вообще хочет быть чем-то”⁶³; “разговоры о бытии-в-себе-логики недопустимы в строгом смысле”⁶⁴.

Едва ли можно видеть здесь только момент правоты Адорно — взаимная опосредованность вещей в реальности должна же предполагать и допускать возможность абстрагирования *любой из них и в самых разных отношениях*, чтобы философия не скатывалась к представлениям о мире как абсолютно непознаваемом, вообще неразложимом, вообще расплывчатом, *абсолютно* опосредованном *хаосе*.

И не является ли эта опосредованность (здравая идея) конкретно той формой и символом, в которой представление об абсолютном хаосе, как представление, вполне естественное для современного философа, проникает — опосредованно — в философию Гегеля и в рациональную и гегельянскую?

Выступая против *системы* логики как чистой тавтологии и отчужденного строения, Адорно показывает, что его *отчуждение*, призрак которого является ему всюду, есть символ *хаоса*. Остроумно называя Гуссерля историографом самоотчуждения мысли, Адорно выносит приговор, который, по нашему мнению, никак не соотносится с составом преступления — перенос идеи *социального отчуждения непосредственно (!) на формы науки*, на логику есть такая же вульгарно-социологическая идея, как и перенос, скажем, реального содержания на содержание литературных произведений.

В этом контексте звучит и полемика с М. Шелером, который не только видел “укорененность” предметов искусства в бытии, но и сущностно отделял их от действительности, полемика, в которой Адорно наполовину прав.

Высказывание Адорно о Шелере в лекциях по социологии музыки весьма показательно, оно и в самом мышлении Адорно помогает вскрыть весьма характерную, и отнюдь не только для Адорно, аверсию к чисто логическому анализу произведения искусства так, как если бы логический анализ заведомо был негодным средством или претендовал бы на что-то большее, чем то, что для него возможно, и так, как если бы логический анализ исключал всякий другой анализ, например социологический.

Адорно пишет: “Весьма удобная для исследователя аристократичность социологии знания Макса Шелера, который у всех предметов сферы духа резко отделял их связи с миром фактов — что тогда называли укорененностью в бытии, — представляемые как социологические, от их будто бы чистого содержания, нимало не заботясь о том, что в это содержание уже вошли “реальные факторы”, — эта аристократичность возрождается через 40 лет и, уже без претензии на философичность, переносится как такое воззрение на музыку, которое, как нечистая совесть, полагает, что, только произведя очищение музыки, можно оградить музыкальное от загрязнения его внехудожественными моментами и от унижительного превращения в идеологию на службе политических интересов”⁶⁵.

Этот длинный период, который безусловно никак не способствует действительному различению разных вещей и подлинному соединению различного, напротив того, смешивает политическое, этическое, соци-

ологическое, при том еще путая свою терминологию с шелеровской (“предмет сферы духа”) так, что может показаться, будто как раз уже различенное и разведенное Шелером и есть *именно смешение*. Как будто не сам Адорно говорил об опосредованности всего в природе! Но ведь если все опосредовано, то это ведь значит, что нет, так сказать, вещей *в их чистом виде*, непосредственном, существующем *до* опосредования; значит, все вещи, а тем более вещи-предметы сферы духа опосредованы и пропитаны *социальным содержанием*.

Но мало этого! Если мы теперь на этом остановимся и поставим точку, то эта самая действительность, которая отчуждена, которая не есть “она сама”, которая всецело опосредована, и будет для нас самой *непосредственной* действительностью, т.е. просто данной и все.

И тогда может получиться так, что мы и будем говорить об *опосредованной* действительности, а обращаться с ней, думать о ней и познавать ее будем так, как если бы она была *непосредственной*, как если бы она была вообще “она сама”.

И даже если теперь обратиться к *истории* и стремиться узнать, как опосредовалась действительность, то и это не спасет от самообмана, который в теории обернется *подстановкой* вместо *реальной действительности* ее *фетишизированной отчужденности*. Ведь вещи и явления, опосредуясь, изменяются, так что нельзя узнать, что же есть и что опосредовано, если подходить только исторически.

Именно сюда, в такие методологические узлы проблем и упирается хорошо схваченный у Адорно парадокс слушания музыки: слушание одновременно должно быть и непосредственным и опосредованным, но — к тому же! — не должно быть ни тем, ни другим! Но ведь есть же реально акт слушания и акт понимания музыки! Так что же такое эта неуловимая *действительность* музыки, что же такое эта ее ускользающая *непосредственность*?

Адорно останавливается на том, что за непосредственность принимает этот сложный результат опосредований — музыку в ее конечном социальном смысле: она предстает тогда у него как некая навеки застывшая в неподвижности опосредованность. Именно от этого в “Лекциях по социологии музыки” получается, что музыка Бетховена или Вагнера несет на себе печать вполне конкретного социального смысла и контекста, который из нее вычитывается и который не застилается со временем, но на деле происходит иное: эта первоначальная значимость стирается и преобразуется в какие-то новые аспекты смысла.

Возможен один путь: вскрывать *опосредованность* в ее *опосредованности*, не принимая ее ошибочно за действительность как таковую. А это и есть путь логического и структурного разбора того, как и что есть.

Поэтому, как бы ни понятен и ни близок был социальный пафос Адорно, для которого идеалом является *иное* — т.е. иное общественное устройство, иное искусство, — невозможно в том аргументе, с которым Адорно выступает против феноменологии Шелера, не разглядеть момента его неправоты, того в конечном счете, что сам Адорно считает “ложным сознанием”. За легко вскрываемыми социальными интенциями философа — а они у Шелера действительно лежат на поверхности — Адорно не замечает момента методологической правоты.

А именно Адорно возражает, говоря, что “эта *апологетическая* склонность” (охарактеризованная в вышеприведенной выдержке) “опровергается тем, что момент, созидаящий предмет музыкального опыта, сам по себе высказывает нечто социальное, что содержание, лишенное этого момента, испаряется, утрачивая как раз то неуловимое и неразложимое, благодаря которому искусство становится искусством”⁶⁶.

Адорно хочет сказать, что содержание музыки *социально и полно*, и в этой своей непосредственной опосредованности и должно восприниматься. (Характерным образом Адорно пишет далее, в качестве примера: “... не воспринимать национальный момент у Дебюсси, тот момент, который противостоит немецкому духу и существенно конституирует дух Дебюсси, это значит не только лишать его музыку ее нерва, но и обесценивать ее как таковую”⁶⁷.) Характерна здесь та легкость, с которой Адорно переходит к *проблеме восприятия*, покончив таким образом с проблемой того понятийного и научного аппарата, с помощью которого можно познавать музыку, *вскрывать* ее в целостности и полноте ее *действительных*

отношений, что в условиях универсальной опосредованности всего и означает познание ее сущности. Методологическая нескланность исследования как раз подразумевает и возможность абстрагироваться, если нужно, от всей полноты непосредственной опосредованности⁶⁸, констатировать там, где нужно, даже и “пустые”, “вырожденные” случаи — случаи отсутствия качества, вообще подразумевает неограниченную возможность разбираться в объекте, не упуская из виду конкретную и социальную природу этого объекта.

Скажем снова: нам вполне понятен пафос Адорно, пафос, остающийся всюду по преимуществу социально-критическим, направленным в конкретных условиях западной музыкальной науки и социологии музыки против тех социологов, которые, говоря словами Адорно, “утверждают, по сути дела, что сущность музыки, ее чистое для-себя-бытие не имеет ничего общего с ее связанностью и взаимосплетенностью с социальными условиями и общественным развитием”⁶⁹, которые, различив одно, смешивают и спутывают другое и за академической гладкостью сомнений которых скрывается научная и социальная регрессивность. Понятен этот пафос, но достойно сожаления то усердие, с которым Адорно отбрасывает целый ряд чисто научных средств исследования как “орудия отчуждения”.

В полном соответствии с идеями Гегеля, Адорно замечает: “Результаты абстрагирования никогда нельзя абсолютизировать по отношению к тому, от чего происходит отвлечение, поскольку абстракция должна быть по-прежнему применима к тому, что подведено под нее, поскольку должен быть осуществим возврат и поскольку в абстракции в определенном смысле сохраняется качество того, что подвергается абстракции, хотя бы и в самой высшей всеобщности”⁷⁰.

Но вполне соответствует фундаментальному дефекту социологических и музыкально-социологических концепций Адорно то самое, что мы обнаруживаем везде и что поэтому может быть надоедливым здесь в своем постоянном возвращении: его критика других концепций обращается в конечном итоге в критику его собственной концепции.

Это и понятно, если вспомнить, во-первых, что философия Адорно

328

есть философия открытая, принципиально становящаяся, несистемная и противосистемная. Но этого мало — именно эти качества могут сыграть самую положительную роль, схватывая, так сказать, движение действительности в его гибкости и быстроте. Но философия Адорно, если воспользоваться термином его противников, “нефундирована”. Она не только по замыслу негативна, не закончена, но и по исполнению становящаяся, еще как бы не дошедшая до нужного места, до своей цели. Поднимаясь от критики и полемики до философского своего обоснования, теория Адорно слабее именно там, где оформляет многообразие данного ей.

Неподсудность критике критического суждения — по сути дела, суждения вкуса со всей его противоречивостью⁷¹ — есть непрорефлектированность суждения, которое непрорефлектировано в возможных аргументах и контраргументах, пока оно — чистая реакция, не встречающая внутри себя обратной реакции, пока оно не поднимается до уровня философского, глубинного осмысления.

И вот философская концепция Адорно — в той мере, в какой она действительно дает первичность критического суждения или же просто таковую стремится оправдывать — именно непрорефлектирована. Принципиальное нежелание замыкаться в рамках априорной системы или заранее выбранного круга понятий есть вместе с тем и страх перед системой и замкнутостью круга понятий. Отсюда страх перед абстракцией, которая всегда представляется висящей в воздухе произвольной схемой.

Что “результат абстрагирования никогда нельзя абсолютизировать” значит, если быть диалектиком, что “результат абстрагирования можно абсолютизировать” — и можно каждый раз, когда нужно. То, что наука, познавая, всегда опосредует свой предмет, есть не только свидетельство и подтверждение опосредованности всего сущего, но и свидетельство того, что и к постижению истины можно и, как показывает реальность науки, нужно, приходится идти именно окольными путями. Но что такое окольные пути, как не абстрагирование от конкретности предмета и не настаивание на абстрактном, как не пребывание в сфере абстрактного, а стало быть, и его абсолютизация?

Но, далее, диалектик, диалектически мыслящий в области истории, должен признать и абстрактный момент во всем конкретном, которое конкретно не вообще, а для какого-то места и времени и, затем, не конкретно потому, что уже отвлечено от самого себя. Конкретность — не данное, а искомое, и это, заметим, сам

Адорно прекрасно и не раз проанализировал на примере современной музыкальной жизни и самих произведений искусства в условиях ее. Конкретное — не непосредственное и не достижимое сразу.

Но, наконец, и сама философия, какого бы направления она ни была, поневоле абсолютизирует абстракцию, будучи не философией вообще, а определенной ступенью в истории философии. Это исторически делает правомерной односторонность концепции, но одновременно и наделяет ее неременной обязанностью отыскивать пути преодоления своей односторонности. Неспособность видеть потенцию конкретности в абстрактной односторонности своих противников есть неспособность видеть момент односторонности в своей конкретности.

Конечно, Адорно и Гуссерль, Адорно и логика говорят на разных язы-

329

ках. Не более ли диалектична и не более ли по-адорновски поступает логика, когда она строит здание “чистой” тождественности и тавтологии как таковой; иначе ли поступает у Адорно музыка, когда в узком смысле имманентно-логически, по своей логике, строит себя, уверенная в “изоморфности” структур своей действительности, вместо того чтобы, не отвлекаясь от конкретности, вбирать ее в свое всеобщее (что уже другая, тоже философская и логическая задача).

И не слишком ли многозначно само понятие абстрагирования, чтобы, например, не проводить резких различий между всеобщим как конструкцией у Гегеля или Шеллинга и всеобщим у Адорно, что и было в контурах сделано выше?

Полемика, какую Адорно ведет с феноменологией, а по сути дела, со всем логически-научным, абстрактно-понятийным, с системным (хотя бы и относительно системным), интересна и своей образной стороной особенно, поскольку речь у нас идет об искусстве. Все архетипические символы текущего, флюктуирующего, льющегося, что у Гегеля было гениально пронизано противоположными символами устойчивого, замкнутого, вещного, здесь, у Адорно, предельно проявлены: Адорно и Гуссерль — это люди из разных миров. У Адорно произведение искусства, так сказать, “склонно течь, литься”, у феноменологов — “*быть*”. “Механизм гуссерлианской онтологии во всем есть механизм *изоляции*, как во всяком статическом учении об идеях, начиная с Платона, т.е. техника сциентифистски-классификационная, в оппозиции к которой находится, собственно, попытка восстановить чистую непосредственность. Цель и метод несовместимы”⁷².

Имея в виду Хайдеггера и Гуссерля, Адорно пишет: “По сравнению со зданием теории Аристотеля и Фомы, которые еще надеялись приютить внутри себя все творение, онтология сегодня поступает так, словно находится в стеклянном помещении с непроницаемыми, но прозрачными стенами и видит истину за ними, как недостижимые неподвижные звезды”⁷³.

Пользуясь образом Адорно — хотя само-то по себе это, конечно, не вполне правомерно, — заметим, что Адорно стремится воссоздать *чистую* опосредованность, как бы препятствуя проникнуть в ее устроенность, разобраться в ней.

Для того чтобы понять, как рассматривал Адорно в своей философии общее и частное, конкретное и абстрактное, бытие и движение, можно обратиться к статье, названной автором “Замечания о статике и динамике в обществе”. В ней Адорно пишет, что так называемые инварианты законов общества существуют только в виде вариантов, а не изолированно⁷⁴ и что “само общество как совокупность отношений между людьми и природой под знаком сохранения жизни есть скорее делание, процесс (тип), чем бытие (Sein), есть скорее динамическая категория”⁷⁵.

У Маркса, по словам Адорно, динамическое понимание общества, казалось бы, преодолели всякую статику и всякое учение об инвариантах, но разделение статики и динамики намечается у него снова, когда Маркс конфронтирует инварианты законов общества со специфической ступенью развития и высший или низший уровень развития общественных антагонизмов с естественным законом капиталистического производ-

330

ства. “Реальная диалектика истории, — заключает Адорно, — уже гегелевская, а затем и Марксова, в значительной мере есть *постоянство преходящего*”⁷⁶.

По мнению Адорно, напрасно стремиться найти *вечно равное* в динамике истории — инварианты и варианты, статическое и динамическое. Исторические законы социально-экономической фазы не суть явления общих законов; законы в том и другом случае принадлежат разным уровням абстракции.

Для современной науки, пишет Адорно, важно преодолеть антитезу социальной статики и социальной динамики.

Не останавливаясь на всей сути сказанного Адорно, заметим только, что *вечное равное*, как субстанция движения, возвращается у него всюду, вступая в связь с представлением о движении как *незавершенном диалектическом становлении*. Эту концепцию мы наблюдали теперь на самых разных уровнях. Если верно, что диалектика Адорно — это диалектика Гегеля, претерпевающая сдвиг, и сдвиг, не всегда регистрируемый сознанием и самой теорией во всех его *последствиях* для смысла *целого*, то тогда интерес будет представлять резюмирование Адорно взглядов Гегеля на процесс, где нужно видеть не момент соответствия объекту — Гегелю, а выражение собственных представлений Адорно, приведя их в связь с его истолкованием целого, т.е. *вечно равного* как *самотождественности процесса*, т.е. видеть момент специфического по сравнению с общим, идущим от объекта: “Понятие диалектики сочетается у Гегеля со знанием того, что динамика не вообще, скажем, разлагает все твердое и устойчивое — как свойственно полагать современному социологическому номинализму, — но что говорить об изменении можно, только уже предполагая нечто тождественное, что *заключает изменение в самом себе*”⁷⁷.

Это “тождественное, что заключает изменение в самом себе”, и есть не что иное, как “*целостность процесса*” по Адорно.

Приведенное высказывание прекрасно резюмирует мысль Гегеля, но применение ее на практике сдвигает это *равновесие* внутри диалектики бытия и становления в одну из сторон.

331

3

Самопознание музыки

В годы становления Адорно как критика и философа виднейшей фигурой европейского музыкознания был Эрнст Курт⁷⁸. При всей фундаментальности различий между концепцией музыки у Теодора Адорно и Эрнста Курта в *одном отношении* их нельзя не сопоставить.

Курт достаточно адекватно (если выделить сущность его представлений из-под наслоений физикалистской метафизики) передает (не столько в тезисах, сколько в образах) существо формы (Formempfinden, “чувство”, “восприятие формы”, как было принято выражаться тогда) в *симфонизме эпохи Вагнера и Брукнера*, выступая ее теоретически-философским интерпретатором, грубо говоря, с опозданием на 50—60 лет.

Как совершенно верно замечает Ярослав Йиранек, то обстоятельство, что Курта так привлекали именно Вагнер и Брукнер и что его наиболее проницательные музыковедческие анализы касаются именно “Тристана” как вершины и в то же время уже кризисного произведения позднего романтизма, конечно же, не случайно. Курт представляется нам теоретиком, который теоретически наилучшим образом обобщил именно стилистические закономерности романтизма в его вершинной фазе, фазе уже разложения романтизма⁷⁹.

Итак, Курт берет кризис *в его начале*; у Адорно тот же кризис предстает уже в его конце, после совершившегося перелома.

Классическая форма, по Курту, симметрична и тяготеет к обозримости (“к пространственности”), очертания ясны, но сущность формы состоит не в них, а в движении формы, ввиду чего надо исходить не из идеи неподвижности, а из понятия энергии⁸⁰. Таким образом, классическая форма уже *просматривается* сквозь романтическую, а *качество* этого просматривания, как будет видно, вполне произвольно. Форма в музыке — живая борьба за овладение текучим *благодаря опоре на твердое*. Но уже: “Не формы важны (доступные

механическому описанию в своих контурах. — Ал. М.), а важно, какой динамикой они порождены”, и более того: “В музыке, строго говоря, *нет никакой формы*, а есть только процесс формы”⁸¹, то, что Б.В. Асафьев называл “формованием”. С этим, при всей разнице в уровне общности, можно сравнить у Адорно: “...произведения внутри себя как таковые определены как процесс и теряют свой смысл, будучи представлены как чистый результат”⁸². Для беспристрастного взгляда важно и то и другое, поскольку такой взгляд увидит *расхождение*, нетождественность в конечном итоге динамики и статики, но для исторических тенденций музыки, которые, как тенденции, не могут не быть односторонними, и для Курта, который эти тенденции достаточно адекватно схватывает, а потому и для Адорно, который их же схватывает в дальнейшем развитии, важно, конечно, *только динамическое*. И у Курта и у Адорно диалектика схватывается, но односторонне, с одного угла. Поэтому Адорно и переносит обобщенные закономерности одного этапа на другие.

В плане эволюции музыки и ее “духа” важно, что, пока Адорно обобщал одно, развитие ушло далеко вперед и обобщение опять стало неприменимо к новой ситуации.

332

Адорно выступает теоретиком формы шенберговской эпохи — с опозданием всего лишь на 30—40 лет по сравнению с самыми первыми манифестациями нового структурного подхода к форме, в котором *в принципе* вся последующая стилистическая эволюция в рамках *той же* школы ничего существенного не изменила.

Адорно можно рассматривать как представителя общества, постепенно созревающего до понимания шенберговских произведений; отсюда расхождение во времени между ними не важно и их нужно понимать как *идеальных* современников, как принципиальную одновременность *творца* и его *слушателей*, как *одновременность*, в реальной истории расходящуюся, разобщающуюся⁸³.

И Эрнст Курт, и Теодор Адорно, заостряя свое внимание на динамике формы в *отдельном* произведении искусства, хотя и принимают его за образец некоторого особого процесса развития музыки, т.е. и формы, и динамики (на определенной стадии развития), но за динамикой, движением, кинетикой формы упускают из виду то обстоятельство, во-первых, что отношения динамики и формы как архитектуры *an sich* уже диалектичны и что *исторически* эти отношения сами предстают как становление, где момент равновесия или тождества между ними может быть только *результатом*, затем, во-вторых, они упускают из виду то, что если брать некоторый последовательный отрезок этого развития музыки, то внутри его необходимо существует некоторый *инвариант*, т.е. то, что, по Гегелю, заключает изменение в самом себе, стало быть, если говорить о классически-романтическом периоде, *общие закономерности* формы, которые в пределах *данного отрезка* развития изменяются только *от* и *до*, в чем-то основном и глубоко сохраняясь; *на фоне* этих закономерностей и протекает всякое развитие музыки.

Произведения еще и самого конца романтизма сохраняют то *общее*, что было в *конкретном* построении формы в классическую эпоху, а именно то, что форма, результат, есть не только снятый процесс, т.е. снятый континуум сукцессивных моментов, но и снятая сумма отдельных дискретных элементов на разных уровнях: наряду с процессом есть *растянутая архитектура*, т.е. сама же застывшая музыка в музыке. И так, как бы в конкретном ни различно были устроены сами уровни, как бы ни стремились они слиться воедино — тогда образовался бы процесс однолинейный, одноэтажный, процесс без “суммы”, — как бы, соответственно, ни были красивы логические построения философии истории музыки, говорящие о полном опосредовании суммарно-механических элементов формы непрерывно льющимся потоком, такое построение улавливает только тенденцию, которая в полной своей чистоте недоступна для музыки до тех пор, *пока музыка не отрывается от своей эволюции* и пока, соответственно, идея целостности не является для нее уже абстрактным постулатом, до тех пор, следовательно, пока музыка *не познает сама себя*.

Но этого еще не произошло в той музыке, которую обобщает Адорно, хотя она вплотную подошла к этому моменту своей эволюции: обобщение Адорно есть *раскрытие смысла* этой музыки, имманентного ей, в ней созревшего; таким образом, музыка раскрывает себя в теории у Адорно, но, что важно заметить, ее теоретическое раскрытие есть *удер-*

333

жание и сохранение того конкретного облика, в котором самопознание созрело до раскрытия, — ведь это теория, а не музыка! И потому самораскрытие музыки в эволюции ее в дальнейшем как самопознания *в своем конкретном виде* противоречит своему раскрытию в теории “моментальности” снятия, моменту

застылости в нем. И, таким образом, в музыке *делается возможным* полное опосредование статики процессом, полное растворение *формы* в процессе (куртовское понимание), но это уже на фоне новых закономерностей, которые приносит с собой самораскрытие музыки. В частности, весь творческий процесс на некотором этапе опосредуется (*может опосредоваться*) логическим конструированием музыки, вносящим в музыку диалектический момент отрицания музыки. Невозможность проникнуть в самые глубины реальной диалектики, неучет того, что конечное равновесие, реально снимаемое, а не только логически констатируемое в связи с императивом тотальности, требует реального противовеса и противодействия не только в пределах детального континуума утверждения и отрицания на минимальном уровне процесса, но и на уровне максимальном и на промежуточных уровнях (если последние даже менее релевантны), — приводит к тому, что очередной поворот в истории искусства выглядит *скорее как отказ* от существующего, нежели приобретение нового; далее, скорее как субъективная акция, нежели как объективно-необходимое и исторически вынужденное действие — всякий внемзыкальный фактор неважен, пока не показано, как он перерабатывается в логику самой имманентной эволюции; наконец, просто как переворот, а не как момент закономерной эволюции. Все это проявляется и у Адорно, и тут вся диалектичность перечеркивается, раз она не умеет предсказать даже следующий этап, к которому отношение у Адорно, если в чем-то и положительное, то не философски, а по формуле: “Чем хуже, тем лучше”, формуле обреченного пессимизма.

Так, Адорно пишет: “Конец роли субъекта, разгром и уничтожение объективного смысла... Сочинения, покинутые субъектом, если бы он стыдился, что все еще существует, сочинения, которые снимают с себя ответственность, возлагая ее на автоматизм конструкции или случая, докатываются до границ безудержной, рискованной, но излишней по ту сторону практического мира технологии... Из нее (музыки) исчезает все то, чего не вбирают в себя методы сочинения, — утопичность, неудовлетворенность наличным бытием... Все меньше и меньше она постигает себя как процесс, все больше и больше замерзает и затвердевает в своей статичности — то, о чем мечтал неоклассицизм. Тотальная детерминация, которая не терпит самостоятельного существования отдельной детали, — это *запрет, накладываемый на становление*. Многие значительные произведения новейшей музыки уже нельзя понять как развитие — они кажутся замершими на месте каденциями”⁸⁴.

Можно понять Адорно в его пафосе, который хорошо постигает наличность ситуации, ее поверхность и все то дурное, что несет с собой новое, но трудно понять его, когда “победа неоклассицизма” (хотя таковой и нет) представляется ему неожиданной. Можно усомниться в том, есть ли тут вина неоклассицизма и не следует ли предположить, что неоклассицизм (хотя пользование этим словом еще менее оправданно, чем пользование вообще словом “додекафония”); против последнего возража-

334

ет Адорно) — течение настолько разнородное, что едва ли следует его объединять — раньше выделил и выявил ту тенденцию, которая как реальная опасность (опасность ли?) сказала уже в новой венской школе, тенденцию перехода динамики в статику на определенном этапе углубления динамической тенденции, так сказать, перерождение последней тенденции, переход ее в новое качество и обретение формой новой — неподвижной — опоры, после того как долго и однобоко развивалась одна тенденция. Должно ли тут что-нибудь удивлять диалектика, такого, как Адорно, и должна ли антиисторическая по своей сути эмоция недовольства по поводу движения вперед брать верх над бесстрастным наблюдением нового повторения старого принципа? Не исчезают ли *малоподвижные* противопоставления Стравинского Шёнбергу (см. “Философию новой музыки” Адорно), Хиндемита — Бергу и т.д. и т.п., как только *подвижность* одной из сторон утрачивает свою односторонность?

Не лучше ли представить, а для этого есть определенные основания, что некоторые переходные явления *в своей незавершенной целостности*, в своем вполне продуктивном распоре между “данностью” и “данностью”, *в своей нетождественности самим себе* могут восприниматься сегодня в одном моменте своей тождественности, а завтра — *в другом* и что *в таком последовательном исчерпании противоречивой тотальности* и состоит историческое предназначение и судьба всякого достаточно совершенного произведения искусства?

Тогда момент статичности с ее подчеркиванием *сейчас* может также логично вытекать из того, что *вчера* воспринималось как динамика.

Сам Адорно приводит пример того, как надо смотреть на объект, рассказывая о том, что музыка Шёнберга первоначально воспринималась людьми, близкими Шёнбергу, в ее связанности с традицией, тогда как люди, враждебные новой музыке, рассмотрели и заметили в ней новое качество, хотя и не поняли его⁸⁵.

Если сам Адорно смотрит на Шёнберга как на явление *совершающееся, раскрывающееся*, растущее из старых корней, то другие, позднейшие поколения, уже и *идеально* не одновременные с Шёнбергом, воспринимают его музыку как *ставшее*, совершенное, замкнутое: то, что как становление размывало старую форму новой динамикой, теперь само должно быть, ради жизненности искусства, размыто; подлежащее динамизации необходимо понять как ставшее, застывшее.

Но если динамика выглядит как статичность, то это можно объяснить тем, что застывшим в ставшем выступает, конечно, центральный момент, та тенденция, которая имманентно исчерпана и не может развиваться дальше, не разрушив форму чисто механически и неплотворно, — следовательно, в Шёнберге и Веберне застывшим выступает как раз *момент динамики* — в Веберне это тем более очевидно для слуха. Здесь можно вспомнить приведенный нами образ водопада, чтобы понять, как “абсолютная” динамичность может одновременно быть “абсолютной” статичностью.

Итак, застывшее размывается динамическим, высвобожденным из застылости, значит, здесь — статичностью: музыка после Веберна в той мере, в какой она просто продолжает Веберна, статична и застыла — это умерщвленная динамика⁸⁶; в той же мере, в какой она продолжает Вебер-

335

на диалектически, она освобождает его форму от момента ставшего, вновь размывает ее—в поисках нового уравнивания формы, ускользающей от своего единства в своем следовании одному из двух принципов равновесия, — а динамика построения формы у Веберна, будучи последовательным принципом его творчества, есть застывшее *по мере* последовательности проведения принципа, колеблется в другую сторону и снова ускользает от равновесия (в ускользании и есть залог плодотворной цельности и плодотворной нетождественности вещи себе — как постоянное избегание момента равновесия, уклонение от его претензий).

Кстати, по мнению Адорно, перелом от динамики к статике, от диалектики формы к недиалектичности произошел уже в творчестве самого Веберна, где-то в 20-е годы, при переходе от “свободного атонализма” к строгости “двенадцатитоновой системы”.

Диалектика формы есть нечто, всегда *раскрывающееся*. Она не дана как вещь, которую можно отвлеченно развинчивать. Угол зрения объективно задан.

Граница перехода динамики в статику в музыке для Адорно вообще намечается с переходом от “свободной атональности” к “двенадцатитоновой технике”. Нужно, впрочем, заметить, что за 18 лет, прошедших со времени первого издания “Философии новой музыки” (1949-1967), взгляды модифицировались.

Но в “Философии новой музыки” он пишет: “Двенадцатитоновая техника “опосредования”, “переход” одного в другое, живую вводнотоновость заменяют сознательным конструированием”⁸⁷. Но таковое получается ценой автоматизации звучаний. Свободная игра сил традиционной музыки, игра, созидаящая целое от звука до звука, но без того, чтобы целое было предварительно продумано от звука до звука, в их последовательности, заменяется “подключением” звуков, которые теперь отчуждены друг от друга. Нет больше устремления звуков друг к другу, а есть только безотносительность и бессвязность монад и над всем планирующая власть. Благодаря этому и возникает как раз случайность. *Если прежде тотальность осуществлялась за спиной отдельных событий, то теперь тотальность сознательна* (курсив мой. — А.М.). Но отдельные события, конкретные взаимосвязи приносятся ей в жертву. Даже созвучия как таковые внутренне порождены случайностью”⁸⁸.

Здесь мы подходим к границам историчности и вместе с тем к границам диалектики у Адорно. Тот неисторизм, который у одних проявился как желание выбросить все, оставив только одно, например свою музыку, как желание остановить движение и объявить историей самого себя, у Адорно подспудно выражается в желании одно объявить истинным и одно распространить на всю историю — история сводится к одному моменту, который свои претензии, к счастью, предъявляет только в области абстракций. Далее, желание уйти от истории проявляется еще в том, чтобы *один* отдельный, любой отдельный момент истории представить как *непосредственный*, внеисторичный, как бы это ни противоречило всякой универсальной опосредованности. Не желание ли это обрезать хотя бы историческое измерение хаоса? Не то ли желание уйти от самого себя в мнимую непосредственность, уйти от того глубокого отчаяния, которое нужно отличать от отчаяния как психологического состояния и которое

звучит отовсюду? Антиисторизм проявляется так или иначе как отрицание истории, которая подменяется, например, рядом отдельных, концентрированных в себе моментов.

Чи-то призывы превратить традиционную музыку в музей с ограниченным допуском, призывы, от реального осуществления которых человечество и так рискованно недалеко, — это крайне нигилистическое выражение той самой тенденции, которая проглядывает у Адорно и которая показывает, что убежать от призрака хаоса, который прежде всего в умах и головах людей, не столько вне их, не может даже тот, кто нарочно посвятил свою жизнь расчистке авгиевых конюшен непристойных предрассудков и борьбе с манией хаотичности.

Адорно требует от слушателя, чтобы он знал язык музыки и, адекватно следуя процессу разворачивания произведения, создавал в своем воображении представление, адекватное смыслу этого произведения. Это требование идеального слушания, взятое в своей нерасчлененности, безусловно правильно и справедливо, хотя и ставит слушателя — но это уже требование объекта — в исключительно сложные условия. Естественность этого требования, однако, не такова, чтобы логическое простое изложение принципов такого слушания, которое Адорно дает в первой главе своих лекций⁸⁹, могло вполне удовлетворить и чтобы не возникло никаких недоумений.

Обратимся к интересующим нас аспектам структурного слушания. Требование структурности имплицитно требует необходимости слушания *процесса как становления*. Но что это значит? Что значит, например, понимать музыку Шёнберга или Бетховена как становящееся, а не ставшее? Ведь не значит же это только то, что всякое произведение нужно слушать не с заранее готовым впечатлением и сложившейся идеей о нем, а как последовательность элементов, постепенно складывающуюся в целостность и образующую живой смысл? Или, как пишет Адорно в “Философии новой музыки”, переосмысливать “гетерогенное течение времени в энергию музыкального процесса”?⁹⁰

Ведь ясно, что слушать музыку “структурно” — это все равно, что *вполне понимать ее, слушая*, так что Адорно не сказал своей характеристикой ничего существенно нового по сравнению с тем, что вообще нужно, слушая, понимать музыку. Ведь характеристика, данная Адорно, обретает конкретность только тогда, когда она обретает, во-первых, свое социальное, а во-вторых, историческое изменение. *Тогда* только вся типология перестает быть психологической (таковой она выступает особенно в “Философии новой музыки”)⁹¹ и приобретает черты исторически неизбежного расслоения слушателей и типов слушания. Тогда, помимо *качественно-психологического* типа-уровня слушания можно говорить и о *принципиальном* типе слушания и таковой *вскрыть* в адорновском “эксперте”. “Эксперт” — не тот, кто хорошо слушает и понимает музыку, — это тот, кто слышит и понимает ее *специфически* как становление; специфически, т.е. в согласии со *спецификой* определенного этапа развития музыки и развития ее понимания (и самопознания).

Так что, вообще-то говоря, “эксперт” и структурный слушатель — это не вообще хорошо понимающий музыку слушатель, а слушатель исторически-конкретный. Он не вообще слышит музыку как становление, но и

как специфическое, исторически обоснованное, но и исторически ограниченное становление.

В своих лекциях, характеризуя типы слушания музыки, Адорно начинает с типа “эксперта”, который и отличается “вполне адекватным слушанием”⁹². Он вполне сознательно слушает, в принципе ничто не проходит мимо его слуха, и в каждый отдельный момент он отдает себе отчет в услышанном. “Эксперт”, “спонтанно” следуя за течением самой сложной музыки, все следующие друг за другом моменты — прошлого, настоящего и будущего — соединяет так (*hort zusammen*), что в итоге выкристаллизовывается смысловая связь (*Sinnzusammenhang*). Он отчетливо воспринимает и все усложнения и хитросплетения данного момента, т.е. сложную гармонию и многоголосие”⁹³. Горизонт “структурного слушания” — “конкретная музыкальная логика: слушатель понимает то, что воспринимает в логических связях — в связях причинных, хотя и не в буквальном смысле слова”⁹⁴.

Вообще о “типах музыкального слушания”, начертанных Адорно в лекциях, можно сказать, что они обрисованы *социально-реалистично*, а не утопично, а потому и приводят к оправданно пессимистическим выводам о возможности адекватного понимания музыки при существующих социальных условиях.

Потенциальный социальный смысл структурного слушания больше подчеркнут в других работах Адорно. И даже можно сказать, что требование адекватного слушания — это для Адорно тоже *иное*: то, что социально-

исторически требуется, но невозможно осуществить. Недаром в своем докладе о проблемах музыкальной жизни, прочитанном на девятом общем собрании Немецкого музыкального совета (Deutscher Musikrat), Адорно умышленно ставит себя в положение *несостоявшегося утописта*, отвечая на вопрос, что же следует *делать* с современной музыкальной жизнью. Его ответ на этот вопрос, говорит Адорно, *будет предельно скромным*. Нужно *деидеологизировать* музыку (а это при сохранении существующих социальных условий невозможно, как считает и сам Адорно); путь же деидеологизации — деловое отношение к музыке и, следовательно, адекватное ее слушание и усвоение. Это слушание — “структурное”, и значит оно, что все, специфически происходящее в музыкальном построении (Gebilde), должно достигать сознания слушателя в своей всесторонней актуальности⁹⁵.

Сознание означает не “внешнюю рефлексию”, а полноту и цельность представления, присутствия услышанного во всем его многообразии, причем представления (gegenwärtig werden) спонтанного⁹⁶.

Итак, деидеологизация (т.е. обретение истинного сознания) или “структурное слушание” — все равно; то и другое упирается в неосуществимость фундаментальных “структурных изменений” в самом обществе, говоря словами Адорно. Тогда и структурное слушание с *социальной точки зрения* оказывается величественной *фикцией*, реальностью иного.

Ведь будь структурное слушание музыки, по Адорно, только адекватным, достаточно полным ее пониманием и усвоением, оно было бы — и не в узких масштабах — вполне осуществимо и исполнимо, несмотря на все разговоры об опосредовании реального и *отчуждении*, которые еще до всяких психологических, логических и других трудностей мешают

338

людям слушать музыку; если не увязать метафизически в бесконечности опосредований и не замечать, что вся бесконечность *практически* предельно просто разрешается самой наглядной непосредственностью являемой действительности, как только человек перестает с автоматической обязательностью ставить между собой и действительностью философскую рефлексию (как Адорно в теории), *разрешается практически*, как только человек от слов переходит к делу, и разрешается настолько, что число людей, воспринимающих музыку достаточно адекватно и — практически — *понимающих* ее, растет быстро, по сравнению с расчетами Адорно.

Если не смешивать онтологические пределы, поставленные человеку, например, то, что он существует во времени и пространстве, и антропологические возможности, всегда ограниченные, с тем, что есть продукт социального развития, как бы последнее ни *окрашивало* и ни опосредовало *восприятие* всего реального, не меняя его субстанции, то тогда всякие опосредования не будут уже непреодолимыми препятствиями.

Но ясно, что такое живое восприятие музыкального произведения в его течении, живое складывание смысла в целое еще не будет восприятием целого как *становления*. Здесь встает вопрос: имеем ли мы дело с требованием *конкретно-исторического* понимания и слушания музыки, требованием, которое совершенно нерасчлененно склонны предъявлять все? В таком случае это требование разоблачит свою историческую неконкретность и даже абсурдность.

Здесь мы касаемся момента, где перекрещиваются: динамика и статика *музыки как процесса* и динамика и статика *музыки как вещи* — целого, отложившегося *исторически как вещь*, целого, отложившегося *в сознании как вещь*. Ясно, что это — не совсем то же самое, но и расхождение (чрезвычайно важное) — в пределах одного.

Вступают в силу исторические опосредования, которые мешают тому, чтобы все существующее в своем историческом контексте, даже если слушатель и не отдает себе отчета в этом контексте (связанность произведения со своим временем), выступало перед этим индивидом иначе, чем как *уже-ставшее*, уже-готовое. Какую бы из незнакомых ему симфоний Гайдна этот человек ни слушал, он сразу же будет воспринимать ее как уже-данное и не только в силу пресловутых архитектурных принципов, но и потому, что все элементы языка уже *отложились* в *исторически отмеченном* слое — и здесь важно не столько то, что в слое *сознания*, сколько то, что в *историческом слое* самой музыки.

Этот слой отмечен *историзмом* — в нем уже *не осталось ничего непосредственного*.

Может быть или *плохое* слушание такой музыки, которое даже может показаться *непосредственным*, или *хорошее*, но крайне *опосредованное*.

От непосредственности и тонкости слушания *всего этого не непосредственного* тогда будет зависеть, в какой мере симфония будет воспринята как *индивидуальное* целое, где все отклонения от общепринятого в этом именно историческом слое будут зарегистрированы сознанием как таковые. Но даже если это будет осуществлено с предельной адекватностью, симфония все же будет воспринята как уже-готовое, как отложившееся и исчерпанное — и как нечто *сущностное*, относящееся к стволу дерева музыки, а не *вызывающе-одностороннее*, как все действительно живое и

339

становящееся. И дело здесь не в том моменте неожиданности, который несет с собой все новое, не только в нем. Дело и в ненатренированности слушания старинной музыки. Дело в том, что музыка Гайдна — о подобном шла выше речь в применении к Веберну — уже получила свое прямое и косвенное продолжение, все антагонистические моменты его произведений уже были развиты и как таковые и как противоположность себе, и все это было погребено под историческими слоями музыкально-стилистических опосредований.

Это не значит, конечно, априорно, что не осталось никаких сторон, неиспользованность, нетривиальность которых не оказалась бы еще полезной для будущих синтезов, но это означает — опять же в *принципе*, — что окончен, как об этом говорилось выше, *процесс исчерпания нетождественности вещи самой себе*, окончен в целом музыкальный процесс ее анализирования, расщепления, анатомирования ее; вещь предстает *уже-готовой*, отложившейся, исчерпанной, наконец, даже уже-известной и даже *гладкой*, *беспроблемной* — и все это *остается*, как бы тонко вещь ни была воспринята в своем *конкретном становлении*, т.е. скорее в конкретной *последовательности* своих элементов, последовательности, которая уже будет лишена важнейших качеств *живого роста*. Это и означает, что вещь есть *уже-ставшее*. И вот только как таковое она и может восприниматься, и бороться с этим — все равно, что бороться с фактом прошедших двух столетий. Это качество не означает, что накладываются какие-то ограничения на психологический процесс слушания. Это качество *задано* до слушателя и самоопределяюще присутствует в нем. Можно назвать его *идеальной несовременностью* произведения и слушателя. Ко всем опосредованиям добавляется еще одно.

Уже-ставшее музыки и ведет к тому, что ее автора записывают в классики, приписывают к стволу дерева, хотя теперь приносимые деревом плоды обязаны не ему, и в этом акте записывания в классики нет еще ничего ни особенно обидного, ни особенно достойного сожаления, так что нет смысла спасать Бетховена или Баха “из” классиков, если делать это ради “живого” восприятия или исторически-конкретного слушания, которое может быть таковым только в полной и осознанной своей исторической неконкретности — в *конкретном*, каждый раз неповторимом результате своей укорененности в *истории*.

Но нужно, конечно, *как это и делает Адорно*, “спасать” Бетховена и Баха из классиков ради *понимания*, в том числе и понимания *понятийного*, того, что действительно есть в их сочинениях, ради их социально-исторического укоренения, ради понимания и того, чего *уже нельзя* понять, *просто* слушая⁹⁷.

Понятийное понимание *помимо* слушания музыки все более и более становится необходимым для понимания музыки в слушании⁹⁸.

Живое, стихийно-элементарное восприятие таких произведений а priori невозможно, как невозможно реальное вживание в уже несуществующие формы быта иных времен. От этого классические произведения еще не превращаются в петрефакты*, ими можно наслаждаться как *произведениями искусства*, т.е. не только логически и не только эмоцио-

* Окаменелости.

340

нально-интуитивно, а целостно, как вообще воспринимаются произведения искусства; но они тем большее впечатление могут произвести, и это уже их конститутивная черта как *уже-ставшего*, чем больше интуитивное восприятие их смысла будет *сознательно* и *логически* опосредоваться, чем больше произведение будет понято в самом рационалистическом смысле слова, чем больше всякий элемент будет

постигнут не как таковой, а как давший рост другим явлениям в истории развития — что не следует смешивать с *рассуждением и медитацией по поводу* вещи.

Чем больше осознает себя музыка и чем больше углубляются черты современной европейской музыкальной жизни, где, в принципе, перед слушателем проходят десятки исполнений *одной и той же* вещи, тем более склонен внимательный слушатель спрашивать себя: какая же *настоящая*, если угодно, “первозданная”, “изначальная” музыкальная реальность встает за всеми этими во многом разными исполнениями, какая непосредственность психологической реакции и постигаемого смысла, какая *живость и свежесть* стоит за всеми этими *ребусами*, шифрующими, каждый раз по-своему и заново, это “одно и то же” — то, что должно быть *одним и тем же*, что считается одним и тем же, то, о чем говорится, что это одно и то же, одно произведение, одна вещь, одна пьеса, но что на самом деле есть фактически *разное*, причем исходная тождественность произведения самому себе заведомо не дана уже и исполнителю? Стоит слушателю задать себе этот вопрос, и он теряет опору для слушания, проваливаясь в бездну исторического раскола между произведением и самим же произведением; в бездну исторического противоречия между одним и тем же произведением, между его “тождественностью” и “тождественностью”! Но, потеряв такую опору, слушатель только поймет, что не все в музыке понятно и не все заранее ясно, он поймет, что видимость самоочевидности музыки (даже и классической) есть самообман, старательно поддерживаемый современными формами распространения музыки и самим средним слушательским опытом.

Слушание классической музыки — улавливание неуловимого, что кажется очень близким и почти осязаемым. Но при такой осязаемости явного смысла есть ли еще живая духовная субстанция у таких вещей, которые каждый слышит десятки и сотни раз, как Девятая симфония Бетховена или Четвертая Брамса. Дирижеры, а за ними слушатели, гадают, что же это такое скрывается за звуковым обликом вещи, которая — в суе концертной жизни — перед ними толкается сама о себя, превосходит сама себя, не достигает своего собственного уровня и, реально размноженная в неограниченном количестве экземпляров, странно похожа и не похожа сама на себя.

Непосредственность целостного восприятия *не дана*; целостность должна быть практически и актуально собрана, воссоздана из разошедшегося исторически.

Все это и означает, что эстетический объект, который, положим, нужно воспринимать *только* как процесс, уже *задан* как *объект*, т.е. как *уже-ставшее*; далее это означает, что эстетический объект воспринимается уже не только как таковой, как процесс, как последовательность и как живой смысл, но и одновременно наряду с этим как *уже-существующее и объективированное*, в общем, как то, что *реализуется*, что на практике,

как оказывается, часто сводится просто к “представлению” произведения как своей записи, как текста — как нотного текста.

Запись и текст явно приобретают тогда черты самодовлеющего, стоит осознать, как мы реально воспринимаем отношение музыки прошлого и ее текста, но следует ли смешивать это с отчуждением вообще? Если да, то тогда нужно оставить попытки в полном смысле слова “понимать” эту музыку. У Адорно к *отчуждению* всегда примешивается социально-негативный момент, но тогда и вся история есть именно в *этом* негативном смысле отчуждение. Следовательно, — а это предельно важно! — такое произведение уже *актуально* не есть нечто цельное, следовательно, не есть *только* процесс, а есть *актуализация*, актуальное разведение, разобщение *двух верхних слоев* произведения музыки. Об этом говорит и сам Адорно, имея в виду примерно то же, когда называет один из слоев условно *музыкой* (что можно сопоставить с текстом, записью, как последовательностью подлежащих реализации дискретных элементов музыки), а другой — *тем, что больше, нежели музыка* (т.е. смыслом, снятием дискретных элементов в целостном “континууме” — в смысле целого).

Эти слои при правильном восприятии классической музыки должны быть актуально размежеваны, но и совмещены, синтезированы; этот синтез тоже актуально осуществляется, и все это ведет к тому, что произведения классической музыки переживаются сейчас не меньше, если не больше, чем в эпоху своего создания, во всяком случае, до такой степени больше, что интерес к старой музыке перевешивает интерес к новой (как было *всегда*, с тех пор как музыка начала восприниматься исторически). Самое главное, однако, — учесть, что эти произведения — уже, по сути дела, *не то, что были раньше*, они суть *уже-ставшее*, то, что существует как объект, а потом уже становится. Если угодно, то они *не то*, в том смысле, что их *бытие* предполагает их изменение.

И потому антиисторизм официальной музыкальной жизни, которую справедливо подвергает критике Адорно, — антиисторизм, который преподносит слушателю как петрефакты то, что живо внутри себя, и одновременно как непосредственно живое преподносит то, что доступно лишь аналитическому слуху, да и то условно, царство иллюзии, где то, что стоит под вопросом, на который *каждый раз* требуется дать ответ, подается как *непосредственное*, безусловное или даже как исторически-конкретное. Но это уже отчуждение в музыкальной жизни. Там ответ и отклик действительно может быть только ложным, там действительно покупка билета на концерт записывает человека вообще в число слушателей в зале, где это число устанавливается по количеству проданных билетов, тогда как на деле там — все отдельно, все индивидуально и каждый на своем уровне; создает иллюзию счетности слушателей, тогда как счетно только число билетов — 1500 или 2000. Этот антиисторизм и ведет к нивелированию музыки, которая *вся* оказывается ложно непосредственной. Но подлинно конкретным будет такое слушание музыки, которое совместит логически-рациональное и внутренне рефлексивное и даже буквальное рассуждающее слушание музыки как реализации объекта, текста и интуитивное следование за логической последовательностью процесса.

Этим и объясняется то обстоятельство, что подлинное произведение, даже искусства прошлого, недоступно и непонятно в своей непонятно-

342

сти и опосредованности ни с первого, ни со второго слушания помимо всех прочих трудностей *уже* и потому, что его опосредованность должна быть возмещена несовместимыми способами слушания: его нужно слушать, но нужно и особо размышлять, слушая его. А эти моменты в равной мере и исторически-конкретны, и неконкретны. Но и то и другое практически *непосредственно совместимо*.

Нельзя от эмоций, например, хотя бы и от эмоций сублимированных, требовать того же, что и от аналитического ума, и наоборот, это положение, поразительное по своей банальности, не так уж банально в конкретном. Так, например, ассоциировать ли Берлиоза с мировой скорбью Байрона или с первыми всемирными выставками — это равным образом не будет относиться к существу его музыки и к ее историческому восприятию. То же самое касается и Бетховена, независимо от того, *воспринимать* ли его как идеолога восходящей буржуазии, как общечеловеческого гуманиста или как конструктивиста, создавшего структуры чистого звучания. Это не относится к делу *не* потому, что то и другое и третье не принадлежит в какой-то мере музыке, а потому, что это не может быть *реально* воспринято или реализовано при слушании, а принадлежит лишь сфере ассоциаций, сфере знания вне музыки. Ведь если соглашаться с Адорно, что структура музыки содержательна и социальна, потому что отражает социальные структуры, то и обратное верно — *post factum* в структуре музыки *можно* обнаруживать социальные структуры, но очевидно, раз мы отказываемся от наивно-содержательной эстетики, что в структуре музыки содержание *связано* и не выплескивается оттуда, как вода из чашки. То, что может совершить теоретический анализ, не может сделать *слушание* и не *должно* делать, не *нуждается* в делании — содержание *уже дано*. И потому, кто слушал Бетховена и слушал *верно*, как описано выше, тому *содержание уже дано* и у него есть и своя, художественная же, реакция на него: так что *мнение* по поводу музыки или своей реакции уже не имеет никакого значения для музыки, так что, например, серьезно обвинять Стравинского в эстетизме на основании того, что он думает о Бетховене, или на основании того, что он вообще думает о музыке, значит мнение — даже не теорию! — смешивать с содержанием и музыку опрокидывать в область плохо понятой литературы.

Итак, возвращаясь к примерам Адорно, если кто-нибудь скажет, что “Мейстерзингеры” — это просто великое художественное произведение, то он со своим “антиисторизмом” (вещь просто ставится в ряд “великих вещей”) будет, конечно, более *историчен*, чем тот, кто проанализирует их с помощью изошренных психоаналитических идей, наложенных на схему вульгарного социологизма. И это не значит, что *конкретность* содержания со временем утрачивается — утрачивается конкретная ассоциативность, да и какая она конкретная в случае “Мейстерзингеров”, если Адорно признает, что даже члены вагнеровских фрейнов ничего не понимали в его идеях! — а вместе с нею утрачиваются и мнимые опасности вещи, которая опасна только тем, что в конкретные эпохи может опять обрасти социально-опасными ассоциациями. Вбирание *конкретных структур в художественную структуру* означает, что исчезает конкретность факта, — остаются модусы, сущность, субстанция в ее динамике. Это здесь в первую очередь — как вывод из Адорно.

343

Теперь или остается конкретную ассоциативность вещи признать ее субстанцией, или же раз и навсегда покончить с идеей непосредственности, влекущей за собой хвост исторически-конкретного контекста.

С уходом в прошлое конкретного исторического контекста и субъекта, который, заметим здесь, никогда не отвечает совокупности этого контекста, никогда ему не современен, музыкальное произведение не перестает быть самым собой *an sich*, но воспринимается уже иначе — как существенное, ставшее, как ствол, а не как ветвь, а это все равно, как если бы она сама по себе уже стала иной. Бытие ее, следовательно, предполагает изменение на фоне тождественности, на фоне данности самой вещи — произведения искусства (*Гегель*).

Как мы видели, музыка, рожденная для того, чтобы *hic et nunc* быть совершенно цельной и конкретно-непосредственной, проходит через свое расслоение для того, чтобы обрести цельность, и это касается, даже не в первую очередь ее становления как процесса с его диалектикой, а, если угодно, ее становления *по вертикали*, т.е. *объективной свернутости* еще до всякого разворачивания в процессе реализации, и это тоже — *процесс становления*, не менее важный, чем горизонтальный, временной. Здесь своей диалектики не меньше, чем в первом случае, и произведение, выдерживающее такие испытания хотя бы ценой своего превращения из еще-становящегося в уже-ставшее, действительно даже духовно более ценно, чем произведение только еще-становящееся, не прошедшее проверки, по сути дела потребляемое почти утилитарно, пусть хотя бы для “изживания” реакций. Такое произведение, уже прошедшее испытание, раскрывает внутри себя бездну нетождественности, когда испытывается. Произведение уже-ставшее есть произведение, опосредованное исторически, в процессе его слушания и движения времени, но из того, что оно человечески обогащено, из того, что оно уже не есть чистый процесс становления, вышедший из контекста своей эпохи, следует ли, что произведение, еще *не* опосредованное такими отношениями, только укорененное в своем контексте, есть *больше оно само*? Или более исторично, чем то, что обрело многослойную историчность? Оно становится узлом человеческих отношений, выраженных имманентно-музыкально и обратно проецируемых в слушании, и все эти отношения не задавливают его, потому что оно возрождается вновь, не в мнимой первоначальной конкретности, а в своей общности¹⁰⁰. И, таким образом, даже такие серьезные и грозные вещи, как предсказания Адорно насчет гибели оперы, и все переживания по поводу того, что *содержание* (литературное) оперы, как — и тем более — музыкальное содержание, не воспринимаются больше в своей буквальности (то, что здесь Адорно называет “адекватностью”), не отвечают действительному положению вещей.

Антиисторические черты концепции Адорно, глубоко скрытые в его философии, сохраняющиеся, перемежающиеся и сливающиеся с историзмом, носят печать вульгарно-социологических предрассудков, которые увековечивают конкретный контекст произведения, проецируя его на смысл произведения, хотя сам Адорно прекрасно показал, что этот контекст поступает в произведение в творчески переработанном виде, находя в нем особые специфические средства для своего выражения — этот процесс каузален, но не обратим, — из выражения не вывести эпо-

ху как непосредственное данное содержание слушания, это не данное содержание, не вывести ее однозначно, эмпирически-содержательно, хотя интуитивно слушатель обычно связывает произведение с эпохой его создания. Пережитки вульгарного социологизма идут у Адорно от того времени, когда Рихарда Штрауса или Стравинского он сопоставлял с империализмом¹⁰¹ и когда то же самое делали подчас и у нас. Хотя в таком сопоставлении нет ничего зазорного или обидного, оно плохо тем, что свою застылость выдает за всеобщность, свою конкретность за закон, создает иллюзию своей определенности, и это тем более плохо, чем более оправдана такая ассоциация для своего времени. И опять же просматривается здесь тот генетически-натуралистический субстрат мышления Адорно, под которым теперь пришло время подвести черту, субстрат, который, вообще-то говоря, так противоречит и гегелевской философии, и теоретическим установкам философии Адорно, субстрат, находящий выражение в недоверии ко *всякой* “вещи-в-себе”, ко всякому вообще *an sich*, ко всякому синтезу смысла; далее, в пристрастии к непосредственности в противоречии с идеей опосредованности всего, наконец, в том слое нерелефированных архетипов, которые как некий жест вольномыслия беспрепятственно допускаются Адорно (моралистом) в свою философию. Тут вместе — осознанное и подсознательное.

Недоверие, которое, по видимости, определяется диалектикой и искренне представляется философу последовательным выводом из подправленного Гегеля и Маркса, на самом деле — продукт особого диалектического интуитивизма, который заступает структурно-пустующее место диалектического же *an sich* в философии Адорно. Есть момент, на который нельзя прямо указать, потому что этот момент сам есть неопределенность, где отрицание устойчивого бытия, “тождественной субстанции движения” переходит в иррационализм. Именно здесь непережитый субстрат ницшеанского дионисийского брожения, анархии, движения вступает в свои права.

Поскольку Адорно никогда не отвечает на вопрос, *что* такое произведение искусства, а самоотождествленность процесса, когда речь идет о произведении искусства, существующем же *до* слушания, — очень несубстанциальная вещь, откуда легко соскользнуть, то Адорно и может представляться, что он отвечает на этот вопрос, говоря о том, *как* устроено произведение искусства, т.е. имея в виду уже достаточно абстрактную техническую структуру вещи, ее устроенность, и, далее говоря о том, как эта структура вбирает в себя конкретное содержание. Дальше же, после того как структура его вобрала, начинается, по словам Адорно, *история упадка музыкальных форм в сознании слушателей*, т.е. произведения утрачивают смысл своего контекста, опосредуются, мертвеют, становятся ложными, идеологическими.

Историзм Адорно изменяет сам себе со своим тяготением к исторической конкретности, так же как изменяет само себе его представление о художественной форме как процессе, становлении, когда нарушается диалектическая мера. Если бы плодотворные суждения Адорно о моменте самоотрицания во всякой тотальности, о моменте асистемности как моменте истины в философской системе были повернуты им и так — как суждения о моменте тотальности во всяком процессе, о моменте систем-

345

ности как моменте истины во всякой несистематической философии, то это, наверное, привело бы к нахождению той диалектической меры, которая, должно быть, подавила ницшеанско-иррационалистический субстрат в его философии, постоянно избегающий контроля. Рациональная направленность философии Адорно допускает иррациональные моменты, поскольку недостаточно определяет свой объект и недостаточно занимается сущностью “объектов”. Итоги этого далеки от философской абстрактности и отвлеченности, они проявляются всюду, где Адорно говорит о фактах.

Если вернуться теперь к тому моменту, начиная с которого критика Адорно приобретает негативно-неподвижный характер, к тому моменту, с которого, по его мнению, музыка утрачивает динамичность и становится абсолютной статикой, замершим на месте кадансом, то можно видеть, что Адорно не только *неправ* в этом пункте как диалектик, но что у него есть и момент истины в отношении этой музыки.

Если восприятие им музыки Шёнберга, Берга, Веберна исторически-конкретно и восприятие, скажем, серийной музыки тоже исторически-конкретно, то за этими одинаковыми словами скрывается каждый раз разное содержание, разнородные углы зрения. В первом случае музыка воспринимается адекватно и притом — в принципе — не как уже-ставшая музыка, а как музыка становящаяся, неисчерпанная. Это — случай идеальной современности, одно-временности творчества композитора и сотворчества слушателя.

Но отсюда не следует, что эта музыка воспринимается *полно*, исчерпанно; так воспринимается только *уже-ставшее*, уже разведенное во всех своих тайнах. Отсюда следует, что эта музыка, как бы прекрасно ни разбирался Адорно технологически во всех ее сторонах, в его *непосредственном* слушании ее не всесторонняя — односторонняя. При всей своей адекватности слушание односторонне-предetermined, а именно, как уже говорилось, оно односторонне-динамично (а Адорно недаром указывает, и справедливо, на значение чисто слушательского опыта для теоретического постижения музыки). Музыка в этом случае, как было сказано, идеально одновременна восприятию ее смысла, а потому она при всей отделенности в *физическом времени*, при всей уже объективированности своей до слушания и при всем рациональном понимании этого факта, *принципиально* воспринимается как *становящееся*, притом в двух названных смыслах. И это не какой-нибудь психологический процесс, а конститутивный, т.е. адекватность (в целом, отвлекаясь от реального течения процесса, который ведь опосредован) смысла и — смысла: смысла вещи и внутреннего смысла слушателя, мировосприятия.

Во втором случае (то, что у нас условно названо “позже Веберна”, “после Веберна”) музыка *позже* теории Адорно, и это ведет к парадоксам. Если он музыкально-теоретически, конечно, прекрасно понимает ее, как и конструктивно, то от этого закономерно отстает интуитивное ее восприятие. Это касается опять же логически-конститутивной стороны восприятия, а не психологического процесса.

Музыка, еще не воспринятая как непосредственная, уже актуально распадается на два слоя (о которых шла речь выше), и так начиная с XIX в. происходило со всякой музыкой. Она воспринимается как еще-не-стано-

346

вящееся; ее статичность относится к ее *предыстории*, и это еще до всякой реальной статичности как качества процесса. *Еще-не-становящееся смешивается с уже-ставшим*.

Исчерпание музыки начинается раньше, чем эта музыка *существует как реальный объект* для слушателя, и потому всякие конкретные суждения о ней, как только они опираются на данные слушания — а таковы все существенные суждения, не чисто формалистические, — несмотря на *кажущееся* существование объекта, сводятся к предсказаниям типа тех, которые делаются о дальнейшем развитии языка лингвистами и, в худшем случае, — к прорицанию.

В той мере, в какой эта музыка — *новая*, и в той мере, в какой старое созидает в ней новое качество, она еще не воспринимается принципиально совсем, и потому как раз в самых специфически-новых своих элементах вообще пока не может быть понята, тем более что, как теоретически-правильно замечает Адорно, *исчерпание* произведения может начаться только с того старого, традиционного, что есть в нем. Ведь даже музыка Шёнберга не воспринимается Адорно в полноте своего исчерпания, не воспринимается как самоотжественность.

Итак, по отношению к *музыке еще-не-становящейся* Адорно *прав*, когда замечает ее тенденцию к статичности, и это его наблюдение должно быть правильно истолковано, но *не прав*, когда не слышит нового синтеза динамики и статики в ней. Это все же удивительно, тем более что вполне ригористическое следование за Веберном, такого следования, какового в природе нет в чистом виде, привело бы вообще к отсутствию музыки, к “немоте”, как говорит Адорно; все же другие направления, даже опирающиеся в конечном итоге на Веберна, всегда синтезируют его принципы с другими, конечно, противоположными по смыслу, например, с Дебюсси или Бартоком. Таким образом, прямолинейного движения вперед все-таки не получается. Динамика Веберна, обратившаяся в статику, сочетается с какими-либо “динамическими” *ap sich*, “в себе самих”, приемами.

Но Адорно оказывается глубоко прав в своей экспрессивной критике современной музыки на другом уровне и притом более прав, чем могло казаться сначала. Речь идет все о том же отношении “музыки” и “более, чем музыки”, т.е., по сути дела, о музыкальном произведении как своей записи и реальном его смысле в целом. Первое берется условно как совокупность всех регистрируемых и исчислимых элементов музыки. Запись, нотный текст — здесь, скорее, образ, но образ не случайно выбранный. Музыкальный образ может выступать как символ самых разных представлений о *процессе* музыкального произведения, и именно многозначность этого символа реализуется в исторических представлениях о музыке последовательно.

Если представить себе нотный текст зазвучавшим как бы адекватно, т.е. без всякого субъективного момента его интерпретации, без “свободы” исполнения, то перед нами прошла бы как раз та мертвая, бледная схема, абсолютно бездушная, а потому — бессмысленная. Отсутствовало бы как раз всякое объединение элементов *над* механической последовательностью, внутренняя энергия процесса. Музыка, которая “дана” в нотном тексте, превращается в настоящую музыку, в музыку, которая

больше, чем просто таковая, благодаря учету всего того, что в записи отсутствует и ею или имплицитно, или основано на общих чертах стиля, или просто на “устной” традиции исполнения: это больше, чем музыка, заметим, в том смысле, что, как бы внутренне ни закономерны были те черты, которые должны проявиться в исполнении, они все-таки приходят к произведению *как бы* извне. Именно этот второй уровень “устной” традиции и характерен для традиционной музыки с ее *живым*, по верному здесь выражению Адорно, отношением подвижного и неподвижного. Музыка обретает смысл благодаря тому *минимальному* (все максимальное было бы отражено в тексте) *сдвигу* в сторону *от* *схемы*, сдвигу, который, так сказать, запрограммирован в объекте и тем не менее никак не выражен в тексте как алгоритме исполнения, сдвигу, в котором, согласно Л. Толстому, и заключено искусство.

Адорно, хотя редко кто так хорошо, как он, понимает музыку, в своей философской теории, как мы видели, особенно настаивает на понимании музыки как динамики, а всего статического — как момента вторичного, и это его понимание решительным образом подкрепляется символом нотного текста — правда, сначала негативно, поскольку Адорно прежде всего обращает внимание на существенные расхождения между записью и процессом.

Здесь следовало бы *внести* поправку. Расхождения между записью и музыкальным процессом объясняются не несовершенством нотной записи (которая сама-то по себе может, конечно, совершенствоваться), а сущностной внеположностью записи и процесса. Ведь запись, нотный текст, не есть запись смысла произведения, а есть только запись того, что нужно сделать, чтобы мог возникнуть смысл. Так что нотный текст — это, строго говоря, даже не запись самого произведения: он — только указание на порядок действий, которые необходимо произвести, действий которые не описываются с полнотой и которые

вообще нельзя описать полно. А смысл нельзя получить, даже и зная *только* динамику действий; *надо* *заранее* *знать предполагаемый смысл*.

Однако стремление Адорно *бежать* от официальной музыкальной культуры во внешне *немой* и звучащий только в воображении нотный текст позволяет этому образу-символу текста-записи проявиться у него и *позитивно*. Можно считать, что это тесное ассоциирование представлений — “произведение — нотный текст”, столь чуждое обычному слушателю музыки и даже оркестранту, для которого произведение конститутивно, внеположно нотному тексту, от которого он видит только клочки и куски, определяет все восприятие музыки у Адорно.

Адорно, очевидно, больше ценит структурность процесса музыки, чем ее качественно-конкретное звучание, и хотя последнее, верно, ничто вне и без структуры, такой отрыв музыки от своего *внешнего* звучания (может быть, в принципе оправданный, например, в исторических своих перспективах; ср. переход к внутренней речи у детей и к “чтению про себя” у детей в истории культуры) в данных достаточно узких исторических условиях проявляет свои негативные стороны: ведь чувственное звучание не только *проявляет* вонне смысла музыки, но оно в своей очевидной конкретности беспредельно облегчает то, что при чтении “про себя” партитуры, чтении более или менее абстрактном, на какие бы конкретные и

348

живые представления оно ни опиралось, неизбежно приходится не столько интуитивно воспринимать, сколько логически домысливать, и *только*. Процесс и является, быть может, в полной адекватности, но при некоторой абстрактности внутреннего звучания *наиболее* абстрактными оказываются, конечно, смысловые связи самых высоких уровней — отношения между крупными частями сочинения и т.п., т.е. именно то, что, с другой стороны, легче всего логически домыслить, представив как если бы они уже существовали. На этих уровнях, значит, конкретное звучание и форма как результат расходятся, держась только на логическом усилии. Но как это близко к представлению Адорно о целом процессе и о музыкальном представлении! Это прямо совпадает с тем структурным “снижением этажности”, которое происходило к концу XIX в., о чем говорилось выше, о падении релевантности верхних этажей!

Но не так уж важен даже и наш “домысел” о несовершенстве внутреннего воспроизведения музыки. Ведь можно предположить, что оно совершенно. Это только подчеркнет конститутивную “умственность” такого слушания, которое находится в прекрасном согласии с тенденциями современной музыки и “умственности”.

Но нам важны не столько конкретные представления Адорно об отношении нотного текста и смысла, сколько сам факт глубокой заинтересованности этим отношением и сама мысль о возможности сведения музыки к “чтению про себя”. Даже не столько в связи с Адорно, сколько в связи с развитием музыки, ввиду чего критика Адорно новейших направлений в музыке получает оправдание. Поэтому следует посмотреть, как в новейшей музыке соотносятся эти выделенные Адорно два слоя — “музыка” и “более чем музыка”, что стоит в связи с самыми глубокими закономерностями музыки.

Идея *целостности*, один из аспектов снятия смысла, идея, обретаемая *исторически* через осознание самой музыкой объективности произведения искусства, претерпевает следующие изменения — из некоторой констатации реального достижения целого через взаимодействие процесса и архитектоники, динамики и статики в классической музыке — через динамизацию формы к достижению целостности как логическому результату музыкального процесса, порождающему всю архитектуру (здесь постепенно процесс и архитектура в своем не зависящем от процесса аспекте все более отождествляются), наконец, к такому положению, когда, в пределе, конечно, целое порождается только динамикой процесса (самотождественность процесса).

Но ведь это не значит, что и целостность увязывается с динамикой все более прочными узами, — напротив, чем неподвижнее были опоры, которые поддерживали целое, и чем меньше была их внутренняя связь с динамикой, тем очевиднее выступала целостность как самостоятельная категория, как трансценденция результата, как действительно активное начало. Тогда расхождения реального результата и констатации целостности были диалектически связанными моментами. При динамической в тенденции форме целостность стала пониматься как прямой и *простой* результат процесса, индивидуализация процесса означала отрыв от объективно-закономерной идеи целостности и привела к произвольности. Целостность теперь уже может выступать не только как констатация

349

действительно достигнутого результата, но и результат *фиктивного*, условно *принимаемого* за достигнутый. Одновременно, с утратой непосредственности творчества, большее значение приобрели рациональные принципы творчества. По мере того как каждое отдельное произведение принимало все более индивидуальный вид и параллельно с этим выдвигалось значение закономерностей на таком индивидуальном уровне, и для слушания эти закономерности стали более релевантными. Во всяком случае, в любой современной музыке знание принципов при слушании — не такое уж внемное музыкальное обстоятельство, чтобы не надо было учитывать его отсутствия и присутствия.

Так или иначе *двуслойность восприятия*, которая становится неизбежной при восприятии традиционной музыки — музыки как уже-ставшего и где сознательный элемент есть, например, осознание ее архитектоники, т.е. принятие ее к сведению, не обязательно эксплицитно, эта двуслойность восприятия — в противоположность традиционной музыке в эпоху ее создания — становится необходимой и для усвоения музыки как *становящейся* и причем в гораздо более рациональной форме.

Это, конечно, в пределе, потому что *двуслойность вместо непосредственности*, уже-ставшее *вместо* становящегося как *опасность* для музыки вызвала вновь обращение композиторов к четким архитектурным структурам, более или менее внешним по отношению к материалу, что и произошло, например, в “неоклассицизме”. Но философа — и Адорно, конечно, — интересуют общие тенденции, которые так или иначе в глубине развития прямо или косвенно пробивают себе путь.

Вот что особенно важно: то, что историческое развитие музыки, которое в свое время выработало представление о *целостности* музыкального произведения, — представление, которое стало требованием для слушания произведения и одновременно имманентным свойством самого произведения, т.е. с самого начала чем-то *внутренне* ему присущим и *внешним* по отношению к нему, так что момент раскола — целостность — как свойство (внутреннее) и как постулат (внешнее) — был задан с самого начала, с появления этой категории, — историческое развитие музыки столь же логично и последовательно выработало представление о произведении искусства как *уже-ставшем* (разница в том, что первое представление теоретически давно оформлено и тысячу раз разобрано, а второе только начинает осознаваться), т.е. как уже-ставшем *до* и *помимо* своего становления. Теперь становление предстает уже не столько как реальный процесс, сколько как *рассказ о процессе*, *рассказ о том, что как бы когда-то происходило*, а потому уже есть до начала процесса. Уже отсюда и меньшая напряженность и конструктивные — прежде немислимые — приемы: вроде произвольной перемены местами последовательных частей (приемы алеаторики). Здесь, как, скажем, в литературном жанре новеллы, но только фиктивно возникает понятие о реальном времени и времени рассказчика, чему соответствует и приближение реально текущего музыкального времени ко времени физическому¹⁰².

Уже-ставшее такой музыки и уже-ставшее в классической музыке — и то же самое и не то же самое, хотя бы потому, что известность уже-ставшего в новой музыке *фиктивна* (на самом деле неизвестно и менее всего известно, что будет), а потому произведение само по себе есть *все*

350

же — помимо того, что оно есть уже-ставшее, — и *становление*! Сравним: в эпоху возникновения представления о *целостности* эта целостность не означала же обязательного восприятия произведения *только* как целостности — последняя именно ради своей цельности предполагала конкретный момент нецельности, безрезультатность в чем-то процесса. Итак, *уже-ставшее* как качество новой музыки не подменяет *становления* традиционной музыки, а только отчасти *встает перед ним*, *выфильтровывается из исторического процесса*, сдвигает становление вглубь и выкристаллизывает из музыки такую категорию, которая, как и цельность есть категория и *внутренняя* и *внешняя* для самой музыки. Момент *внешнего*, следовательно, не- или антимзыкального, бросается в глаза как эпатарующий, отстраненный и отчуждающий момент. Но не таким же ли мучительным процессом был длительный переход — через ранние стадии — от представлений о музыке как просто музицировании, т.е. процессе в принципе бесконечного звучания (ср. восточные формы музицирования), где нет конечного результата, нет произведения искусства как замкнутости, переход к очень и очень жестким требованиям законченности, завершенности, тотальности! Музыка как целостность тоже не что-то непосредственное, хотя слушание ее и может быть *quasi*-непосредственным, она многократно рационально опосредованна.

Из *уже-ставшего* новой музыки Адорно берет один момент — момент *внешнего*, и этот момент выступает тогда как *опасность* для музыки (целостность *тоже* *опасность* — относительно), будучи рассмотрен односторонне; так он выступает и у нас здесь, поскольку процесс развития связывается с философией Адорно.

Итак, если брать тенденцию в самом чистом ее виде, то последовательная динамика приводит к ликвидации каких бы то ни было устоев, а это ведет к превращению “целостности”, и в первую очередь констатации результата, в *постулат*, как бы в *индекс*, согласно которому нужно воспринимать вещи *так-то* и который, при всей своей внеположности вещи, активно определяет ее восприятие. Тогда динамика, переставая быть отходом и возвращением (круговое движение как символ целостности — так у Гегеля)¹⁰³, делается *бесцельным движением вообще*, не приводящим ни к какой реальной сумме движения, и такое произведение может представляться застывшим движением, замершим кадансом.

Таким образом, процесс есть не *процесс* как таковой: это значит, что *процесс* как таковой уже опосредован, и если не выходить каким-либо образом за рамки этого опосредования, например, экспликацией этого понятия посредством его проекции на историю, на становление самого процесса (поскольку за процессом каждый раз скрывается иной исторический опыт; уже поэтому процесс у Гегеля и Адорно — совершенно разные вещи), то можно утратить смысл самого процесса — опасность, имманентно заложенная в той музыке, которую обобщил Адорно.

Процесс, утрачивая свое противопоставление форме, как и динамика — статике, становится *процессом-в-себе, несущим в себе свое отрицание*. И это соответствует тому, что, по словам Адорно, новейшая музыка ограничивается “музыкой”.

И если теперь вернуться к образу записи, как соответствующему этому уровню музыки, то можно видеть, что эта музыка отождествляет ко-

351

нечный, целостный смысл с проекцией записи на поле конкретного звучания. Исполнение идеализируется как чистое озвучивание записи. Запись как бы сама по себе звучит. Проглатывается конститутивное расхождение между записью и смыслом, который за это отомстит, превратившись сам по себе, “непосредственно”, в бессмыслицу.

Образ текста как чистой линейности (“текст”) превращается, далее, в образ чистой вертикальности, стояния. Поскольку образ записи есть омертвевший процесс, дважды остранный процесс, воспроизведение текста по возможности редуцируется до буквальной тождественности тексту — процедура, где все нетождественные моменты старательно исключаются (ср. замечания Адорно о фанатической, т.е. фанатически-строгой, практике исполнительства современной музыки). Тогда исполнение есть — в пределе — *механическое отображение текста на время*, и текст в его линейности, однонаправленности перестает быть релевантным. Тогда процесс переноса текста в его чистом виде можно сравнить с процессом печатания на типографской машине хотя бы того же нотного текста, где не имеет значения смысловая последовательность в этом нотном тексте; также и при таком исполнении, взятом в чистом виде, процесс, который в действительности есть *становление, выступает* как ставшая вещь и действительно *на первом плане* есть ставшая вещь — раз качество *уже-ставшего* выделилось. Текст — *образ процесса* у Адорно — становится образом *вещи-в-себе* в этой исполнительской практике и в такой музыке, и это подтверждают по крайней мере два наглядных примера: а) зависимость музыкального произведения как *вещи-в-себе* от реального своего воспроизведения в некоторых проявлениях алеаторики, где возможно перемещение всех элементов; здесь временное течение опредмечивается, время рассматривается как пространство вещи; б) характерные новые приемы записи музыкального текста, например, у Богуслава Шеффера¹⁰⁴ — уже не линейный текст, а в форме графического рисунка, в форме часто даже почти симметричного чертежа, да и традиционная нотная запись иногда обнаруживает больше сходства с диаграммой. И, что важно отметить, замена смысла символа нотного текста внутренне ничего не меняет — шаг от одного значения к другому, по существу, *пустой*.

Подмена динамики музыки статикой, что в музыке — в глубине ее тенденций — соответствует переосмыслению процесса в вещь-в-себе, что на поверхности противоположно философии Адорно, переосмысляющей вещь в процесс, на деле есть последовательное проведение его идеи. “Временное измерение, оформление которого было традиционной задачей музыки... виртуально элиминируется — из временного потока”, — констатирует Адорно. Но здесь как раз крайности соприкасаются и даже совмещаются, одно непосредственно переходит в другое.

Таким образом, двуслойность музыки, осознающей себя как уже-ставшее, ликвидируется сведением верхнего слоя музыки к более низкому, второму. Это сведение опять же на поверхности, т.е. такая же автономизация качества, как и выделение уже-ставшего: два слоя по-прежнему остаются, но уже за их синтезом. Но, с другой стороны, музыка как уже-ставшее, как *quasi-объективная* вещь в пространстве

становится объектом изучения и для ее создателя, и для ее слушателя, который в принципе должен быть не столько слушателем, сколько исследователем,

352

вникающим в дело, в ремесло, так сказать. В обоих случаях вещь, как бы уже-существующее, возводится к своим принципам — вещь как уже-ставшее становится в том смысле, который противоположен традиционному — она от своей априорной целостности движется к своим элементам.

“Всеобщность структуры все особенное производит из себя — без остатка — и тем самым отрицает себя”¹⁰⁵.
“Всеобщее становится произвольно положенным правилом и потому неправомочным в отношении всего особенного; особенное же становится абстрактным случаем, отвлеченным от всякого собственного предназначения... становится примером, образцом своего принципа”¹⁰⁶ — два положения, которые противоположны, но одинаково верны.

Разумеется, все это надо понять в пределе, и *только в пределе*, — как глубоко внутреннее для музыки *затрагивание, задевание* границ музыки и искусства вообще.

“Примат всеобщего над особенным, — продолжим цитировать Адорно, — намечается во всех искусствах... Абсолютная интеграция навязывается интегрируемому материалу — угнетение, а не примирение. Тотальность, атомизация и совершенно неясный в своей субъективности способ преодоления противоречий — способ хотя и основанный на принципах, но позволяющий произвольно выбирать их”¹⁰⁷.

Итак, с одной стороны, недialeктичность философа, не берущего на себя труд разложить современное произведение музыки на *ту же* диалектику статического и динамического, что и в классической музыке, не берущего потому, что он не слышит дальнейшей *жизни и развития* тех же самых классических принципов. Музыка — такое особое искусство, где моменты, действительно решающие, решаются *слушанием*; то, что один легко слышит и расслышивает, другой *совершенно искренне* услышать никак не может. Речь, конечно, не о самих звуках, а об их связях, о “синтаксисе”. И психологическое умение слушать здесь ни при чем: ведь речь идет только о тех, кто уже умеет слушать. Это *неслышание* чего-то — конститутивно; оно совместно соопределяется *местом* слушающего по отношению к истории музыки, его современностью тому или другому историческому этапу в ней и *местом* музыкального произведения в историческом развитии музыки.

А с другой стороны — недialeктичность самого искусства, то и дело совершающего ту же ошибку, что и философ, и не замечающего тех же возможностей *диалектической жизни* всех своих моментов, вместо чего оно занимается чистой, уже внемзыкальной логикой своего устройства.

Но эти ошибки музыки для познания самой музыки тоже важны, поучительны и полезны.

Нужно заметить, что процесс *самоанализа и самопознания* искусства отвечает тому, что было за 150 лет до этого сформулировано классиками философии, и это есть процесс не случайный, не произвольный, а определенный диалектический момент развития.

Шеллинг писал: “Внутренняя сущность абсолютного, в котором все составляет единство и единство составляет все, сводится к... изначальному хаосу; но как раз здесь мы встречаемся с... тождеством абсолютной формы и бесформенности; ведь этот хаос в абсолютном не есть *простое* отрицание формы, но бесформенность в высшей и абсолютной форме, и обратно — высшая и абсолютная форма в бесформенности: абсолютная форма, по-

353

скольку в каждой форме заключены все и во всех формах каждая в бесформенности, поскольку именно в этом единстве всех форм ни одна не выделяется как особенная. Через созерцание хаоса разум доходит до всеобщего познания абсолютного, будьте в искусстве или в науке. Обыкновенное знание после тщетного стремления исчерпать разумом хаос явлений в природе и истории принимает решение сделать, как говорит Шиллер, “само *непостижимое* исходной точкой своего суждения”, т.е. принципом”¹⁰⁸.

Все это, однако, оправдывает интуицию тех, кто новейшую музыку воспринимает уже как не-музыку, уже не-музыку. Есть хаос, и здесь мы возвращаемся к тому, с чего начали. Но внутреннее самопознание музыки,

которое проявляется во всех этих явлениях, — выделение наружу, исторжение, изгнание, автономизация разных качеств музыки как самостоятельных, тех качеств, которые раньше были *связаны*, уравновешены с другими, — все это приводит к впечатлению сморщивания и истаивания собственной субстанции музыки. Но это есть закономерный процесс исчерпания музыкой самой себя, музыкой, которая после своего анализа и перебора становится не музыкой *для себя*, а музыкой *для человека*, т.е. вещью открытой, во всем опосредованной рационально-логически. Революционный момент новой музыки — это разрешение, постепенное и длительное, каких-то наиболее фундаментальных противоречий, наиболее всеобщих принципов музыки. Аналогично этому можно ожидать такого философа и эстетика музыки, который выразит эстетические принципы новой музыки *адекватно*; от него можно ждать результатов, отличных и даже противоположных результатам Адорно.

В этой статье не было и мысли о том, чтобы философию Адорно изложить от начала до конца. Да это и невозможно. Во-первых, потому что у философии Адорно *есть начало*, но *нет конца* — она, как сказано, — философия принципиально движущаяся и становящаяся. Теории Адорно, берущие истоки в критике, не в собственном смысле слова теоретичны.

То, что берет Адорно у Гегеля и у Маркса, определяет все его мышление, а стало быть, соопределяет и критическую реакцию вкуса, которая лежит в основе его эстетики. Но то, что берет Адорно у Гегеля, есть система Гегеля, модифицированная и именно как система устраненная, преодоленная, т.е. диалектические идеи, освобожденные из заточенности в своей замкнутой закрытости. А то, что берет Адорно у Маркса, есть способ в первую очередь видеть социальные объекты. Обоснование своего видения, т.е. реагирование на объекты, вторично для Адорно. Реакция на объекты соопределена у него теорией. Но оригинальность *теории* Адорно вырастает из его обоснования своих *реакций*.

И здесь оказывается, что инструмент, служащий обоснованием, сам не готов, сам шлифуется и отделяется в процессе пользования им. Это хорошо и “диалектично” до поры до времени — пока не требуется формулировать и *ясно говорить*. Вот тут-то и оказывается, что отсутствие твердой системности понятий, хотя бы как орудия, все же оказывает свое негативное действие.

Адорно философию, социологию, музыковедение не сливает взаимно,

354

опирая одно на другое, а сочетает и соединяет. Адорно *отдельно* философ, и социолог, и музыковед, и музыкальный критик. Но это, конечно, касается конкретного вида его философии, потому что не бывает философии *вообще*, как абсолютного синтеза.

Сила Адорно в том, что он философски проник в самые детальные и технически-конкретные моменты музыкального произведения. Отсюда, не только внутри его методов, основательный мост для соединения обычно разобщенного. Это — урок и для современной музыкальной науки. Так что неполнота взаимопроникновения социально и исторически широкой философской мысли и уразумения искусства должна соразмеряться с достигнутым.

Но в этой статье мы стремились в первую очередь вскрыть музыкальную эстетику Адорно в ее *естественной* противоречивости. Она естественна, будучи связана с *природной* противоречивостью материала, с которым себя связала. Именно поэтому, далеко не исчерпав методологического богатства и разнообразия Адорно, можно было, уже сопоставляя его с материалом искусства, пусть в снятом виде, оказаться у *конца искусства*.

Диалектика самого развивающегося искусства важнее, как было сказано вначале, чем диалектика Адорно. Именно поэтому будет позволено остановиться на проблеме конца, бросающей свет на место Адорно в истории понятийного самопознания музыки.

Конец искусства значит двоякое.

Во-первых, всякий большой художник, создающий искусство не *вообще*, а *индивидуальное*, исчерпывает одно направление искусства, которое тождественно с его творчеством. Дальнейшее развитие рассматривает это индивидуальное как общее.

Во-вторых, современное искусство являет феномен самоисчерпания искусства в массовом порядке — как свидетельство и следствие самопознания искусства.

Здесь *конец* значит отвлечение в произведении искусства от *существенных признаков* самого произведения искусства.

Познанное становится доступным для любого с ним эксперимента, с ним можно отныне произвольно обращаться, “играть”.

Но это отвлечение и момент чистого эксперимента *вторичны*. Это, в свою очередь, есть *еще неполное сознание самопознающей музыки*.

Вторичный момент — в обратном действии понятийного плана музыкального произведения на, так сказать, непосредственно-интуитивный. Об этом расхождении двух планов музыкального произведения речь шла выше. С этим моментом надо считаться с тех пор, как *отложение музыкального произведения* в сфере понятийности стало неизбежным историческим фактом.

Параллелизм “собственно-музыкального” (условно) и понятийно-рефлексивного должен был неизбежно привести к внутреннему переосмыслению музыкального произведения.

Но понятийное осознание, уразумение процесса исторического самопознания музыки должно осознавать, что самопознание искусства не исчерпывает до дна искусства, не является полным.

Возможность произвольно вершить всем музыкальным материалом есть только иллюзия. Произведение и художник в произведении вершат

355

материалом, но не вершат самим произведением. Равным образом *процесс движения музыки* может приходить к самоосознанию в произведении музыки, однако не самого произведения как такового. Как бы художник ни играл со своим произведением, как бы старательно, хитро и ловко ни отстранял он его, он не может уйти от самого произведения, внутри которого происходят все эти игры, все хитрые опосредования и шалости. Нельзя выйти из произведения, из его законченности, даже предметности с помощью какого бы то ни было футуристического этюда. И как раз более того, чем больше опосредований, самоиронии и самоснятия в произведении, тем оно более *вечно*, тем меньше оно — течение и процесс, тем больше оно — структура, структура статическая и искусственная.

Но *под покровом* никогда до конца не познанной *вещи* есть *неисчерпанность* даже и в самых внешне предельно далеко заходящих музыкальных сомнениях, а есть и такие сомнения, где все исчерпано, поскольку все от начала до конца *сделано*, сконструировано в процессе логического, а не музыкального, эксперимента.

Есть между первым — неисчерпанностью, продолжающей существовать даже и в самой современной по своим средствам музыке, — и вторым — голой техницистской исчерпанностью — такая *граница*, которую так же важно ощутить и исследовать для самого искусства (в самом искусстве), как исследовать границы самого искусства (границу искусства и неискусства).

Есть искусство, которое сохраняет свою органичность несмотря на всю реальность и всю иллюзорность своей неорганичности.

Органически-непосредственное, живая и человеческая эмоция человека, окруженная горами механически тупого, лязгающего, скрежещущего топорно-бьющего или бессловесно немое, пустого; органически-человеческое, задавленное, подавленное тяжестью всего этого, — вот что слышно в музыке, начиная от Веберна (но и помимо него и в стороне от него).

Не только человек, потерявший свое Я, человек в отчужденном и враждебном современном мире, человек, страшущийся, но и — в первую очередь — человек, который, *несмотря на все это* — несмотря на реальность как будто бы своего отчуждения от собственного Я, все же это Я в полной мере сохраняет, несмотря на лязг, шум и пустоту бездны, человек, который звучит мелодией своей окрыленной

человечности, пусть тихо, в шуме и пустоте своего окружения, — вот в чем явное гуманистическое содержание музыки от Веберна и до Пьера Вулеза¹⁰⁹.

Нельзя же требовать от них бравурной парадности и гимна человеку после 12 лет фашизма и его бесконечных преступлений. Человек — это *потенция и залог* своего смысла. Но как потенция он вполне реален и тем более дорог и ценен, что это человек, многое познавший и все же сохранивший и внутренне укрепивший себя.

Но движение искусства происходит и так, что мнимо неорганическое познается как органическое. Качество уже-ставшего в искусстве прошлого, между прочим, в том, что все это искусство кажется органическим, а актуальность диалектического момента *неорганичности* пропадает.

Но диалектика состоит и в *равноценности* органического и неорганического.

Человеческое — это вообще отложенное, отложившееся: как прошедшее через руки человека, человеком сделанное или измененное.

356

Органическое в этом смысле есть то, что еще не познано, что функционирует само по себе, не потревоженное рефлексией. Оно растет, как растет дерево и куст. Органическое в человеческих произведениях есть то, что не столько делает человек, сколько то, что делается человеком, посредством человека.

Только тогда, когда нечто не только *делается* посредством человека, *но и делает* человек, только тогда делание становится человеческим.

Но тогда делание отлагается от него как делающего. В этом и есть суть творческой деятельности на столь высокой фазе развития искусства, когда творчество, деятельность как момент органический, как слияние субъективного и объективного глубоко запрыгивается под слоем рефлексивных, сознательных опосредований.

Вскрыть творческий момент, пусть даже почти пустой, под маской современных форм и аморфности искусства есть задача музыкальной эстетики и социологии.

Современное искусство не только логически, т.е. в соответствии с логикой своих тенденций, развивается, но, осуществляя сознательный эксперимент, задевает границы своих возможностей и очерчивает поле музыкального, выстраивая тем самым как бы стену вокруг собственно-музыкального.

Но это означает, что музыкальный эксперимент дает конкретные примеры того, что есть и что не есть музыка, сталкивая их в *одном* произведении. Эти эксперименты — не только музыкальные, но и музыкально-логические, не только акты художественного творчества, но и акты абстрактной и даже предельно абстрактной мысли, приложенные к музыкальному и quasi-музыкальному материалу.

Интерес экспериментов не столько в том, чтобы создавать музыку, сколько в том, чтобы создавать и музыку, и не-музыку — нечто такое, к чему приложение наименования “музыка” есть условность и этюд на семиотическую тему о произвольности языкового знака (проблемы логики, теории знака, искусства здесь предельно близки; неудивительно — музыка это логика среди искусств, она предельно обща, наиболее свободна, наименее связана из всех искусств)¹¹⁰. Ведь в этом и есть смысл эксперимента, чтобы момент отрицания ввести в музыку, — но и не только музыка абсорбирует и ассимилирует отрицание, расширяя свои границы, но отрицание ассимилирует себе музыку: пограничные столкновения с переменным успехом.

Современные так называемые “крайние” эксперименты (Кейдж и другие) — это “пустые”, “вырожденные” случаи феномена музыки. Здесь все дело в том, пойдем ли мы вслед за авторами, примем ли мы их условность, называя эти произведения “музыкой”, или нет. Но, оставаясь адекватными по отношению к своему объекту, мы должны будем принять эту условность: смысл эксперимента в том, чтобы “музыкой” назвать “не-музыку”. *Слушать* тут иногда *буквально* нечего.

Но мы с готовностью примем эту условность, если больше осознаем историческую необходимость таких экспериментов как символов *современной культуры, познающей себя*, приобретающей новое качество по

мере того, как культура перестает быть *культурой над человеком* (совокупностью традиций, в которую *включен* человек), а становится *культурой для человека*, когда не

357

только культура имеет право на человека, но и человек имеет — потенциально — право на культуру, когда культура раскрывается (начинает раскрываться) для человека в своих *как* и *что*, когда человек начинает понимать мотивированность культуры во всем многообразии ее конкретных детерминации, когда он начинает в конце концов понимать, что культура, по крайней мере в одном своем измерении, антропологически детерминирована и что именно этой стороной человек может в первую очередь *овладеть*, правомерность прежней детерминации отменяя тем, что термины- границы, осознаваясь в человеке, отодвигаются, возведенные в степень; когда, наконец, — что тождественно сказанному — личность в своем становлении доходит до такого этапа, где ее уже не удовлетворяют абстрактно-коллективные формы культуры и где она стремится быть активно соопределяющим элементом культуры, хочет даже создавать культуру *для себя*, вполне отвечающую *интересам и всему бытию данного конкретного индивида*.

Итак, два слоя в культуре и восхождение от низшего к высшему: от чувственной конкретности как *общности* для всех до чистой структуры, заполняемой индивидуально. В первом случае реакции индивидуальны, во втором случае эти реакции моделируют свой объект. Об объективной и извне необходимой стороне всего этого мы не говорим здесь.

Весь вопрос в том, связываются ли люди в коллектив общностью своих духовных интересов, однокачественностью потребляемого духовного хлеба, общей духовной пищей или духовностью этого духовного хлеба? Для общества, состоящего из познавших себя индивидов, вероятно, — второе. Культура перестает приниматься за чистую монету.

Для культуры, познающей себя, важно понять свой частный характер — то обстоятельство, что в реальном историческом процессе осуществилась одна возможность из многих, важно понять, каким исчезающе узким является поле осуществленного не только по сравнению с историческими перспективами, но и просто по сравнению с потенциально возможным для данной и уже пройденных ступеней. Осознание этого — не только взлет человеческой мысли, но и важнейшая черта всей культуры, как она намечается для будущего человечества: культура в будущем будет несравненно более дифференцированной, многообразной и потому, конечно, противоречивой в своем изобилии. Свидетельством подобного направления культуры и является утрата ею *непосредственности* однолинейности, одноконтекстности, однокольности.

Но даже Адорно эта былая однолинейная непосредственность кажется идеальной и идиллической (несмотря на понимание исторических закономерностей развития и призрачности посредственности!).

Каким бы узким, частным и преходящим ни казался отдельный музыкальный эксперимент по сравнению с такими историческими перспективами, его нужно — и всех их в совокупности нужно — понять именно как необходимый и преходящий по существу своему этап перехода от однолинейности и в-себе-замкнутости непознанной культуры к незамкнутости и потенциальной универсальности культуры, познавшей себя: хотя культура никогда не будет реальным воплощением всех возможностей, она идеально будет таковой — по формуле: не все существует, но ничто не невозможно. Сегодняшние эксперименты — попытки наощупь выбраться из замкнутости.

358

Осмыслить как историческую необходимость, как неизбежность, пусть кризисную и трагическую, современные формы искусства и самые формы *не-искусства*, вскрыть *изнутри* их диалектическую последовательность имманентной логики развития искусства — задача того исследователя, который продолжит дело Адорно по существу.

Примечания

¹ Теоретическую концепцию Адорно именно как концепцию невозможно представить без социологических работ М.Вебера. См. незаконченную и посмертно опубликованную в 1921 г. работу М. Вебера

Это произведение, составившее эпоху в западной социологии музыки, было значительным шагом вперед в преодолении односторонностей наивного “формального” и наивного “содержательного” понимания музыки, таких двух концепций, спором между которыми была наполнена музыкальная эстетика XIX в.; пережитки этого спора звучат еще и сейчас. Преодоление этого спора открывало путь к постижению музыки как языка социального — как выражения общественных противоречий — и как языка специального, т.е. как языка с присущей ему внутренне завершенной имманентностью и структурой. Макс Вебер далек, однако, от реальной сложности этого опосредования содержательных и формальных элементов в музыке, которые в итоге выступают как некое необычно противоречивое единство. За прошедшие полвека эстетика и социология музыки оставили Макса Вебера и его сочинение далеко позади — но не в стороне! Веберовский трактат в большей мере определял социологическую атмосферу 20-х годов с ее привязанностью к “материальной стороне” музыки, чему отдавал дань и сам Вебер. Однако его работа не закрывает путь к постижению эстетической сложности проблем и предлагает новую, значительно усложненную, по сравнению с уровнем традиционной истории музыки, хотя все же недостаточно диалектическую, концепцию исторического развития искусства (идею рационализации) во взаимосвязи общества и музыки. Максом Вебером не случайно интересовался Б.В. Асафьев, который подготавливал перевод сочинения Вебера (см.: Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 72). Этот факт небезразличен для темы настоящей статьи. Б.В. Асафьев, социологические интересы которого были плодотворны, был близок к тем интересам, которые оказались существенными и для становления молодого тогда Теодора Адорно. Впоследствии их пути, естественно, разошлись.

² Будучи общим, стиль был в то время и личным; его всеобщность не противоречила его личному усвоению и преломлению; более того, только общее и могло быть глубоко индивидуальным. Сейчас течения искусства все более отождествляются с “модой”, в которой — отражение развития по образцу *техники*; стили быстро сменяют друг друга и ненадолго делаются языком искусства; будучи внутри себя техническим изобретением, они испытывают судьбу всякого технического новшества, которое, устаревая, делается ненужным и отбрасывается всяким новым, более совершенным. Так же как и техническое нововведение, музыкальное изобретение существует *для всех*; не будучи всеобщим, оно может распространяться, но не может усваиваться, становясь внутренним. Всякий индивидуальный синтез в искусстве, где творческое начало находит выход наружу через все свои отчужденности в технической рациональности, сейчас же начинает рассматриваться с точки зрения некоего технического достижения и потому сразу же *усредняется*, становясь предметом чисто внешнего подражания, собственно гово-

359

ря, чисто технического воспроизведения, индивидуальный результат завоевывает мир искусства в качестве некоего *анонимного*, безликого жаргона. Искусство перестает быть необходимостью, а делается пережитком по мере того, как глубже в его сущность проникает рационализация. Внутри себя и про себя оно не перестает быть от этого необходимостью, как то было и раньше, однако необходимость эта становится *все менее доступной* именно потому, что она погружается в себя, оставаясь “внутри себя” и “про себя”.

³ Достаточно вспомнить споры о так называемой “программности” на протяжении XIX в., в основном довольно поверхностные; весьма неглубокую полемику вокруг книги Эдуарда Ганслика, теоретика также весьма наивного.

⁴ Как видно из дальнейшего, этот процесс органического переосмысления не бесконечен; в конце концов он приходит к своему пределу.

⁵ Это происходит приблизительно с тех пор, как Рихард Вагнер счел нужным (и в этом он схватил *объективную* необходимость самого искусства) писать о своих произведениях, объясняя их замысел и смысл. Писал Р.Вагнер и отдельно обо всех своих операх, и отдельно об увертюрах к ним, и если цели этих комментариев к своим произведениям и были пропагандистскими, то сама необходимость да и возможность такой пропаганды свидетельствовали и о столь часто констатируемом расколе между произведением и обществом, когда произведение не принимается в согласии со своей сущностью и, что сейчас важнее, — о намечающемся внутри произведения расхождении (но у Вагнера *едва лишь* намечающемся — между *классической ограниченностью* творчества и самоанализом творческого процесса, который, пройдет немного времени, наложит печать анализа и на сам музыкальный процесс).

Кто был предшественником Р.Вагнера? Ну, конечно же, классик-рационалист И.-В. Глюк!

Проходит сто лет, и вот комментарии, скажем, Карлгейнца Штокгаузена или Маурицио Кагеля к своим сочинениям не только объясняют, что в этих сочинениях происходит, но — тем более для недостаточно искушенного слушателя — представляют собой почти единственный остаток прежнего “органического” музыкального смысла в самом произведении. Адорно говорит в одном месте об “уводящих в сторону и нелепых комментариях, которыми партитуры пользуются как аккомпанементом для самих себя и как будто с тем большей готовностью, чем меньше в самой музыке моментов, достойных комментирования”.

Комментарий перестает быть внешним по отношению к самому произведению. Да уже и у Вагнера поэтому есть *внешний* комментарий к самим произведениям, а, например, у Моцарта потому нет, что музыка Моцарта по сравнению с вагнеровской *только* музыка, но зато и вся музыка, тогда как музыка Вагнера по сравнению с моцартовской — *не только* музыка, но зато уже *не вся* музыка. “Вся музыка — это музыка *в полноте данных ей возможностей*, тогда как полнота в особых условиях может заключаться в изобилии возможностей насыщения музыки традиционно-внемusикальными моментами”.

Процесс этот многообразен. С одной стороны, музыка решительно отмежевывается от всякой литературщины во имя чистой музыкальной структуры; с другой стороны, музыка постоянно поглощает приемы и элементы других искусств, превращая их в свои приемы и элементы. Литературное комментирование и параллельный музыкально-теоретический анализ, что становится типичным явлением, приводят к тому, что музыка вновь пропитывается словом и “словесностью”. Дело доходит до того, что само сочинение музыки и сама музыка до такой степени подчиняются смысловому, содержательному мотиву и замыслу, что уже перестают быть наиболее существенными в самом музыкальном произведении! — они подменяются комментированием. Музыкальное — звуковое — в музыке начинает восприниматься как условность, как излишнее ограничение. Гражданское призвание композитора оказывается выше художественного (в знак того,

360

что в сознании одно отрывается от другого), а вообще художественная одаренность выше призвания к одному из видов искусства.

⁶ Hegel G.F.W. Samtliche Werke. Bd II. Stuttgart, 1927. S. 24.

⁷ В этом причина полемики Адорно с идеалистической идеей “гения” как ни от чего не зависящего “творца” и “создателя”, с идеей, которая была доведена до крайности одним из основных протагонистов Адорно — Максом Шелером, в культурфилософии которого прославление гения как некоего аналога Бога занимает значительное место. Но идея “гения” — это не только утверждение абсолютного произвола и субъективного самовыражения (у Шелера это не так и намного сложнее). “Гений” живет в популярных представлениях о художнике, в популярной литературе об искусстве. Обратное субъективизму — абсолютный объективизм “гения”, когда он на лету схватывает все то, что впоследствии оказывается самым прогрессивным и передовым, когда “гений” становится выразителем “мирового духа”, причем не столько в своем творчестве, о котором никто не спрашивает и до которого в таких случаях никому нет дела, но в областях жизни, предельно далеких от него как художника и специалиста в своей области. Это в новых формах та “религия искусства”, с которой расправляется Адорно.

⁸ Когда вообще пишут о Девятой симфонии, то имеют обычно в виду проблему ее финала или же по крайней мере подразумевают именно финал. Так поступает и Адорно. Пора вернуться несколько назад и обратиться к III части, которая со своей дифференцированностью (термин Адорно) может разоблачить разговоры о некоей формальной ретроградности этой симфонии и ее прямолинейно-запоздалом тоталитаризме как неконкретные.

Адорно пишет о Девятой симфонии: “Как мало единства между симфониями и камерной музыкой Бетховена, показывает самое беглое сравнение Девятой симфонии с последними квартетами или даже с последними фортепианными сонатами — по сравнению с ними Девятая симфония ретроспективна, она ориентируется на тип классической симфонии среднего периода и не позволяет проникать внутрь себя диссоциативным тенденциям позднего стиля в собственном смысле”.

⁹ Это ссылка — в духе “вульгарного социологизма”, не по своему содержанию, а по безапелляционности, не желающей конкретно объясниться и все сводящей к своему символу веры. Адорно не говорит, в чем заключались эти социальные изменения и каковы были механизмы связи их с искусством. ¹⁰ Другой вопрос: как понимать это “искусство для человека”. Безусловно, не в смысле “служения человеку” как удовлетворения каких-либо прагматических, непосредственно-практических целей. Искусство человеку

нужно именно как искусство, как, можно сказать, такой род деятельности, который полезен тем, что внутри себя доводится до наивозможнейшего на сегодняшний день додумывания-развития. Здесь Адорно безусловно и глубоко прав. Не может быть полезно то, что как таковое несовершенно, незаконченно. Даже любой инструмент труда не может служить, если он сделан топорно, грубо, с изъянами. Тем более это относится к духовной деятельности, которая, скорее, не полезна, а вредна, если внутри себя неполноценна. “Социально верным в искусстве может быть только то, что в себе самом истинно, — вполне справедливо заявляет Адорно. — Все, что под предлогом преданного служения людям смягчает это требование, обманом отнимает у людей именно то самое, что лживо и иллюзорно показывает им”.¹¹ *Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am M. 1962. S. 78.* “Подлинная музыка, как и, вероятно, все подлинное искусство, — это криптограмма непримиримых противоречий между судьбой отдельного человека и его предназначением как человека; изображение того, как проблематично всякое увязывание антагонистических интересов в единое целое, но и — выражение надежды на реальное примирение интересов” (*Ibidem*).

“Чем в более чистой и бескомпромиссной форме схватываются антагонисти-

361

ческие противоречия, чем более глубокое структурное оформление они получают, тем меньше музыка оказывается идеологией и тем больше — верным объективным сознанием” (*Ibid. S. 79*).

“Благодаря тому, что музыка разрешает конфликты в духе, враждебном идеологии, настаивая на познании, — хотя она сама не подозревает, что познает, — музыка занимает свое место в общественной борьбе” (*Ibidem*).

¹² *Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. S. 80.* Здесь Адорно цитирует свою старую статью. Из его последующего текста, однако, выходит, что он не разделяет социального оптимизма ранней статьи.

¹³ *Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. S. 78.*

¹⁴ *Ibid. S. 73.*

¹⁵ Этой проблеме во всей ее многосторонности, в связи с социальной проблематикой искусства, посвящена статья Адорно “Vers une musique informelle” в сб. “Quasi una fantasia”. Frankfurt a. M., 1963. S. 365-437.

¹⁶ *Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. S. 190.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Adorno Th. W. Quasi una fantasia. S. 43.*

²⁰ *Adorno Th. W. Quasi una fantasia. S. 43.*

²¹ *Mary. K. Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. H., 1939. S. 212.*

²² *Пажитнов Л. “Капитал”. Проблемы эстетики в “Капитале”//Философская энциклопедия. Т. II. М., 1962. С. 439 (курсив наш. — А.М.).*

²³ *Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. S. 211.*

²⁴ Все феноменологи эмфатически спрашивают: “Что такое произведение искусства?” Их неустанное вопрошание устремлено к бытию произведения искусства. Таков смысл широко известной на Западе работы Мартина Хайдеггера “Исток художественного творения”.

С точки зрения феноменологии, как представляет ее Р.Ингарден, можно говорить о “некотором реальном предмете, задуманном творцом как произведение искусства” (*Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 149*). Далее: “В каждом эстетическом переживании, в котором вообще дело дошло до формирования эстетического предмета, существует момент убеждения относительно бытия (или небытия), но это бытие нельзя отождествлять с реальным бытием в мире... Эстетическое переживание... вместе с тем является переживанием, имеющим характер открытия, а именно выявляющим своеобразные качественные ансамбли” (Там же. С. 152). “Мы видим: есть что-то такое”. Ингарден говорит об “открытии в некоторой конкретности реализованного возможного качественного ансамбля” (Там же. С. 153).

²⁵ Речь, конечно, нигде не идет о материальном выражении произведения искусства, т.е. о тех способах, которыми оно записывается. Предметность значит особого рода вещьность, субстанциальность, в противоположность простой процессуальности.

²⁶ Никакое выражение нельзя считать метафорой до тех пор, пока теория рассматривается не только в своих эксплицитно постулируемых моментах, но в целом. Выяснение неопознанного самой теорией не менее важно, чем упорядочение очевидной системы или бессистемности.

²⁷ Этот момент предварительного знания в восприятии всего искусства последних веков играет значительнейшую роль. Установка определяет, как понимать. Искусство выделило из себя целый ряд категорий, без предварительного знания которых невозможно его вполне понять. Об этом — ниже.

²⁸ *Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. S. 97-98.*

²⁹ *Ibid. S. 136 (курсив наш — А.М.).*

³⁰ *Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. S. 39.*

³¹ *Adorno Th. W. Quasi una fantasia.*

362

³² Уместно привести здесь слова выдающегося пианиста Эдвина Фишера (1886-1960), как и все его поколение, удивительно чувствовавшего музыкальный процесс именно как рост: “Произведение хорошо тогда, когда оно выросло, как растет дерево, так что хотя и есть много деревьев со своими ветвями, листьями, цветами и плодами, но каждое следует своему собственному закону, например, все вишневые деревья — основному ритму вишни, да и каждое индивидуальное дерево являет образ своего собственного варианта со своей личной, во всем прослеженной характеристикой; вот если произведение выросло так, тогда хорошо. Первая задача интерпретации — почувствовать эту глубокую логику, в главном последовать за нею”.

Очевидно, что содержащих этот образ высказываний — безмерное множество.

³³ *Adorno Th. W. Der getreue Korrepetitor.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.* См. описание конкретного момента в камерном концерте Берга, где он, по словам Адорно, “буквально объединял понятия перехода и сдвига”, т.е. непосредственного слияния и резкого перелома: “Начало бурной каденции после замирающего в тишине *adagio* — это единственный резкий контраст во всем произведении. Но безмерная забота Берга о прочном опосредовании остановилась все же и перед этим контрастом, и он тоже был охвачен вагнеровским “искусством перехода”. Задача тут состояла в том, чтобы, с одной стороны, резко противопоставить предельное *fortissimo* и предельное *pianissimo*, а с другой — постепенно перевести эти динамические уровни один в другой. Берг изобретательно осуществил невозможное. В конце *adagio* незаметно замирает звучание духовых и скрипки, но еще прежде, чем им замереть, так же незаметно уже вступило фортепиано, его звучание усиливается и доходит до *mezzo-forte*, так что взрыв каденции остается в пределах этого роста звучности, в рамках непрерывности. Но этот рост происходит как бы за кулисами: рояль, который во второй части не использовался как сольный инструмент, едва ли обращает на себя внимание, — даже тогда, когда звучит громче, когда самые низкие его звуки подобны шуму и шороху, все же на переднем плане сознания остается мелодия, самое главное, что происходит здесь в музыке, — голоса флейты пикколо и скрипки. И так фактически, на самом деле, достигается и полное замирание звучности с внезапным контрастом *fortissimo* — и наоборот: это последнее уже подготовлено для неосознанного восприятия”.

³⁷ Характерный пример — разрыв музыкальной ткани в середине Первой камерной симфонии Шёнберга: эпизод, который Адорно подробно разбирает (см.: *Adorno Th. W. Der getreue Korrepetitor*). Уровень развития формы здесь приводит к парадоксу: последовательность роста, чтобы не обратиться в некую иллюзию, в

видимость осмысленного, должна быть перебита; именно это и спасает в конечном итоге самое последовательность.

³⁸ *Adorno Th. W. Der getreue Korrepetitor.*

³⁹ Как замечает Адорно о сонатном аллегро и родственных ему классических формах, “они наличествовали, прошли процесс отбора и были технически отлажены”. Они были “отшлифованы” в течение долгой своей предистории. Благодаря этому они “порождали уверенность в обращении с ними как с давно привычным материалом и одновременно давали простор для спонтанных музыкальных импульсов” (*Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. S. 104*).⁴⁰ Независимо от того, есть ли это целое единый и неделимый смысл предмета или “целостность процесса”.

⁴¹ “Сонатная форма, — пишет Адорно, — оказывалась наиболее пригодной для изображения субъективно-опосредованной динамической тотальности”, т.е. общества на определенной, ранней стадии капиталистического развития с его производительными силами и производственными отношениями, “изображаемыми”

363

через модус своего бытия — через динамическую тотальность. “Идея целостности — идея самой музыки безотносительно к воспринимающим эту музыку индивидам — утверждала, будучи почерпнута из социального фундамента, свой приоритет перед более ярко выявленным, но вторичным различием общественной, гласной, и частной, личной сферы”. Индивиды, к примеру, на концерте могли “субъективно отбросить чувство своей разьединенности, но это не затрагивало самой основы, порождающей это чувство” (*Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. S. 107-108*), “Со времен промышленной революции вся музыка страдает от непримиримой вражды общего и особенного: возникла пропасть между традиционными и универсальными формами музыки и тем процессом, который конкретно протекает в их рамках. В конце концов это привело к отказу от схем и возникновению новой музыки. Сама общественная тенденция становится в ней звучанием. Расхождение общих и частных интересов само признается в своем существовании, выражаясь в музыкальной форме, тогда как официальная идеология учит, что то и другое находится в гармонии” (*Ibid. S. 78*).

⁴² Не только последние квартеты Бетховена, но и многие части из квартетов среднего периода (например, вторая часть седьмого квартета, медленная, часть десятого), как пишет Адорно, ссылаясь на Эрвина Ратца, имеют “нерегулярное строение”. Это и есть ломка сложившихся форм, о чем идет у нас речь. Новые формы, нужно заметить, по своему строению *индивидуальны*. Но эта ломка традиционных классических форм и началась впервые именно в камерной музыке Бетховена. Именно эта ломка, даже, лучше сказать, сдвиг внутри формы, означает, по словам Адорно, “первое радикальное освобождение музыки”, а не какие-либо гармонические и полифонические дерзости. Камерная музыка меньше стремится к “иллюзорной интеграции слушателей”; она, благодаря дальше заходящей индивидуации, более свободна, менее авторитарна, менее насильственна” (*Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. S. 107-108*).

⁴³ И в музыке XX в., особо хранящей связь с традиционной (Яначек, Прокофьев), этот процесс не кончился. Все еще может существовать распор и внутреннее противоречие между абстрактной заданностью формы-композиции и индивидуальностью становления (см., например, позднее Концертино Яначека).

Так, исследователь творчества С. Прокофьева отмечает, что жизненная приверженность Прокофьева к формальной “классичности” композиции цикла и его отдельных частей несколько ограничивает новаторский размах прокофьевского этического симфонизма (в равной мере — и его камерно-инструментальных циклов)... Чуждаясь ложноромантической расплывчатости формы, Прокофьев как бы не вполне доверяет устойчивости, драматургической определенности найденных им в симфониях, концертах, сонатах новых принципов политематической непрерывной сквозной цикличности контрастно сопряженных сцен и кадров” (*Слонимский С. Симфонии Прокофьева. Опыт исследования. М.; Л., 1964. С. 31*).

⁴⁴ Адорно пишет о Бетховене: “Самый заметный *prima vista* (на первый взгляд) формалистический *residuum* (остаток) у Бетховена — это реприза, возвращение снятого, она остается непоколебленной, несмотря на всю динамичность структуры... Не случайно некоторые из самых проблематичных концепций Бетховена приурочены именно к моменту репризы, как “возвращению равного”. Они оправдывают то, что уже было однажды, как результат процесса” (*Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. S. 216 — 217*). И далее Адорно делает крайне важное замечание:

“Чрезвычайно показательно, — пишет он, — что гегелевская философия, категории которой можно [NB] без труда перенести на такую музыку, где безусловно отпадает всякое культурно-историческое “влияние” Гегеля, тоже знает репризу, как и Бетховен: последнюю главу “Феноменологии”. “Абсолютное знание” имеет только одно своим содержанием — подведение итогов всего труда в целом, тогда как ведь тождество субъекта и объекта было уже достигнуто в религии” (Ibid. S. 217).

364

Таким образом, “репризность” обладает исторически-объективным и содержательным смыслом, даже, можно сказать, идеологическим, т.е. является ложным сознанием социальных явлений, а потому подлежит социологическому анализу.

“Неустанное убеждение, уверение в том, что именно в возвращении первоначального — весь смысл, самораскрытие имманентности как трансценденции — все это криптограмма того, что реальность, только воспроизводящая самое себя, сбита в систему, лишена смысла — место смысла занимает бесперебойное функционирование”, — так заключает Адорно (Ibid. S. 217).

Итак, то обстоятельство, что “аффирмативный жест репризы в некоторых из самых значительных композиций Бетховена проявляется как сила карающая и подавляющая, как диктаторское “это — так” и в своей торжественной декоративности вырывается за рамки реального процесса, — это *вынужденная дань, которую Бетховен платит тому идеологизму*, в плен которого попадает и самая высокая музыка, которая когда-либо *говорила о свободе в условиях продолжающейся зависимости, несвободы*”. “Все эти импликаты бетховенской музыки раскрываются в музыкальном анализе без рискованных выводов по аналогии, но перед лицом общественного знания они оправдывают себя как истина, как импликаты, сходные с импликациями самого общества” (Ibid. S. 217).

⁴⁵ По словам Адорно, “со времен промышленной революции вся музыка страдает от непримиримой вражды общего и особенного: возникла пропасть между традиционными универсальными формами музыки и тем процессом, который конкретно протекает в их рамках. В конце концов это привело к отказу от схем и возникновению новой музыки” (*Adorno Th.W. Einleitung in die Musiksoziologie. S. S. 78*).

⁴⁶ “Информальное” — выражение, использованное Адорно для характеристики тяготения искусства к внутренней свободе.

⁴⁷ Адорно пишет о Шёнберге: “Начиная с оп. 10 все его творчество колебалось между двумя крайностями тотально-тематического развития и атематического построения, великолепное ощущение материала подсказывало ему не искать способов выравнивать крайности, а резко противопоставлять одно другому. В третьей части фа-диез минорного квартета, вариациях, тональные средства уплотняют тематически-мотивные отношения, как только двенадцатитоновые процедуры впоследствии, а последняя часть того же произведения приближается к характеру атематического музицирования, несмотря на отдельные реминисценции мотивов и крайнюю расчлененность на речитативный и ариозный разделы. Революционные сочинения Шёнберга в своей последовательности создают особый ритм — ритм вдоха и выдоха, строгой организованности и полной свободы. Фортепианные пьесы оп. 11 устремляются в сторону атематизма, а последняя из них — действительно атематична, во второй вариационное развитие сводится к голому повторению мотивов и периодов... Напротив, большая часть пьес для оркестра оп. 16 дает пример тематического развития, насыщенная оркестровая ткань как бы сама собой приводит к складыванию тематических связей между голосами... Формы в целом стали свободнее: в первой пьесе, благодаря идее остинато, которое, словно магнит, притягивает все развитие к себе; в последней — благодаря последовательно проводимому принципу прозаического строения.. Следующее произведение, монодрама “Ожидание”... вновь характеризуется атематическим развитием, в “Пьеро” вновь тематизм, а в квинтете для духовых он доводится до крайних пределов. Наконец, струнное трио по своему изложению вновь тяготеет к атематическому слогу” (*Adorno Th.W. Quasi una fantasia*).

Мы не отождествляем механически атематизм и архитектурную свободу (первое, вообще говоря, возможно и при полной архитектурной скованности), но в конкретных условиях это были параллельные и весьма близкие тенденции.

В рационализации метода композиции, проведенном Шёнбергом в начале 20-х годов, Адорно видит момент, нарушающий и пресекающий развитие музыки в сторону внутренней свободы, и объясняет этот момент, в частности, идеологи-

ческими мотивами, которые подчинили себя тенденции музыки (*Adorno Th. W. Quasi una fantasia. S. 371*). “Потребность в возврате к теологическому авторитету, — пишет здесь Адорно о Шёнберге, — сочетается с отречением от политического радикализма”. “Порядок постулируется как потребность, а не потому, что порядка требует истина самого дела”.

Но было бы преувеличением в этом переходе к строгим методам композиции видеть единственно существенную сторону. Не менее существенна преемственность периода так называемого свободного атонализма и периода строгой двенадцатитоновой техники. Не сводя проблему внутренней свободы музыки к одному атематизму, можно видеть непрерывное развитие и углубление музыкального смысла, воплощаемое в развитии динамики формы — динамики, которая остается той же и после усвоения новой — при этом далеко не только формальной! — техники.

⁴⁸ С оговоркой — предельная конкретизация требует конкретного музыкального анализа, но он неосуществим в этом месте.

⁴⁹ Обычный упрек, предъявляемый Шёнбергу, в отсутствии архитектоники, “в неумении строить форму”, абсолютно *антиисторичен*, но с точки зрения предшествующего этапа развития и абсолютно верен феноменально. Создание новой формы, которую еще надо раскусить в ее затрудненности, конечно, обязано объективному “неумению строить старую форму”, — так сказать, “невозможности жить по-старому”.

⁵⁰ *Adorno Th. W. Der getreue Korrepetitor. S. 224*. Что в этих словах страшное преувеличение — тоже нельзя не заметить. И что это преувеличение в наибольшей степени именно в случае *классической* симфонии — тоже. Заметим, мы говорим об *идеальном* слушании, т.е., так сказать, об отображении произведения на самого себя. Единство формы, целостность, структурность не оправдывали — при всей своей усложненности — буквального смысла слов Адорно.

⁵¹ *Adorno Th. W. Der getreue Korrepetitor. S. 95*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Hegel G.W.F. *Samtliche Werke. Bd II. S. 23*.

⁵⁴ Hegel G.W.F. *Samtliche Werke. Bd II. S. 24*. Cp.: W. van Doeren. *Het totaliteits-begriiffbis Hegel en voorgangers, 1965. S. 187, 193*.

⁵⁵ *Adorno Th. W. Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Stuttgart, 1965. S. 20-21*.

⁵⁶ Читатель не может не обратить внимания на социально-критический пафос Адорно.

⁵⁷ Эта черта — выступление против завершенности затвердения, окаменения вещей — в более широком историческом контексте — роднит Адорно не только с Монтенем, но и с целым рядом блестящих представителей морали и моральной философии, такими, как Шефтсбери, которые разрабатывали именно “либеральную” концепцию бытия и жизни, в первую очередь имея в виду именно жизнь социальную, где “либеральность” означает гибкость, податливость, незастойность — незавершенность, открытость человеческих отношений (См.: Wolff E. *Shaftesbury und seine Bedeutung fur die englische Literatur des 18. Jahrhunderts. Tiibingen, 1960*). Таким образом, негативная философия — это философия моралиста. Заметим, что связь свою с просветительской философией XVIII в. Адорно подчеркивает. Адорно — это скептик-моралист XX в. в современных, чрезвычайно усложненных формах.

⁵⁸ Снова черта, сближающая Адорно с “морализмом”, — некоторое как бы “джентльменское” невхождение в разбор ряда вещей, смотрение на них свысока *Fallen lassen* в дополнение к либеральному *laissez faire*, что, однако, сочетается и с настоящей социальной и идеологической непримиримостью к своим противникам, где надо быть на стороне Адорно.

⁵⁹ Скепсис наказывает сам себя, принимая обличье безапелляционности: “Бесконечное было парадоксальной формой (*Gestalt*), посредством которой мышление,

абсолютное и открытое в своей суверенности, овладевает тем, что не может быть исчерпано мышлением... С тех пор, как человечество начинает растворяться в замкнутых системах управления, понятие бесконечности атрофируется, и физикалистский тезис о конечности пространства оказывается весьма кстати” (*Adorno Th. W. Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*. S. 39, 40). Это скепсис, который принципиально не желает устанавливать свой объект.

⁶⁰ См. интересную в этом отношении статью: *Piwocki Ks. Husserl i Picasso// Estetyka, rocznik trzeci*. Warszawa, 1961. S. 3-22.

⁶¹ Nietzsche's Werke, Bd. VIII. Leipzig. S. 64.

⁶² *Adorno Th. W. Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*. S. 72.

⁶³ Ibid. S. 88.

⁶⁴ Ibid. S. 75.

⁶⁵ *Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie*. S. 166, 167.

⁶⁶ *Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie*. S. 167.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Пользуемся этим неуклюжим словосочетанием, чтобы напомнить о фундаментальном противоречии концепции Адорно.

⁶⁹ *Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie*. S. 166.

⁷⁰ *Adorno Th. W. Aspekte der Hegelschen Philosophie*. Berlin; Frankfurt, 1957. S. 22.

⁷¹ Эту антиномичность вкуса Адорно глубоко раскрывает в одном из разделов своей работы “Soziologische Anmerkungen zum deutschen Musikleben”// *Deutscher Musokrat. Referate. Informationen*. 1967, № 5. S. 9 -12.

⁷² Безоговорочно называть платоновское учение об идеях статическим неверно. У Платона есть самые разные тенденции, в том числе и противоположные.

⁷³ *Adorno Th. W. Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*. S. 43.

⁷⁴ *Adorno Th. W. Bemerkungen über Statik und Dynamik in die Gesellschaft// Kölner Zeitschrift für Soziologie*. VIII, 1956. S. 323.

⁷⁵ *Adorno Th. W. Bemerkungen über Statik und Dynamik*. S. 324. Здесь Адорно имеет в виду гегелевскую категорию “бытия” и потому пользуется его орфографией.

⁷⁶ Ibid. S. 325.

⁷⁷ Ibid. S. 326.

⁷⁸ Эрнст Курт (1886-1945) — автор таких выдающихся музыковедческих трудов, как “Романтическая гармония и ее кризис в “Тристане” Вагнера” (1920), “Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха” (1917), “Музыкальная психология” (1931), двухтомная теоретическая монография об Антоне Брукнере (1925). “Энергетической теорией” Эрнста Курта довольно много занимались в Советском Союзе, в частности Б.В. Асафьев, отредактировавший перевод “Основ линейного контрапункта” и написавший обстоятельное предисловие к ним (*Курт Э. Основы линейного контрапункта*, М., 1931. Предисловие редактора. С. 11— 31). Кроме этого, посвященная проблемам методологии статья: *Мазель Л. Концепция Э. Курта// Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания*. Вып. II. М.; Л., 1939. С. 21— 104.

⁷⁹ *Jiraneck J.* K otázce tzv. dynamických muzykologických koncepcí. S. 99. Если учесть, что крупнейший теоретик рубежа XIX -XX вв. Гуго Риман (1849-1919) в своей теории опирался по преимуществу на венскую классику с существенными, правда, заходами вперед, т.е. был ей, в нашем смысле слова, идеально современен, то можно видеть, что философское, точнее же говоря, понятийное самопознание-самоотображение музыки со временем *все меньше* отстает от самого исторического процесса развития.

⁸⁰ *Kurth E.* Bruckner. Bd. I. 1925. S. 239.

⁸¹ *Ibid.* S. 234.

⁸² *Adorno Th. W.* Einleitung in die Musiksoziologie. S. 136.

⁸³ Не будет лишним заметить здесь, что если в реальной практике музыкальной жизни расхождение между новым произведением музыки и его пониманием мас-

367

сой слушателей все углубляется, то в плане *познания* это расхождение постоянно сокращается. Значит, другие пути *усвоения* и *понимания* музыки обществом выступают на первый план, а традиционные отступают назад. Общество выбирает отдельных индивидов для совершения того, что делает дальше оно само, и произведение новой музыки поступает не на одобрение-неодобрение публики как таковой, а на одобрение *группы специалистов*. Это и теоретически, и практически: при существовании ряда узких фестивалей, курсов и т.д. Для публики произведение новой музыки в первую очередь существует как теоретически интерпретируемое и интерпретированное, как то, о *чем можно прочитать*. Очевидно, что так называемая авангардистская музыка, и это подтверждает сам Адорно, именно у публики как таковой пользуется *исчезающе малым* вниманием. Как отмечает Адорно, публика теперь не столько протестует против непонятого искусства, сколько отмахивается от него, объявляя его делом профессионалов.

⁸⁴ *Adorno Th. W.* Einleitung in die Musiksoziologie. S. 191, 192.

⁸⁵ *Ibid.* S. 188.

⁸⁶ Приводимые здесь рассуждения страдают от невозможности в этом месте детального анализа. Можно недоумевать, что такое “Веберн вообще”. Когда мы говорим о Веберне, так сказать, “вообще”, то имеем в виду, что Веберн в целом, как всякий музыкант, достигает наивысшей, крайней точки в определенной традиции развития музыки. *Тут* только он сам мог бы продолжать дальше. Для всякого другого музыканта его творчество есть уже готовое. Все *субъективное* в этом готовом уже закрыто, превратилось в *полную объективность*; все отложено.

Кстати заметим, ввиду бытования абстрактно-нигилистических взглядов на творчество Веберна и других современных композиторов XX в., что глубокая связь с традицией этого композитора (в том смысле, как принято понимать связь с традицией: *позитивное* ее развитие, а не футуристически-негативное отбрасывание) подтверждается не только слушанием с его недоказательностью для других (двусмысленность аргумента: “Имея уши, да слышит”), но и солидным музыковедческим анализом. (См. статью немецкого музыковеда: *Griiss H.* Zu Weberns Quartett op. 22//Beitrage zur Musikwissenschaft, VIII, 1966, H. 3/4. S. 241-247).

⁸⁷ Это и есть во всяком случае, преувеличение, если “сознательность” понять как полную исчерпаемость самопознания искусства.

⁸⁸ *Adorno Th. W.* Philosophic der neuen Musik. Frankfurt a. M., 1958, S. 83.

⁸⁹ *Adorno Th. W.* Einleitung in die Musiksoziologie. S. 16, 17.

⁹⁰ *Adorno Th. W.* Philosophic der neuen Musik. S. 182.

⁹¹ Здесь весьма замечательно и использование куртовской терминологии.

⁹² *Adorno Th. W.* Einleitung in die Musiksoziologie. S. 16.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem. При всей понятности сказанного Адорно, ясно все же, что эта характеристика — описание, а не объяснение, она “физиогномична”, а не теоретична. Она требует объяснений, чтобы быть конкретной. При этом характерно, что заниматься своей “типологией” Адорно начал еще в 30-е годы, даже раньше (статья “Сознание слушателя концертов” относится к 1930 г.). Анализ “типов слушания” Адорно с точки зрения эмпирической социологии см. в статье: *Korbiisicky V.* Zur empirisch-soziologischen Musikforschung//Beiträge zur Musikwissenschaft. VIII. 1966. H. 3/4. S. 227-230.

⁹⁵ *Adorno Th. W.* Soziologische Anmerkungen zum deutschen Musikleben// Deutscher Musikrat. Referate. Informationen. 1967. Februar. 5. S. 12. Заметим, что интуитивно ясное свое представление об адекватном или структурном слушании Адорно нигде, насколько нам известно, не пытается логически проанализировать, эксплицировать.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ В старом журнале “Die Musik” (XV, 1923, H. 7. S. 482) Ганс Шноор констатирует хорошо известный всем феномен превращения музыкального произведения в отчужденную вещь: “Кто в них (симфониях Малера) переживает глубоко внут-

368

ренне их подлинность, этическую мощь их создателя, кто узрит в них экстаз музыкальных видений, именно тот не пожелает, чтобы Малер когда-либо стал чем-либо вроде официального симфониста концертных залов. Когда, наконец, произошла канонизация Брукнера, уже стали в чем-то “преодолевать его...” Этот феномен постоянно описывает и Адорно. С переходом музыкальных произведений в качестве уже-ставшего становится возможным и их фетишизация как отчужденных и не воспринимаемых более адекватно вещей. А потому одно нужно тщательно отличать от другого.

⁹⁸ Стоит ли говорить, что понятийное понимание отнюдь не то же, что музыкально-теоретическое. Оно может быть и схватыванием эстетической проблематики, заложенной в самой музыке, т.е. и в ее технике тоже, в формах эстетического уразумения сути дела, по смыслу, а не по букве. И меньше всего общего имеет такое понимание со словами о музыке.

⁹⁹ См.: *Adorno Th. W.* Einleitung in die Musiksoziologie. S. 178 -179 (здесь вновь цитируется статья 1932 г. “О социальном положении музыки”). ¹⁰⁰ Самый блестящий пример исторической “неисчерпаемости” — конечно, Бах. Попытки современных немецких музыковедов представить Баха не как завершителя огромной эпохи в истории немецкой музыки, а как непосредственного начинателя, основополагающего для новых стилей, указывающего им пути, никак не могут увенчаться успехом: можно находить обилие частных параллелей и сходств, наконец, всякие внемузыкальные, этические и т.д. параллели, но никак нельзя доказать, что музыка Баха к чему-то непосредственно повела. Старые исследователи обращали Баха в историю, в предисторию его. Музыка Баха, как и музыка Генделя, была совершенно *чуждой* Моцарту, хотя и Моцарт и Бетховен хорошо изучили “Темперированный клавиш”: об этом говорят и прелюдии Моцарта к фугам Баха, дышащие иным духом, или даже, еще лучше, обработка “Мессии” Генделя, Генделю чуждая. Прежде чем усвоить Баха, приходилось разбирать его формально, угадывая смысл. Для романтиков (Мендельсона) Бах — это романтическое *иное*, к нему испытывается смутное тяготение как к непонятному и как к собственным глубинам, куда они боялись долго смотреть. Бах как *иное* существует до самого конца XIX в. Какие-нибудь листовские или бузониевские переложения и редакции — это страшное сочетание собственной широты с чужой глубиной. А между тем между Бахом и его современниками не было никаких трений и противоречий, кроме внешних. Его произведения потреблялись и усваивались так же совершенно автоматически, как и все прочие, и забывались так же быстро; они не ценились в своей индивидуальной отдельности, не ценились и автором, о чем говорит судьба множества его сочинений. Здесь, заметим, есть уже представление о вечности произведения музыки, но пока эта вечность еще процесс вещей — прохождения разных, будто бы однородных, вещей перед слушателем — словно *одна* вещь в разных плоскостях. Даже техническая сложность не послужила причиной раскола между Бахом и его слушателями. Когда Бах был вновь открыт, его музыка была уже-ставшей, и то, что в ней вдохновляло и еще больше вдохновляет сейчас, — это огромный распор и страшное противоречие между, говоря опять словами Адорно, текстом как дискретным процессом, всем техническим, и “тем, что больше, чем музыка”, — снятым смыслом; вероятно, что конструктивно-архитектонический элемент по своему значению для целого настолько превосходит всякий временной и настолько в итоге подчиняет его себе и проникает его, что всякие временные зависимости как таковые, в себе, совершенно отступают на второй план перед

конструктивной организованностью, которая повторяется во всем малом и с самого начала переосмысляет логическую последовательность (см. темы фуг; см. особенно анализ до-диез минорной фуги у Б. Асафьева). Таким образом, музыка Баха как уже-ставшее дала эффект, который ни в какое сравнение не идет с ее непосредственностью, с нею же как становящимся.

¹⁰¹ Впрочем, еще теперь журнал “Musik und Gesellschaft” (1967, Ns 2, S. 80) выговаривает Курту Зандерлингу за исполнение на юбилейном концерте Дрезденского оркестра “Жизни героя”, о которой ведь уже (!) Ромен Роллан сказал в 1904 (!) г. то-то и то-то (цитата из Р. Роллана). Далее, уже от себя, это произведение названо “апофеозом высокомерия вильгельмовской эпохи”.

¹⁰² Одним из первых этапов подмены специфически-музыкального времени музыкального произведения временем физическим были эксперименты Бетховена с метрономом Мельцеля и впоследствии введение указаний метронома многими композиторами. Более современным этапом является также указание длительности произведения в минутах и секундах и, главное, его разделов. Так, Бела Барток указывал длительность разделов и частей в 5-м и 6-м квартетах.

Так первый раздел 5-го квартета (13 тактов до А) должен длиться 24,5 секунды, второй — 22 секунды, а вся первая часть — семь минут и 4,5 секунды. И хотя именно у Бартока-то обязательность такой точности может быть поставлена под сомнение, сама тенденция, торжествующая победу у многих современных композиторов, вполне примечательна.

¹⁰³ van Doeren W. Het totaliteitsbegrip bis Hegels. S. 190.

¹⁰⁴ См., например: Schaffer B. Ulasycy dodekafonii. II. Oczse analityczna. Krakow, 1964 (выразительные образцы приведены на с. 286 (М. Кагель), 313 (Р. Хаубен-шток-Рамати) и др.).

¹⁰⁵ Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. S. 190.

¹⁰⁶ Ibid. S. 191.

¹⁰⁷ Ibid. S. 190.

¹⁰⁸ Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 167. Теперь то, что было философским тезисом и предсказанием, может стать наблюдением и обобщением. “Абсолютно случайное, — пишет Адорно, — что выпячивает свою бессмысленность, предвещая нечто вроде статистической закономерности, и столь же полная бессмысленность такой интеграции, в которой нет ничего, кроме ее собственной буквальности, достигают, по замечанию Дьердя Лигети, точки своей тождественности” (Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. S. 191). Об этой же диалектике случайного и детерминированного в современной музыке (Джон Кейдж) Адорно говорил, со ссылкой на Лигети, и в своей лекции по Бременскому радио 5 мая 1964 г. (см. текст лекции в словацком журнале: Adorno Th. W. O niektorych t'azhortach pri homponovanii v suscosnosti/Slovenska Hudka. 1965. № 8. s. 360, 361).

¹⁰⁹ Все это можно подтвердить анализом самих произведений. Они многослойны. “Человеческий голос” не как инструмент в оркестре, не как “голос человека”, а как функция смысла в них скрыт внизу, в глубинных переплетениях ткани произведения.

¹¹⁰ и это слияние всех и всяких проблем, их смешение — самый объективный показатель того, что *проблемы культуры* задеты здесь по-настоящему: идет не разговор о культуре и не дискуссия по вопросам культуры, но *самый смысл* творчески обсуждается. Кроме того, музыка, и жизнь, и действительность — до сих пор загадка, еще не разрешенная. Музыка выступает как *художественная логика вещей*: вот что есть античное и средневековое, совершенно всеобщее воззрение на музыку, вот к чему оно сводится, и даже не в очень глубокие и не в очень насыщенные своей историей современные слои культуры это воззрение проникло через Артура Шопенгауэра. Прозаически-трезвый Ганслик и глубокий Шопенгауэр друг друга, однако, дополняют.

Впервые опубликовано: О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. М., 1972.

Музыкальная социология: Адорно и после Адорно

Год 1968 — год социальных бурь на Западе, который уже уходит теперь в прошлое, оказался критическим годом в судьбе так называемой критической теории — франкфуртской школы социологии. Назревшие в обществе левые настроения привели к своего рода “короткому замыканию” — взрыву общественного интереса к теоретическому творчеству оппозиционных мыслителей, таких, каким был и руководитель Франкфуртского института социологии Т.В. Адорно. Сопутствовавшая атмосфере бунта идеологическая неопределенность, разброд, хаос, политическая незрелость масс, в большей мере только теперь пробудившихся к активности, — все это создавало удобные условия для ревизии марксизма у Р. Гароди или Э.Фишера¹; в это же время безмерно выросло влияние таких философов и публицистов, которые издавна искали “третьего пути” между капитализмом и социализмом, между буржуазной философией и марксизмом, лавируя между оппозицией современному буржуазному миру и его апологетикой. Среди таких авторов первым необходимо назвать Г.Маркузе, эмигрировавшего в годы фашизма из Германии и жившего в США. На втором месте после него будет идти тогда Адорно, тоже бывший эмигрант, вернувшийся в Германию вскоре после окончания войны.

Но политические бури, захватывающие миллионы людей, — это одновременно и процессы наиболее активной дифференциации, процессы становления и кристаллизации идейных убеждений, для многих — школа политической зрелости. Теории Маркузе и Адорно не выдержали испытания, которому были подвергнуты в критическую минуту исторического развития. Ускоренная проверка построенного ими теоретического здания привела их теорию к кризису и даже к внутреннему распаду. Так, и адорновский образ мира выявил свою конечную несостоятельность; неожиданная смерть Адорно в августе 1969 г. ускорила процесс распада и привела к развалу “школы Адорно”, лишившейся своего центра, творческой субстанции.

Теория Адорно стала подвергаться критике и слева, и справа, и со стороны академической философии, и, главное, со стороны более “ле-

371

вых” идеологов — модернистов от политики. Особенно в последнем случае такая критика — эхо того непонятого и неприятного для многих “левых” обстоятельства, что теория Адорно не совпала и не сошлась с практикой — с попыткой революционных действий в период 1968 — 1969 гг.; заложенная в теории Адорно, как казалось многим, “универсальная оппозиция” буржуазному обществу, подчеркнутое “отрицание” этого общества и отрицание даже “всего существующего” в своей “позитивности” — все это было далеко от непосредственных и, как правило, политически наивных попыток “изменить действительность” прямым действием².

Влияние Адорно не было новостью для Западной Германии; это влияние его теории на левую интеллигенцию неукоснительно усиливалось на протяжении примерно полутора десятилетий, предшествовавших 1968 г.; но уроки, взятые у Адорно, были двусмысленны и противоречивы, а этого не могли долгое время оценить находившиеся под его влиянием интеллигенты.

Между тем практическая пассивность, созерцательность теории Адорно была заложена в ней с самого начала, по самому ее смыслу, а политический потенциал, который несла она в себе, был своеобразным консервированием и возрождением социальной ситуации 20-х — начала 30-х годов. Образ политической действительности предфашистских лет эта теория накладывала на реальность аденауэровской Западной Германии, хотя и существенно его модифицировала: между “образом” и действительностью оставался существенный зазор; этот зазор позволял одновременно оживлять левые политические импульсы 20-х годов и замыкать их “внутри их самих”; в результате бесцельность умертвляла политический заряд теории Адорно. Вращаясь в себе самой, эта теория все более склонялась к примирению с обществом: застывшая

“левая фраза” как стилистический и языковой “жест” никак не мешала умеренности, созерцательности и отстраненности “критической теории”.

Но созерцательность и “страдательность” — изначальные свойства того сознания, которое в данном случае пропустило сквозь себя политическую ситуацию Веймарской республики и создало свой “образ” действительности. Адорно принадлежал к тому промежуточному и немногочисленному слою интеллигенции, который в предшествующие фашизму годы пытался радикально выработать и философски углубленно закрепить свой особый модус неприятия капиталистического мира с его идеологией. Этот слой интеллигенции искренне симпатизировал тому социальному анализу действительности, который был дан К. Марксом, — отсюда большой интерес к марксистской теории³, но этот же самый слой никак не мог принять практических “импликаций” марксистской теории, не мог принять и самой идеи связанности марксистской теории с практикой⁴, а потому мог только примкнуть к уже не новой традиции ревизии марксизма (марксизм как своего рода “чистая” философия, как разновидность примененной к социальному вопросу диалектики), мог только по-своему ревизовать марксизм. “Междуклассовость” выбранной позиции заставляла свое положение воспринимать так или иначе как положение жертвы — роль страдальца, приучившая к пассивному страданию и заставлявшая в положении народа видеть пассивное страдание. Две оперы Альбана Берга — “Воцтек” и “Лулу”, создание которых заня-

372

ло все междувоенное время (Берг умер в 1936 г.), — до глубины своей пропитаны именно социальным состраданием; Бергу была чужда какая-либо политическая активность, но для тогдашнего нового поколения интеллигенции, к которому принадлежал Адорно — а он был учеником Берга в музыке как композитор, — этот художественный язык социального сострадания был внутренне близким, родным языком. И в философских опытах этого нового поколения запечатлется страдание и отчаяние; социальный анализ, который в марксизме приводит к революционной практике, здесь упирается в историческую бесперспективность, в бесцельность общественного развития; усвоенная диалектика упирается в стену. Адорно всю жизнь разрабатывал свою “негативную диалектику”⁵:

такая негативная диалектика закрепляет и увековечивает социальный протест, — увековечивая, перечеркивает и лишает смысла. Разумеется, поколение Адорно не было однородным; В. Беньямин, тонкий и глубокий мыслитель, стоял на левом фланге в этой внутренней дифференциации “промежуточного” интеллигентского слоя; но жизнь Беньямина трагически оборвалась в 1940 г.; Адорно же, столь многому научившийся у Беньямина, в своем развитии все более правел, описав ту же кривую, что и Хоркхаймер. Замыкаясь в своем негативном теоретическом круге, Адорно сочетал социальный потенциал протеста с антикоммунизмом⁶.

Адорновская философская “междуклассовость”, помножающая созерцательный протест на практическую реакционность (апология “существующего” как результат тщетности всяких направленных на реальное изменение общества усилий), заключала внутри себя нигилизм; поэтому она прямо-таки вынуждала все снова и снова теоретически обосновывать свою позицию, отмежевываться от традиционного, “чистого”, асоциального философского нигилизма: негативная философия как единственная “позитивная” возможность своего самоутверждения. Поэтому вполне понятно, к чему внутренне была *наклонна* теория Адорно — к нигилизму как жизненной позиции и как самораспаду философской мысли. Поэтому понятно и то, как противоречивы были полученные у Адорно уроки: его теория возбуждала чувство социальной неудовлетворенности, накапливая “потенциал протеста”, провоцировала действие, но одновременно обрекала его на поражение — отнимала смысл у того, к чему звала. Прямое, открытое политическое действие разрывало круг, в который замкнута была мысль Адорно, изливало скрытый в нем протест наружу, в жизнь, но адорновский круг бесперспективности успевал уловить этот пролившийся в жизнь протест, перечеркнув его своим нигилизмом, отметив его действительность своей бесцельностью и бесперспективностью. Эта логика отрицания (самоотрицания) во многом и запечатлелась в анархическом бунтарстве 1968 г. А с другой стороны, стало достаточно ясным и то, что круг этой созерцательной философии замкнут искусственно, что весьма логично разорвать его, отделив действие от теории. “Действие” стало искать для себя других, нередко куда худших (хотя и более “цельных”) теоретических обоснований; а из теории мог быть выведен “простой”, куда менее замысловатый, зато более откровенный и прямолинейный нигилизм. Это — только один из вариантов “распада”, одна из возможных его схем. А отвлеченный “социальный протест” адорновской теории мог приводить даже к формам слепого анти-

373

социального анархизма; теоретически разграниченные и далекие друг от друга, эти формы могли на практике оказаться весьма близкими друг к другу.

Но была и еще одна внутренняя черта философии Адорно, которая пришла в резкое противоречие с политическими выступлениями 1968 г. Теоретическому “кругу”, замкнутости этой философии в себе соответствовала социологически предопределенная замкнутость ее “существования”, ее известная эзотеричность, элитарность, или, лучше сказать, антимассовость. Эта черта закреплена уже в сопротивлении этой теории любому своему истолкованию. Долголетний опыт “тотальной” оппозиции обществу, всем его классам, всем политически и идеологически оформившимся силам — необходимость оставаться всегда самим собой, чего бы это ни стоило, — эта борьба сразу на всех флангах, сразу на все стороны запечатлется в сложной, художественно опосредованной форме, в необычайно выразительном и редкостном по многообразию своих возможностей языке. Этот язык — орудие диалектики и парадокса — “непросветительского” разоблачения общественных пороков; он как бы ведет свое автономное существование, служа залогом диалектичности мышления; это не мешает ему быть одним из специальных жаргонов современной философии. Задача языка — не только тонкое и гибкое выражение мысли, но и самовыражение субъекта, знак принадлежности этого философствующего субъекта к определенной школе, шифр, разъединяющий его с другими школами и всякую мысль запечатляющий в особенной “герметической” форме. Это — язык для посвященных, и момент понятности и общедоступности в нем — как бы поверхностный и обманчивый: любого, кто попытается критиковать теорию, можно запутать в диалектических сетях языка. Но этот же замкнутый философский кружок со своим особым диалектом должен вербовать себе союзников, если воспользоваться выражением Адорно; эта же школа способна предлагать хлесткие лозунги оппозиционного толка, завораживающие левого читателя; отсюда и подчеркнуто коммерческие заглавия книг Адорно — свой особый язык заголовков, знак отличия от другой книжной продукции в то же время успешная самореклама. На этом более внешнем уровне воспроизводится внутреннее противоречие адорновской теории — можно сказать, диалектика ее закрытости и открытости, неразрешимое противоречие ее замкнутости и ее стремления по-своему осмыслить реальные социальные проблемы.

И здесь 1968 год положил конец прежнему “кругу существования” теории Адорно. Первый показатель новых сложившихся условий — эта теория стала объектом для принципиальной критики, в первую очередь критики марксистской, причем, что наиболее важно, и в самой Федеративной Республике Германии⁷; критика эта ведется несравненно более интенсивно, чем прежде.

Второй показатель новых условий кажется парадоксальным и весьма непоследовательным: книги Адорно стали пользоваться заметно повышенным спросом, стали, с одной стороны, выходить во множестве карманных серий; с другой стороны, издается полное собрание его сочинений в 20 объемистых томах. Лишь теперь были, наконец, переизданы такие центральные сочинения франкфуртской школы, как “Диалектика

просвещения” Адорно и Хоркхаймера, — эта книга не перепечатывалась 22 года (после амстердамского издания 1947 г.). Инфляция карманных книжек — в большей мере характеристика книжного рынка, но очевидно одно: теория Адорно утратила свою былую “сакральность”, ту неприступность, в которой она оборонялась от критических возражений и от чрезмерно натуралистических воздействий “сырой” действительности. Довольно внешнее обстоятельство — однако в нем раскрылся внутренний смысл теории.

Что означали эти перемены для адорновской социологии искусства?

Искусство в путях тотального отрицания

Теория Адорно — иными словами, замкнутый круг теории, воспроизводящий круг своего социологического “предопределения”, —

1) современное капиталистическое общество понимает тоже как своего рода замкнутый круг, как беспрестанное, бесцельное, но притом и неразрешимое воспроизведение своих антагонистических противоречий;

2) а потому невольно колеблется между резкой критикой капиталистического мира и его апологией; и

3) переносит свое “введение” современного мира на мир вообще, создавая нечто вроде вторичной “онтологии”, в какое бы противоречие ни приходила такая картина мира с предпосылками критической теории.

Одно из глубинных противоречий теории Адорно — столкновение “онтологизма”, как выражения философских претензий этой теории, с попыткой исторически конкретно критиковать современное общество. Причина столкновения — в непроясненности философской позиции. Адорновское бытие — отображение общественных антагонизмов, негативный процесс, который никогда не приводит к положительному результату; бытие — небытие. Но это “небытие” своими онтологическими амбициями освящает противоречия капиталистического мира, увековечивает их как вечный процесс, такой процесс, где можно только отыскать новые “негативности”, чтобы отрицать уже существующие. Лжеонтология уводит в сторону от истории, от реальных исторических процессов, в которых коренятся реальные противоречия общества, но не дает взамен никакого орудия философского анализа этого общества, поскольку лишний раз воспроизводит — в иных терминах — все те же общественные противоречия. В своих “Minima moralia” Адорно пишет: “Мир — это система ужаса, но мыслить мир как систему — это значит оказывать ему слишком много чести, потому что принцип, приводящий мир в единство, — это раздвоение (Entzweiung) (...) Суть мира — это несуть”, т.е. отсутствие смысла, субстанции, существенности⁸.

Адорно так обобщил свою критику капиталистического общества, подвел под нее такое философское, псевдоонтологическое основание, реальная борьба с реальным общественным строем, с реакционной идеологией превратилась у него в умозрительную борьбу с системой в философии, с “существующим” в идеологии, с “целым” в искусстве — со всякой “позитивностью”, которая оказалась теперь утверждением, одобрением и укреплением “существующего”, т.е. антагонистических проти-

375

воречий капиталистического строя. Но коль скоро утверждение и одобрение таких антагонизмов — ложно, то ложна и реакционна философия, которая строит себя как систему, а не как отрицание системы, ложно и реакционно искусство, которое создает “целое” в ущерб становлению как процессу “отрицаний”, ложна статика, идущая в ущерб динамике, — и все потому, что иллюзорна целостность, системность современного капиталистического общества. Именно потому, что это общество с его экономическими и социологическими структурами только по видимости *цельно*, а на самом деле разъедается глубокими противоречиями, — “целое”, “систему”, “статiku” уже можно, следуя Адорно, подвергать критике как чисто формальные определения. И все внимание критика теперь, естественно, переключается на эти формальные моменты и, следовательно, на отрицание как таковое, уже беспредметное и безадресное. Теперь уже критика не столько интересует реальные стороны современного общества, сколько их формальные характеристики: целое и цельное, системное и систематическое, статическое и постоянное — все это элементы оправдания “существующего”, все они дурны сами по себе и подлежат отрицанию. Не случайно поздний Адорно увидел некую художественную парадигму в искусстве абсурда, где самоцельное отрицание достигло наибольшей и, стало быть, желательной полноты. “Глубокая серьезность последовательного отрицания — в том, что оно не допускает пользоваться собой для целей санкционирования существующего”⁹. Системность вообще означает “претензию на тотальность”¹⁰, а потому и апологию существующего.

Но нетрудно видеть, что именно современное капиталистическое общество Адорно превращает в целое, которое поэтому нельзя никак устранить, — только *иное* можно противопоставить существующему, иное, к которому не ведут никакие реальные пути¹¹. Машина этого общества — это машина, которая действует с фатальной неизбежностью и силой; она разваливается от раздирающих ее противоречий, но тем не менее функционирует достаточно гладко, умеет избегать даже и кризисов, функционирует безошибочно, безжалостно захватывает все оппозиционное себе, все оппозиционное усваивает себе, лишает первоначального смысла, ставит на службу своим интересам. Так поступает эта машина со всяким протестом — она тут же, автоматически, приспосабливает его к своим потребностям и нивелирует: она, эта машина, сама по себе настолько уже противоречива, что может смело вводить в свой состав любое противоречие, и она, как видно, сводит еще свои противоречия в целое настолько, чтобы не посчитаться ни с каким протестом. Можно подумать, что всякий протест только укрепляет машину, потому что делает ее более богатой и гибкой системой: она питается продуктами своего распада и потому тем крепче, чем больше разваливается, — всякий шаг к гибели словно удаляет ее от смерти¹².

Разумеется, с такой системой ничего нельзя поделать “содержательными” методами, прямым выступлением в жизни, в философии, в искусстве. Усилия должны быть направлены на критику самой основы системы — так сказать, иллюзорной “формально-онтологической” видимости ее существования, на критику “позитивно-существующего” и на построение такого отрицания, которое не смогла бы уже ассимилировать маши-

на существующего. Очевидно, что все эти задачи — теоретические, умозрительные; очевидно, что по своей сути они сводятся к поискам некоего *абсолюта отрицания* — чудодейственного философского средства, которое разбивало бы позитивные оковы существующего. Создание “Негативной диалектики” было, видимо, революционным действием Адорно!

Онтология отрицания была у Адорно одним фокусом, в котором собиралась и отрицалась бессмысленность смысла “существующего”, т.е. расширенных до некоего бытия наоборот противоречий современного общества; другой сферой, другим фокусом, в котором собирались и негативно отражались общественные антагонизмы, было для Адорно искусство. Экспериментальным полем поисков негативного абсолюта была прежде всего музыка.

Сфера искусства была для теоретиков франкфуртской школы тем “слоем” действительности, в котором созерцательный импульс находил уже художественно препарированный для себя материал жизни. Экономический и социологический субстрат искусства в современном обществе — это, в терминологии школы, “индустрия культуры”, машина в машине, лжесистема, которая лжет тем, “что беспрестанно повторяет, подтверждает и укрепляет простое наличное бытие — то, во что превратил людей исторический ход дел в этом мире”¹³.

“Индустрия культуры”, система товарных отношений в сфере “благ культуры”, глубоко враждебна искусству уже потому, что, согласно Адорно, все искусства имеют одно общее между собой: они сходятся в отрицании: “Они отлетают от эмпирической реальности, они тяготеют к образованию сферы, качественно противоположной этой эмпирической реальности”¹⁴.

Вот эта арена действий, где внутренняя (вечная?) сущность искусства вступает в спор с индустрией культуры как машиной в машине современного общества, и есть для Адорно центральный участок борьбы с этим обществом вообще. Задача: как вызволить потенцию отрицания из-под гнета индустрии культуры и ложной идеологии?¹⁵ Для Адорно этот вопрос был не отвлеченно-теоретическим, но жизненно-важным, и этот, казалось бы, частный вопрос стал для него поистине универсальной проблемой. Отсюда центральное место в его теории — социологии искусства и прежде всего музыки, как динамического, разворачивающегося во времени искусства¹⁶. Решить свой вопрос Адорно, однако, не удалось, и чем дальше, тем больше он запутывался в апориях своих теоретических посылок. Решение вопроса на практике свелось к попыткам совместить свои теоретические постулаты с тенденциями современного искусства на Западе. В результате решение столь важного теоретического вопроса свелось к маневрированию, когда Адорно отставал от разных течений современной музыки или теоретически обгонял их. “Свобода музыки для отрицания” — этот адорновский лозунг (как бы словесно он ни выражался) был тесно связан с судьбами современной музыки.

В своих лекциях по введению в социологию музыки (начало 60-х годов) Адорно говорил: “Все, что функционирует, заменимо; незаменимо только то, у чего нет никакой функции, ни к чему не пригодное”¹⁷.

Свобода музыки от прагматических целей освобождает музыку для ее

внутреннего духовного смысла, тем не менее даже и такая музыка, которая отрицает общественную машину тем, что не хочет делать то же, что и общество, играть в те же игры, в которые играет оно, — тем не менее и эта музыка — переосмысленное “искусство для искусства” — захватывается и эксплуатируется этим обществом, товарным обществом, “которое все духовное подводит под рубрику потребительских товаров”¹⁸.

“Если функция музыки действительно совпадает с идеологической тенденцией общества в целом, — говорил Адорно в тех же лекциях, — то невозможно представить себе, чтобы его дух, как и дух государственной власти, и дух самих людей, мог потерпеть музыку в какой-либо иной функции. Посредством бесчисленных опосредований, прежде всего экономических интересов, любому будет раз и навсегда доказано, что и впредь все останется по-старому. (...) Кто хочет посредством своего собственного аппарата чувств убедиться в том, что такое общество, тот может на примере музыки поучиться, как — неведомо, с помощью каких опосредующих механизмов и часто без чьей-либо воли — дурное пробивает себе дорогу там, где ему противостоит конкретное знание лучшего, и как бессильно всякое сознание лучшего, и как бессильно вообще всякое сознание, если поддерживают его одни только доводы разума”¹⁹.

Здесь Адорно совершенно не надеется на внутреннюю силу самого искусства — спасения можно ждать только от теоретической, правильно выбранной позиции просветителя и просвещенного человека. Выход — в самовоспитании, в личном самоусовершенствовании и просвещении, хотя и это — малоутешительный вариант: “Единственно, что можно сделать, не слишком обольщаясь успехом, — это высказать свое знание” — и: “употребить все силы на то, чтобы идеологическое потребление музыки заменялось компетентным и сознательным к ней отношением”²⁰.

“Музыкальной идеологии можно противопоставить только одно — немногие модели верного отношения к музыке и модели самой музыки, которая могла бы быть иной”²¹.

Вот этой музыки — как возможности своего “инобытия” — искал Адорно долгие годы; в этой музыке он так или иначе *надеялся* обрести свой негативный абсолют о надежде: “Надежда, которая вырывается из лап реальности, отрицая ее, — это единственная форма, в которой является истина”²².

Борьба с позитивностью в музыке

У нас долгое время представляли Адорно теоретиком авангарда, апологетом модернизма; представление такое отвлеченно, а потому и неверно. Адорно отнюдь не был апологетом всякого модернизма в искусстве и тем более он не был теоретиком той додекафонной музыки, само название которой в течение многих лет нарушало спокойный сон музыковедов. Напротив, Адорно был прямым противником додекафонного и сериального методов композиции, его возражения против этих методов коренились в его эстетических убеждениях и художественных привычках, но подкреплялись также и теоретически, хотя теоретические аргументы

378

Адорно и были отвлеченными и формальными, а весьма и часто также половинчатыми и уступчивыми. В период моды на “додекафонию” Адорно резко разошелся с людьми, старавшимися подвести под этот метод композиции идейную базу, и фанатическими приверженцами метода не без основания был зачислен в консерваторы и ретрограды. Однако расхождение Адорно с авангардистами не было все же принципиальным;

мода на “сухую” додекафонию и “скупой” пуантилизм довольно быстро прошла, видимость идейного единства авангарда на общей технологической основе распалась, наступила пора всевозможных экспериментов, идейных блужданий, беспочвенных упражнений, заигрываний с абсурдом; во всем этом было гораздо меньше принципиальности и даже смысла, чем в додекафонных этюдах с их математичностью и видимостью строго-логического композиционного метода (реальный эффект которого нередко был равен нулю). Но вот именно тогда, когда пора единства осталась позади, Адорно которого никто, конечно, не отлучал всерьез от современной музыки и авангардистской эстетики, мог по-настоящему подключиться к новейшему развитию музыки, мог даже попытаться теоретически обогнать его и повлиять на него идейно. Диалектика развития искусства выразилась, однако, в том, что Адорно “догнал” авангард тогда, когда в музыке *уже все было возможно*, когда самые “передовые” из авангардистов уже до конца разломали традиционную идею “произведения искусства”, Адорно вновь влиял на авангард тогда, когда искусство в руках авангардистов дошло до полного саморазрушения. Этот нигилизм в художественной практике совпал с нигилистическим аспектом самой философии Адорно. Подхваченный Адорно лозунг “информальной музыки” был опытом построения “отрицания” (в адорновском понимании), т.е. построения некоего бесконечно открытого отрицания, не приходящего ни к какой позитивности.

Но придавать смысл отрицанию в музыке, улавливать его диалектически было уже поздно; Адорно, поспевая за музыкой, отрицаемой механически, технически, метафизически, мог только строить неосуществимый, не поддающийся описанию в конкретных понятиях и технических терминах утопический образ “возможной” музыки и мог только жонглировать философскими понятиями.

Итак, критика капиталистической системы превратилась у Адорно в критику системы и системности, критика системы стала критикой системы (как замкнутой системы позитивности) в музыке. Критика ложной идеологии равна критике музыкальной “позитивности”.

Вот — направление, в котором эволюционировал Адорно, — от критики додекафонии к миражу информальной музыки.

В статье “Как устаревает новая музыка” (1954) Адорно писал: “Несовместим с понятием “новой музыки” позитивный тон — утверждение существующего в его данности. Когда музыка впервые глубоко усомнилась в позитивности существующего, она стала музыкой новой. В свои героические времена новая музыка вызывала у слушателей шок — так было, например, в Вене при первом исполнении Песен на слова Альтенберга, написанных Альбаном Бергом, так было в Париже при исполнении “Весны священной” Стравинского; этот шок, производимый новой музыкой, иногда объясняют необычностью ее звучаний, их непри-

379

зичностью для слушателя, однако благонамеренные апологеты новой музыки заблуждаются: новая музыка производит шок и заключает его в себе. Уверять, что новое искусство не менее прекрасно, чем искусство традиционное, оспаривать, что оно потрясено в самих основаниях, значит оказывать ему медвежью услугу, хвалить то, что само новое искусство презирает, одобрять то, чем оно пренебрегает, пока только следует своим внутренним импульсам”²³.

Адорно, таким образом, ориентируется на тот период в развитии музыки, который предшествовал Первой мировой войне; в этой музыке для него важнее всего шок, производимый музыкальным произведением: этот шок — знак сомнения в позитивности существующего. Первые произведения новой музыки, пишет Адорно, проникнуты чувством страха²⁴. Когда Адорно говорит: “Музыка (...) усомнилась в позитивности существующего” — это не стилистический прием; шок, производимый музыкой, — не субъективное впечатление, и страх, выраженный в музыке, — не субъективное переживание мира композиторским субъектом. Напротив, страх — это свойство именно самой музыки как языка; страх — это свойство исторически сложившегося языка музыки, находящего выражение в его технологической разработанности, во внутренних противоречиях самой этой технологии; композитор — проводник, или медиум, этой объективной смысловой заданности, которая заключена в самом рационально опосредованном материале искусства как материале исторически определенном и технологически выражаемом. Сам композитор, который создал произведение искусства, смотрит на него как на нечто такое, что неожиданно сложилось в его руках, — как бы само собой, благодаря тому, что он, композитор, в совершенстве овладел техникой музыкального письма в его современном состоянии”²⁵.

Адорно чрезвычайно характерным образом пишет: “Вспомним хотя бы Пять пьес для струнного квартета, ор. 5 Антона Веберна — они сегодня сохранили всю свою свежесть, а технически их никто не превзошел. Они написаны сорок пять лет тому назад; композитор порвал в них с тональной системой и пользуется, так сказать, только диссонансами, но это совсем не “двенадцатитоновая музыка”. Неким ужасом окружено каждое из этих диссонирующих созвучий. Мы чувствуем в каждом из них что-то небывалое, страшное, и сам автор выписывает их с робостью и с дрожью в сердце: можно видеть по самой фактуре, с какой осторожностью обращается он с ними. Он боится расстаться с каждым из этих звучаний, он цепляется за каждое, пока все выразительные возможности его не исчерпаны. Он как бы страшится распорядиться ими по собственному усмотрению и с глубоким уважением, с почтением относится к тому, что найдено им самим же. Вот откуда неувядающая сила этой тонкой, этой нежной музыки”²⁶.

Глубже страха, который расслышим мы в этой музыке, — ее техническое состояние с заложенными в нем противоречиями. Адорно обычно предпочитает характеризовать такое состояние в терминах динамики и статики. “Героическая пора” новой музыки — это для него в первую очередь так называемая эпоха “свободного атонализма” в творчестве композиторов нововенской школы²⁷, когда энергия отрицания находила соответствие себе в музыке, формальные структурные устои которой были

380

сведены на нет, в которой форма целого рождалась из самодвижения экспрессивных жестов, из нервных импульсов и шоков, из окрашенных аффектом колебаний и веяний²⁸; такая музыка нередко строилась как отражение психологического потока, как зеркало душевных движений, это был поэтому непрекращающийся процесс, отрицание любого заранее полагаемого целого, отрицание статической “тотальности”²⁹. Но такое отрицание есть и модель социального протеста, отрицание общественной “тотальности”.

Итак, динамическое качество музыкального развития, эмансипированного от заранее полагаемой формы, а вместе с тем и от тонального языка³⁰, музыка как “идеал непрерывного развития”³¹ есть залог социального

смысла; динамика этой музыки возникает в борьбе со статикой, с системностью, возникает как их преодоление и отрицание³².

Уже переход Шёнберга к двенадцатитоновой технике в начале 20-х годов имел далеко идущие последствия идейного порядка: спонтанность и несвязанность субъекта музыки была скована, и была скована потому, что внутренняя потребность в порядке (выражение идейного консерватизма) накладывала на развитие ограничения, — порядок этот не полностью вытекал из самого материала музыки³³. Консерватизм Шёнберга в определенной мере перечеркнул внутренние возможности музыки. Еще сильнее проявился такой консерватизм в додекафонной музыке 50-х годов, времени всеобщего увлечения этой техникой. “Уже в 1927 г. — вот как давно! — можно было заметить намечавшуюся “стабилизацию музыки”; опасность заключалась в том, что музыка забудет об опасностях; теперь же этот процесс еще углубился”³⁴.

Основной упрек Адорно молодым композиторам 50-х годов — они играют проблемами, не уразумевая их смысла и глубины, заложенных в технологии, в технических приемах и правилах: “Что такое “двенадцатитоновая техника”? Это — безжалостные оковы, удерживающие в повиновении силы, которые рвутся наружу, которые стремятся сломать целое. Напрасный труд — пользоваться двенадцатитоновой техникой, если нет этих противонаправленных энергий: напрасный труд — организовывать материал, который ничуть не противится своей организации. Вот — приговор бесчисленным додекафонным сочинениям наших дней; в них относительно простые музыкальные моменты приведены в относительно простую музыкальную связь — ради этого не было нужды прибегать к серийной технике”³⁵. “В основе — статическое представление о музыке; точность соответствий, эквивалентов в системе тотальной рационализации предполагает, что всякое повторение в музыкальном процессе — это на самом деле возвращение “того же самого”, словно на какой-то пространственной схеме. <...> Но пока музыка — временное искусство, она динамична, так что все тождественное в процессе музыкального развития может становиться нетождественным себе, а нетождественное — тождественным <...>”³⁶.

Диалектика тождественного и нетождественного в серийной музыке доводится до крайности: “Здесь уже ничего в принципе не может повторяться, и все вообще есть в принципе повторение: как дериват единого”³⁷.

Достигнутый тупик и должна, по мысли Адорно, преодолеть “информальная музыка”:

381

“Перед лицом фиктивным образом устроенной, нарочито подстроенной объективации музыки следует вновь вернуться к тому процессу, который затормозил Шёнберг <...>; информальная музыка вновь должна была бы проникнуться идеей непересмотренной, ни в чем не ограниченной свободы — но не стать повторением стиля 1910 г.”³⁸.

В своей работе об “информальной музыке” Адорно стремится *снять* противоречия серийной техники, приведшие к манипулированию музыкальным материалом, — снять противоречия, извлекая новые возможности свободы изнутри самого технического “состояния” музыки; при этом Адорно готов пойти на все уступки авангарду от “предрассудков” своего слуха: “<...> однажды я предъявил упрек одной композиции, в которой было выражено намерение унифицировать все параметры музыки, — я указывал на отсутствие качественной определенности музыкального языка; я задал тогда такой вопрос: “Где же здесь вопрос и ответ?” Сюда нужно внести поправку. Современную музыку нельзя связать даже такими, по видимости всеобщими, категориями, как вопрос и ответ, — они тоже не неизменны. Нигде не сказано, что музыка должна а priori сохранять такие традиционные элементы: это касается и напряженности, и разрешения, продолжения, развития, контраста, утверждения <...>”.

Какую же свободу предлагает Адорно для музыки?

Сериальное конструирование музыкальных произведений он сравнивает с “формой промышленного производства — бесцеремонность в обращении с материалом, неведомая субъекту на достигнутых им ранее высотах”³⁹. Сравнение это не случайно — оно связывает музыку с формой самого общества: если Шёнберг до Первой мировой войны реализовал идеал непрерывного развития в условиях позднего либерализма, хотя уже и разваливавшегося, то современный композитор живет в “управляемом мире” — всецело руководимом, продуманном, интегрированном, как описывает Адорно современный империализм⁴⁰ в противоположность своему утверждению, что капиталистическому миру далеко до системности⁴¹. “Промышленное производство музыки”, очевидно, отвечает форме такого общества, где всякий протест оказывается в “сфере запланированного”⁴².

То, что Адорно пытается снять апории музыкального творчества в современную эпоху, всецело определяется его теоретической, социологически определяемой позицией, как она была описана, — с ее замкнутостью, с совершаемым ею кругом. Современное общество никак не может быть преодолено, человек в этом обществе, сознающий истину, осужден на робость и бесплодность просветительских высказываний, и музыка должна считаться с неразрешимостью противоречий, — следовательно, уже противоречий одновременно и общественных, и музыкального языка. Нет никакого иного выхода, но, образно говоря, или общество поглотит — “интегрирует” — музыку с заложенной внутри ее потенцией отрицания или же музыка поглотит общество, воплощая его в себе, но и, в довершение, отрицая его. Адорно и теоретизирует в буквальном соответствии с таким образом: ведь коль скоро технологические апории музыкального творчества объективно выражают социальные антагонизмы, то они, в известном смысле (для мирового духа), суть даже *одно и то же*, — итак, если музыка сделает противоречия общества и противоречия тех-

382

ники своей *второй натурой*, то она и станет подлинным “образом свободы”⁴³, — и это будет, добавим от себя, следуя той же логике, действенное преодоление общественных противоречий. С одной стороны, Адорно склонен сетовать на то, что современные произведения искусства возникают не столько по внутренней необходимости, сколько из абстрактного понимания того, “что сегодня нужно”⁴⁴, т.е. на что сегодня есть спрос, — это отражается, в частности, в отсутствии связи искусства с политикой (так в статье 1962 г.); однако, с другой стороны, освобождение искусства для свободы — для образа свободы, который должно являть оно нам, — совершается исключительно в сфере технического, как разрешение имманентных противоречий музыкальной технологии, как просветительский акт в сфере слуха, долженствующий внешнее принуждение преобразить в органическое музыкальное мышление, рационалистическую машину — в процесс как орудие “протеста”.

Такой выход из положения — “мультипликация” противоречий вместо их разрешения, возведение их в степень; и Адорно с его “просветительством” не спрашивает даже, как, чисто психологически, могла бы возникнуть подобная “интериоризация” формального, насильственного и ... бездумного⁴⁵, что накопилось в процессе кризиса музыкального творчества. Социологическая позиция Адорно заставляет его “снимать” противоречия только одним способом — путем их увековечения и “отрицания отрицания”. Получается, что это адорновское “отрицание отрицания”, на словах всегда открытое, незавершенное, не содержащее в себе никакого утверждения “существующего”, на деле выступает в позитивной функции: диалектически “снимая”, сохраняет то, что тщится преодолеть.

Чтобы обрести свободу, информальная музыка должна, например, овладеть отношением “между временной формой и музыкальным содержанием”⁴⁶. Речь вновь идет о том, как прийти к динамизму изнутри статики, как открыть черный ящик формы и превратить достигнутое “стояние на месте” в процесс. “Для этого музыка, правда, парадоксальным образом нуждается в относительно статических плоскостях, отталкиваясь от которых она может достигнуть динамики; абсолютная динамика, без всяких внутренних градаций, в свою очередь обратилась бы в статику”⁴⁷. Это — очевидная диалектика музыкального процесса, но кризис музыки привел ее к такому рубежу, где обе стороны диалектического опосредования стали безразличны или почти безразличны друг другу. Для Адорно не составляет, конечно, никакого труда подметить самое больное место в “манипулируемой” музыке 50-60-х годов:

“Момент, имманентно разумеющийся в музыке, <...> — это развертывание музыки во времени. И этот момент музыку последовательно статическую в свою очередь осуждает на иллюзорность, которая состоит в том, что явление, сукцессивное в реальности своего звучания, представляется вневременным <...> Все элементы, следующие друг за другом во времени, но отрекающиеся от принципа сукцессивности, саботируют (!) долг становления, они уже не мотивируют, почему такой-то элемент следует за данным, а не другой. Но никакой музыкальный элемент не имеет права следовать за другим, не будучи предопределенным к такому следованию формой предшествующего элемента или, напротив, не раскрывая всего предшествующего как своего собственного условия. Ина-

383

че временная конкретизация музыки и ее абстрактная форма распадутся. Что по своим внутренним свойствам не претендует на определенное место, раньше или позже, то паразитически присасывается ко времени, автоматически включаясь в отношения последовательности”⁴⁸.

Диалектика временной формы музыки в теории ясна, но самодвижение музыки на практике завело ее в безнадежный тупик, и вот этого-то противоречия никак не может разрешить Адорно, который вместо этого

рисует идеальные картины неорганической информальной музыки. Точно так же, как противоречие между формой и временным протеканием в музыке, информальная музыка могла бы разрешить и еще одно противоречие внутри серийной музыки. Так, если “одно из естественных возражений против классической двенадцатитоновой техники заключалось в том, что ритмико-метрическая структура музыки и после ликвидации тональной системы оставалась тональной в широком смысле слова”, то “для идеала информальной музыки как раз существенно, чтобы это обстоятельство стало опытом творчества, чтобы спонтанный и сознающий сам себя слух противился не только тональным симметриям, но и самым утонченным их дериватам, преобладанию абстрактного постоянного метра, сильной доли такта и ее негативному сохранению в синкопах. Информальная музыка могла бы достичь такой гибкости ритма, которая никому и не снилась”⁴. Эти молочные реки с кисельными берегами должны быть обретены на путях имманентного, самоценного разрешения внутренних противоречий музыки, через усложнение ради усложнения, через развитие ради развития. Сны, которые должны сбыться: музыка — единственное овеществление адорновского *иного* в его надеждах и безнадежности. Сведение социального к имманентным противоречиям музыки; музыкально-теоретические мечтания вместо теории общества и практики его изменения.

Идея поступательной рационализации музыки, унаследованная еще от Макса Вебера, идея развития музыки как логически- и технически-имманентного, необратимого процесса находится в самой многозначительной взаимосвязи с идеями и мечтаниями Адорно о современном капиталистическом обществе с его охарактеризованной выше основной теоретической позицией. Развитие музыки оказывается глубоко осмысленной моделью развития общества, неразрешимый кризис музыки — моделью социального тупика; мечта и сновидение как способ преодолеть кризис музыкального искусства отвечает нереальности выхода из круга общественной неразрешимости. Теоретическая, социологическая и социальная, позиция Адорно находится, если воспользоваться его излюбленным выражением, в отношении лейбницевской “предустановленной гармонии” с идеей самодвижения музыки.

Итак, точка зрения сужена до крайности. Формула для будущего развития искусства — *органичность* сквозь *неорганичность*, свобода сквозь манипулирование, смысл сквозь бессмыслицу — только по видимости диалектическая и критическая по отношению к обществу. Диалектику перечеркивает та умозрительность, которая иной раз прямо переходит к фантазированию, к мечтательству, к рисованию идиллических картин.

“Произведение искусства, обретающее свою членораздельность благодаря предельному овладению своим материалом, — пишет Адорно, —

384

ввиду этого крайне далеко от чисто органического бытия, но, с другой стороны, оно ближе всего стоит к органическому <...>. Следовательно, требование овладения материалом как требование “организации” <...> сочиняемой музыки не должно уступать места менее категорическим, более свободным процедурам [по сравнению с серийной музыкой]. Но овладение материалом должно еще умножиться — посредством самокритики, посредством саморефлексии сочиняющего музыку слуха, чтобы уже не было насилия над гетерогенным материалом. Овладение материалом должно само стать формой реакции такого слуха, как бы пассивно усваивающего тенденцию материала. Техника искусства в своей последовательности, будучи подлинным овладением материалом, является в то же время и противоположностью такому овладению — субъективная чувствительность должна развиваться до восприимчивости к внутреннему движению того, что уже не есть субъект: только тогда разумно говорить, что такой-то человек овладел языком, когда у него есть силы, чтобы отдаться во власть языка <...>. В таком случае информальная музыка — это музыка, в которой ухо композитора, вслушиваясь с материалом, расслышит, что исторически сделалось с этим материалом. Но поскольку материал, каким он сделался, заключает в себе результат процесса рационализации, то этот результат и будет сохранен, но одновременно благодаря произвольности субъективных реакций он будет лишен всей своей насильственности”⁵⁰.

“Информальной музыке, — пишет далее Адорно, — важно не приспособиться к ложному сознанию, а ей важно истинное содержание, выраженное в музыке, и верное сознание”⁵¹. И вот где ключ к негативному, а притом и к иллюзорному выходу из сетей принуждения, из “управляемого общества” и круга индустрии культуры: “В рамках идеологического ослепления, охватывающего все общество в целом, свое нужное социальное место находит только то, что отбрасывает коммуникативность, вместо того чтобы исследовать ее действительные или мнимые законы <...> Музыка должна резко пресекать всякую коммуникативность, должна выворачивать ее наизнанку, а не принимать ее условия”⁵².

Правильное разрешение противоречий внутри музыки, подсказываемое ей Адорно, предполагает, что композитор внутренне согласится с принуждением, претворит в свою природу те приемы манипулирования со звуком — с материалом музыки, которые отражают формы общественного принуждения и формы промышленного производства; тогда музыка обретает внутри себя свободу и явит нам “образ свободы”, заперев при этом все пути к слушателю и замкнувшись в себе. Действительно: “Незаменимо только то, у чего нет никакой функции, ни к чему не пригодное”.

Адорно не показал действительных путей развития даже той музыке, к которой обращался со своим призывом порвать со всякой “коммуникативностью”; никакой композитор серийной школы не развивался так, чтобы обрести в своем развитии некую вторую органичность творчества — “непроизвольность субъективной реакции” в рамках тотально манипулируемого материала. Идея информальной музыки была утопией, что почувствовал и сам Адорно. Информальная музыка несет на себе благословение и проклятие “иного”: она “напоминает вечный мир Канта, ко-

385

торый сам Кант представлял как реальную конкретную и осуществимую возможность, но опять-таки и как идею”⁵³.

Не утопическим был, однако, тот уклон, который придал своей утопической музыке Адорно. Утопический идеал Адорно и реальное движение авангарда частично пересекались и совпадали; они учились друг у друга. Музыка из утопий Адорно взяла то, что можно было реализовать, — неутопическое в глубинах мечты.

Эта реализация в “самодвижении” музыки не очень нужным делала самого теоретика: и без него реализовалось то, чему сам Адорно научился у авангардистского искусства. Но тем более значительными были эти “осуществления” для судеб музыкальной социологии Адорно.

Итак, своей утопической музыке Адорно придал уклон к самоисчерпанию музыки путем сохранения, увековечивания, нагромождения формальных, технологических проблем и противоречий, которые никогда не разрешались во что-либо иное, но всегда только перекрывались новым слоем противоречий, сохраняясь в глубине. Это было и наклонение к самозамыканию музыки в ней самой — жест свободы, но без реального освобождения. По сути дела совпали — это адорновское умозрительное, нигилистическое опустошение музыки и отвлеченность ее существования в практике искусства, когда музыка — лишь объект, разрушаемый всеми возможными способами.

И в том, и в другом случае, в теории и на практике, музыка — это абсолютная несвязанность ни с чем, кроме нее же самой. Конструирование утопической музыки стало реальным фактором деструкции искусства.

Нигилистические заветы музыкальной социологии Адорно были на деле ее внутренним саморазвенчанием.

Идея социального освобождения у Адорно конкретизировалась — она предстала в виде музыкального упражнения в сфере абсурда: “Форма всякой художественной утопии сегодня такова: создавать вещи, о которых мы не знаем, что это такое”⁵⁴.

II

Превращения академической науки не могут не вызывать удивления. Если каких-нибудь десять лет тому назад любой профессор стремился придать законченный, целостный вид своему естественному человеческому полужнанию (поэтому весьма простительному), настаивал на независимом, научном, а потому и весьма отвлеченном от сырой действительности содержании своих работ, то теперь страх перед мнимым “студенческим бунтом” против науки словно открыл такому ученому глаза на мир: с одной стороны, он испытал страх потерять свою публику — слушателей и читателей, — с другой стороны, он сделал вывод, что спасения можно искать и “по ту сторону баррикад”. Вместо стилизации полунауки под науку — стилизация полужнания под незнание, псевдосократовский скептицизм: предмет знания спокойно отодвигается в сторону и ученый занимается расчисткой поля для своих штудий; если говорить о музыкальной социологии, то оказывается, что все доньше существовав-

шее под вывеской “музыкальной социологии” — ложные и напрасные усилия, так сказать, “феномен идеологического сознания”; но затем оказывается, что расчистка поля — это операция, которая свой смысл заключает только в себе самой; отнюдь и не будет никаких штудий, но предмет “музыкальной социологии” отныне состоит в том, чтобы разделаться со всем, что существовало и существует под таким названием.

Наука об искусстве подражает формам искусства абсурда. Цель бывшей науки становится теперь откровенно негативной — это саморазрушение научной дисциплины в самый период ее становления как науки. При этом полезно для целей такого ученого по возможности расширить прежнее понятие “социологии”, чтобы подвести под нее все научные направления, которые имели дело с музыкой. Негативный “пафос” такой новой науки не скрыт, разумеется, и от самого автора; более того, в задачи “новой” дисциплины, конгениальной с абсурдистским искусством, входит пропаганда своей разрушительной силы, негативистская бравада; наивность академического ученого с его верой во внутреннюю силу логической системы знания заменена теперь злорадной спекуляцией (далеко не философской) на чужих ошибках.

Новый социолог-специалист далеко не наивен; политические события последних лет многому его научили; его научный кругозор стал шире, и чисто политические бури отразились на его интересах. Специалист стал прислушиваться к своему “противнику”, никак не возможно уже замкнуться в узких рамках своей дисциплины. Но он научился у противника и его методам — нигилистическим средствам борьбы — и старается обезвредить бомбу, принимая ее на вооружение; чтобы не потерять голову от страха, он “поселяет” своего врага-разрушителя в своей душе и кончает тем, что отождествляется с ним: точно так же современная общественная машина весьма склонна терпеть нигилиста-бунтаря, — достаточно откровенно обнажая нигилистические перспективы общества, утрату всякой позитивной программы и идейной точки зрения, он помогает утвердить это общество в его родной идеологической стихии. Можно было бы сказать так: нигилист роет там, где и без него все изрыто, это крот с мрачным выражением лица, который с готовностью арендует отведенный ему участок и нещадно эксплуатирует его, выражая крайнее недовольство своим местопребыванием⁵⁵.

Нигилист-“подпольщик” может наряжаться снобом и эзотерическим мыслителем. Нигилист реализует остатки “социального сострадания”: оно запечатлелось у него в автоматически повторяемых жестах, свелось к фразе. Такого адорновское “иное” — след эсхатологических мечтаний 20-х годов, мессианистских ожиданий: между реальным общественным развитием и этим чаемым земным раем — тот непостижимый скачок, который разделяет капиталистическое общество и адорновское “иное”, утопию, неподвластную никаким практическим усилиям. Ее отделяет от реальности чудо диалектического превращения.

Один из продуктов социологического хаоса последнего времени, после смерти Адорно, — книга Т. Кнейфа “Социология музыки”⁵⁶. Она показывает *крайний* путь социологии музыки — путь, связанный с выявлением нигилистических посылок в адорновской теории музыки.

Разрушение как программа

В аннотации к своей книге Кнейф прямо заявляет: “Тенденция этой книги — негативна, разрушительна” — и затем добавляет: “Лишь в заключающем книгу “Трактате о музыкальном вкусе” демонстрируется, что музыкальная социология наиболее полезна для лучшего понимания музыки бывает тогда, когда учитывает многослойность исторической социальной реальности, вместо того чтобы довольствоваться сентенциями, выражающими “мировоззрение” автора”.

Если принять во внимание, что и сам так называемый “трактат” о музыкальном вкусе носит деструктивный характер — сама эта туманная и далеко не “актуальная” эстетическая категория “вкуса” избрана для того, чтобы *образцово* “продемонстрировать” акт разрушения, — то очевидно, что “догматический” позитивный характер всякой прежней социологии музыки совершенно выведен за пределы книги.

Но что же появляется на горизонте сразу же вслед за всеми этими нигилистическими упражнениями и экстазами? Видимость новой позитивности, которой придан, если можно так сказать, самый благообразный вид. Ведь речь идет не более не менее как о том, что социология музыки должна “учитывать многослойность реальной социальной действительности”, какой сложилась она исторически. Не правда ли, такому тезису можно посочувствовать? Однако тезис этот — самореклама, и, хорошая реклама, он составлен из модных на сегодняшний день слов, которые могут взволновать сердце музыкального потребителя в Германии. Затем, если сознание потребителя уже стало несколько поддаваться “разложению”, книга Кнейфа поможет ему довести этот процесс до конца. Но сначала нужно привлечь “консумента”. Спекуляция на всем “левом” привела к тому, что этикетками стали такие слова, как “многослойность исторической социальной реальности”, и в них отчасти перелилось содержание прежних, более романтических и задушевных лозунгов, от которых приятно ныло сердце обывателя. Романтический “лозунг” не обязан заключать в себе никакого особенного смысла и тем более уж не должен указывать на какие-либо конкретные жизненные явления, которые вслед за тем раскрывались бы теорией, — это “запечатанные” знаки, которые становятся сосудом для хранения психологических энергий, не находящих “рационального” выхода, для действительного — ничуть не мнимого — чувства социальной неудовлетворенности. По странному стечению обстоятельств слова “социальная реальность” в некоторых случаях становятся таким романтическим, играющим с огнем, лозунгом, который, в насмешку над буквальным смыслом слов, должен закрыть от “консумента” ту реальность, которую он обозначает!

В полном соответствии с этим провозглашенная автором книги позитивная программа совершенно изгоняется из книги, которая и посвящена специально музыкальной социологии — вот странный парадокс! От предмета социологии музыки остается категорическое и притом совершенно рекламное объявление в авторской аннотации на обложке книги. Вместо предмета в самом тексте — те выражающие “мировоззрение”, слепую веру слова, сентенции, за изгнание которых ратует автор книги. При этом нужно учесть, что книга Кнейфа вышла в серии карманных из-

388

даний, посвященных вполне реальным областям музыкознания: тут и “Гармония”, и “Полифония”, и “Музыкальная форма”, и “Введение в систематическое музыковедение” — вполне традиционные темы, в ряду которых сборник мировоззренческих афоризмов Тибора Кнейфа должен был бы выглядеть более чем странно: ведь как странно было бы, если бы автор учебника гармонии просто показал бы читателям плоды практического ее разрушения в современных сочинениях, предварительно оповестив читателей о том, что изучение закономерностей гармонии во всей их сложности — главная задача науки о гармонии!

Однако такая странность сознательно запланирована. Автор не может сообщить нам ничего нового из области музыкальной социологии, потому что у него нет ни новых исследований, ни нового методологического подхода к ней, — остается подновлять, в соответствии с модой, этикетки, но никоим образом не вдаваться в сам предмет. Всякое обсуждение предмета музыкальной социологии по существу привело бы к повторению известных вещей и к “догматическому изложению” (спросим тогда автора: откуда так хорошо известны ему задачи музыкальной социологии, если он нигде не обсуждает и не разбирает их?).

Музыкальную социологию от других разделов музыкальной науки отличает в глазах Кнейфа не только ее положение дисциплины, находящейся в процессе становления, но и прежде всего то, что наука эта — область идеологическая, в которой и можно производить труд разрушения любого “ложного” сознания. Чисто негативная задача, которую поставил перед собой автор, предельно облегчает его усилия: его собственная позиция может оставаться вполне неопределенной и непроглядываемой, и цели свои можно реализовать с помощью иронических приемов и чисто стилистических декоративных кунштшюков.

С помощью таких приемов и кунштшюков можно даже вскрывать демагогию своих предшественников, и только иронии в отношении самого себя никак нельзя допустить.

Разрушительная демагогия Кнейфа, ставящая перед собой откровенные задачи — распространение нигилистического отношения к действительности, — одновременно направлена и к разрушению “идеологического” сознания и к созданию новой “идеологии”. Вот в этом последнем аспекте она и представляет наибольший интерес, будучи симптомом современного “состояния умов”. Что такое деструктивное мышление в науке не имеет большого распространения — еще не достаточный довод против подробного анализа всех демагогических мотивов этой новой “социологии музыки”. Если перед нами — разновидность воинствующего нигилизма, пытающегося воздействовать на широкую публику, в известном смысле даже на массу, на сознание людей хотя еще и не окончательно “расшатанное” (как того хотелось бы автору), но уже характерным образом подверженное шатаниям, — если этот нигилизм выбирает для своей

пропаганды наиболее выгодный момент общественного развития, то все это усиливает *действенность* такой пропаганды, такой нигилистической проповеди и делает ее опасным социальным ферментом — совершенно независимо от кажущейся невинности и, в частности такого начинания, как выпуск тоненькой брошюры (в ней все же — 152 страницы), неправомерно названной “Социология музыки”.

389

Распространяя нигилистические взгляды в сфере теории, такая нигилистическая концепция выполняет и более широкую функцию — прививает навыки действенно-нигилистического мышления. В таком случае она оказывается не только определенной позицией в области социологии музыки, но и, главное, моделью *практического действия* в области всякой теории — моделью того, *как следует расправляться с наукой*. В этом аспекте — перед нами отнюдь не нигилизм как теоретическое оформление “мирового отчаяния”, в свете которого видна бессмысленность всего существующего; перед нами — позитивная концепция, именно картина мира, построенного на разрушении, пусть нелепая и вздорно-мелкая, но — нигилистическая утопия общества, в котором утрата всякого идеала сама возведена в ранг высшего идеала. Это — общество “наоборот”. Пафос разоблачения, обращенный на всякую теорию (кроме своей собственной), — это тоже “просвещение” наоборот. Здесь Кнейф, которого мы будем, следовательно, рассматривать как представителя определенных типических тенденций в “западном сознании”, объективно продолжает Адорно и Хоркхаймера с их пониманием разоблачительных задач “нового” просвещения в условиях современного мира. Адорновское “просвещение” постоянно оборачивалось нигилистическими аспектами; нигилизм Адорно характерным образом проявился уже в том, что, разоблачая реальные формы “ложного сознания”, он противопоставлял им негативные категории “диалектики отрицания”, иррациональные относительно реальной общественной ситуации. Кнейф легко и дешево завершает, доводит до логического конца известные тенденции теоретической мысли Адорно. Приводить разные мотивы, импульсы и категории мысли в некоторое подобие если не философской системы, то некоторой диалектической системы равновесия было бы делом несравненно более сложным и исторически ценным, чем опрокидывать решительно все в плоскость отрицания, при всей нарочитой замысловатости стилистической формы. От возведения “критической теории” Адорно в степень огульного гиперкритицизма терпит урон теория Адорно, но еще не сам нигилизм Кнейфа, который “честно” признался в своем нигилизме. И адорновский метод критики — “художественный анализ искусства” (Адорно был автором блестящих и острых афоризмов и прекрасно владел формой и стилем) — с иллюзорной легкостью побивается эссеистичностью и афористичностью Кнейфа, для которого изящная форма парадокса — лишь более или менее яркая оболочка пустоты и снобистская самореклама.

Критика Адорно у Кнейфа

Кнейф действует согласно правилу, что на мертвого можно все валить. Кнейф не утруждает себя анализом и при этом упрекает Адорно в отсутствии анализа, увлекается “изящной” формой и упрекает Адорно в “элегантной гладкости”. Не удивит нас то, что Кнейфу удастся сказать об Адорно и весьма существенные вещи: опустошенность нигилизма с его разрушительными аффектами — не абсолютная; полученные у “нового” просветительства уроки еще дают о себе знать — ясность видения, употребленная во зло.

390

Кнейф пишет: “Духовная позиция Адорно — это скрытый романтизм, и раздраженность его объясняется тем, что он понимал: к романтизму в наши дни относятся с подозрением. Для него правильность высказываний отнюдь не поверялась реальностью...; напротив, его всегда занимал дух, неутомимый, разнохивающий факты, которые только еще должны наступить в будущем. Мысль Адорно скрывала в себе влияния самых разнородных направлений, приведенные к известному техническому стандарту; утопическая мечта Блоха никогда не утрачивала в его мышлении своей действенности, хотя она и подвергалась сильной формализации; неистовство пророков было прикрыто изящной элегантностью. Однако коль скоро Адорно был занят социологией, занятым и противоречивым представляется его полное пренебрежение эмпирической действительностью; после применения им своих музыкально-социологических процедур в лучшем случае остается некая научная поэзия, вкусно приготовленная, так что читателя с головой захлестывают специфические чувственные наслаждения. Адорно не замечал, что если отождествлять музыку с системой философских и социологических тезисов, то музыка или останется в стороне, или будет деформирована <...> Как выразился однажды сам Адорно, стрельба абстрактными снарядами по реальным воровбьям”⁵⁷.

И конечный вывод Кнейфа обо всех музыкально-социологических трудах Адорно, вывод, который сам Кнейф называет жестоким, но справедливым, звучит так: “Адорно на обходных путях пришел к тому самому результату, который он ставил в вину эмпирической музыкальной социологии: он не занимался сутью дела”, т.е. музыкой.

Такой вывод, на наш взгляд, — жесток и несправедлив; уместно защитить Адорно от нигилистических и субъективистских наездов. В своей статье “Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно”⁵⁸ я стремился показать, что субъективизм Адорно — явление по своему внутреннему существу не случайное, что специфика Адорно-мыслителя состоит в своеобразном, единственном в своем роде сочетании и переплетении опосредующих друг друга традиций — философской и практически-музыкальной, что с помощью философских категорий (в том числе и категорий гегелевской диалектики) Адорно выявлял внутренний смысл позднеромантической музыки в эпоху ее кризиса и перелома (у Шёнберга и Берга), что этот внутренний, философский смысл музыкальных произведений Адорно вычитывал из них, отнюдь не следуя какой-то вкусовщине и личной привязанности, но отлично чувствуя внутренние интенции этих музыкальных произведений, заложенные в них идейные мотивы; какие бы влияния ни испытывал Адорно, какие бы взгляды ни наслаивались на его центральные музыкально-социологические идеи, он оставался своеобразным философски-критическим рупором “второй венской школы”, и как раз большая ограниченность Адорно как теоретического философа состояла в этой почти уже чрезмерной привязанности к языку музыки одной из выдающихся школ XX в., теперь уже принадлежащего прошлому течения. Что по сравнению с этим значит простая отсылка к романтизму: Адорно был романтиком? Конечно, у Адорно осталось многое от эстетической традиции романтизма, но эти остатки существовали не абстрактно — это были реальные пережитки романтического в музыке венских композиторов XX в.

391

Кнейф бросает Адорно такой упрек: “Согласно канону немецкого романтизма, музыкальная критика, если она отдает себе отчет в намерениях и уровне своего предмета, должна сама превратиться в художественное произведение. Всякое высказывание о музыке должно быть конгениальным самой музыке...”⁵⁹. Откуда торопливо делается вывод: Адорно занимался не наукой, а поэзией. Однако у Адорно дело не в каноне романтизма; в его творчестве выразилась не прошлая, а современная ситуация — именно такое воздействие конкретного направления музыки и конкретного направления философии, которое немисливо было раньше и стало возможным только в определенных исторических и культурных условиях XX в.⁶⁰. Тут, в случае Адорно, философу-критику и не приходится задаваться целью — соответствовать своему предмету, музыке, а приходится скорее заботиться о том, как обрести по-настоящему философский обобщенный уровень, как не “застрять” в самой музыкальной стихии. Подлинный “романтизм” Адорно — не самая дурная черта его взглядов — глубоко коренился в истории, нелепо сводить его и к отвлеченному “канону”, и к психологическому аффекту — раздраженности.

Однако если в своей характеристике взглядов Адорно Кнейф в чем-то прав, поскольку указывает на реально существовавшие слои его теории (романтизм, влияние Эрнста Блоха и своего рода конечный эклектизм⁶¹), то дальнейшие оценки начинают вызывать самые серьезные сомнения. Обвинение в пренебрежении эмпирической действительностью не ново, его обращали к Адорно тысячу раз, в лучшем случае (как Кнейф) вспоминая тут Гегеля с его мировым духом, которому будто бы нет дела до эмпирических фактов действительности: нам было бы интересно узнать, с чем конкретно не согласен Кнейф и как предполагает он учитывать эти самые эмпирические факты. Наибольшее сомнение вызывает утверждение Кнейфа о том, что Адорно якобы отождествлял музыку с системой философских и социологических тезисов.

Что противопоставляет Кнейф такому тождеству? Предложит ли он какую-нибудь диалектическую взаимосвязь музыки и ее смысла, ее содержания и значения, или, может быть, он будет отрицать само существование подобных связей?

Нетрудно догадаться, что Кнейф, этот анархический нигилист, и тут пойдет по пути отрицания. Но вместе с тем ему нужно еще дискредитировать и Адорно, который видел в музыке “шифр социальных проблем”. Как обнаруживает Кнейф, таким взглядом на музыку Адорно обязан не кому другому, но... Шопенгауэру, который и является на деле “философским учителем” Адорно⁶². Такая философская генеалогия должна, очевидно, скомпрометировать Адорно, который склонен был выводить свои философские взгляды из Гегеля и Маркса.

Что же Шопенгауэр? Шопенгауэр (которого Кнейф цитирует неточно и невнимательно) писал: “...предположим, что нам удалось бы дать совершенно правильное, полное и детальное объяснение музыки с помощью понятий, т.е. подробно повторить все, что она выражает, — такое объяснение было бы

удовлетворительным повторением и объяснением мира в понятиях или же вполне равнозначным таковому, т.е. было подлинной философией...”⁶³.

Теперь остается только добавить, что это рассуждение Шопенгауэра

392

было случайным в его “Мире как воля и представление”, было, так сказать, поэтическим аперсю (это как раз совершенно неверно, потому что приведенные слова Шопенгауэра логически следуют из его понимания существа музыкального искусства⁶⁴), чтобы вся социологическая теория Адорно стала каким-то историческим недоразумением. При этом приходится еще попутно добавлять, что шопенгауэровский “мир” — это для Адорно всегда “социальный мир”. Тоже своего рода недоразумение. Далее же, если верить Кнейфу, Адорно (в каких-то своих целях) искажает еще одну мысль Шопенгауэра: последнему, видимо, представлялось, что музыка “сама по себе”, по своей природе, вбирает в себя мир; Адорно же захотелось, — странная причуда, — чтобы “адекватное отражение общества с его антагонистическими отношениями и идеологическими заблуждениями” было прямой *задачей* музыки.

Теперь, если читатель Кнейфа продолжает верить ему, автор добился своего и всю теорию Адорно свел к непростительному историческому нонсенсу. Читатель, к опыту которого взывает Кнейф, конечно же, не согласится теперь с Адорно, если тот утверждает, что задача музыки — это отражение (Abbildung) реальных противоречий общества, а потому и все здание, построенное на случайном и неудачном высказывании Шопенгауэра, несомненно, рухнет. Здравомыслие читателя возьмет заодно верх и над всякой социальной функцией искусства. Чтобы “расшатать” сознание, приходится обращаться за помощью к “здравому смыслу”.

Кнейфу, этому своеобразному продукту распада музыкальной социологии после смерти Адорно, важно не разобраться в действительных ошибках Адорно, но важно разделаться с “бывшим” авторитетом, тень которого все еще связывает свободу действий “нового” социолога-анархиста, который хотел бы захватить власть в своей “науке”. Еще более насущная проблема, однако, — отнять почву у самого представления о том или ином *социальном* призвании музыки, о способности музыки *отражать* действительность, как бы ни понималось это отражение — в духе Шопенгауэра или Адорно.

Следовательно, недостаточно обратить в нонсенс построения Адорно, нужно лишить смысла и идею отражения, чтобы не осталось и следа от каких бы то ни было “отражений”, “образов”, “отображений”, даже и понятых только по-адорновски. Здесь более всего беспокойства доставляет автору марксистская теория отражения, которую Кнейф и опровергает, даже не упомянув имени Маркса. Согласно Кнейфу, получается, что теория отражения — это, во-первых, продукт русского революционного движения XIX в. и, во-вторых, “враждебного искусству” и “патриархального” сознания⁶⁵.

Спор Кнейфа с теорией отражения

Какому уровню научного самосознания отвечает здесь изложение Кнейфа, покажет цитата — фраза, которой начинается у него “опровержение” теории отражения: “Движение русских [!] декабристов было пропитано буржуазно-революционными представлениями, в частности представлением о том, что

393

руководство государства должно быть узаконено мандатом народа и тем самым воля народа должна быть “отражена” и реализована в нем”⁶⁶, — вот перед нами и искомые истоки “теории отражения”, в знак чего слово “отражена” взято в кавычки. Трудно сказать, в чем тут нашел Кнейф русскую специфику, — модный жаргон автора заранее стирает все специфическое. Далее Кнейф рассуждает о том, что поскольку в царской России “долгое время” *все* искусство было “импортным”, то [?] демократы требовали патриархального (так сказать, специфический волюнтаризм этих “патриархальных революционеров”). Тут же, без каких-либо существенных добавлений, Кнейф решает дать свою дефиницию теории отражения, выведенную, как мы видели, на чрезвычайно широких основаниях. Итак:

“Теория отражения — это особая разновидность восточного, разъедаемого раскаянием, пристрастия к бесформенности, цветение изливающейся в сбивчивой исповеди души героев Достоевского, — души, что не переносит дистанции по отношению к своему объекту и не способна играть стилизованной формой”⁶⁷.

Что это так называемое определение живет воспоминаниями о позавчерашней моде — не требует доказательства; даже весьма нелюбопытный человек на Западе имеет теперь такую возможность познакомиться, хотя бы в элементарной форме, с духовной жизнью в России. Но перед нами — не полемическое завихрение мысли, потому что о серьезной полемике тут нет и речи, а сознательно бездумное подновление затхлой фразеологии. Кнейф в целом не склонен бравировать давно надоевшей лексикой, и это, чисто прагматически, было бы ему весьма некстати. Его цели вполне в кругу журналистской новомодности, но вот именно ради этих целей Кнейфу было *нужно* нанизать целую цепочку подзабытых и почти уже непринятых в его обществе словечек.

Загадочный круг глубокомыслия тут же и замыкается, и карты, можно сказать, раскрываются пред нами с предельной ясностью, хотя и с недостаточной, на наш взгляд, откровенностью. Сначала следует таинственное при первом чтении утверждение: “Леош Яначек, этот русофил, не был, конечно, социалистом, и, однако, поскольку он был славянином, у него была своя теория отражения”. Зачем потребовалось вспоминать великого чешского композитора? Ведь все равно Кнейф не пожелал поделиться с нами — что за теория отражения была у Яначека⁶⁸? И что думает он сам по поводу этой теории? Но имя Яначека — здесь просто знак одной “логической” операции⁶⁹, до сих пор “теория отражения” замыкалась Кнейфом на круге: русское — революционное — патриархальное. Мы видели бы слабое место, пожалуй, в соединении двух последних звеньев, но как раз эта связь не волнует Кнейфа, и сейчас станет ясно, почему. Он удовольствовался ссылкой на Достоевского, ссылкой, из которой “теория отражения” вытекает, так сказать, чистой воды потоком, так что тут не в чем и сомневаться. Два последних звена цепи, в глазах Кнейфа, если не уничтожают друг друга, то, во всяком случае, создают туманную неопределенность, в которой и можно безбоязненно производить логические операции с первым звеном.

Кнейф недоволен тем, что надо быть русским, чтобы иметь “свою” теорию отражения; важнее русского ему славянское, важнее русского и славянского — восточное. Точно так же и восточное славянское начало

394

тут — для Кнейфа негативная величина, которая ему “дороже” революционности и социализма. Можно было бы вывести теорию отражения из социализма, но это-то и не устроит Кнейфа. Итак, нужен Яначек — человек, который не был ни революционером, ни социалистом, ни русским, но, будучи славянином и несоциалистом, все-таки имел — вернее, не мог не иметь, не имел права не иметь — свою теорию отражения.

Отныне, после этой короткой процедуры с Яначеком, теория отражения, в чем бы она конкретно ни заключалась (конкретность и существенность мало трогает, коль скоро это в целом такая уж неудобная и опасная вещь — теория отражения), раз и навсегда привязана к своей почве, заколдована в своем логическом кругу, не смеет выходить из него и не может экспортироваться за границу. Чеху Яначеку, как впоследствии жителям протектората, даны некоторые послабления: ему (по сравнению с русскими и социалистами) дозволено иметь “свою собственную”, как пишет Кнейф, теорию отражения (в согласии с особой разновидностью славянской почвы). С этих пор составные части образовали бесподобно густую и цельную массу: возмись за что хочешь, на свет выходит вся цепочка и одно тянет за собой другое: достаточно быть славянином, и уже некуда деться от такой беды, как теория отражения, — тогда достаточно быть социалистом и, более того, достаточно быть человеком, наделенным патриархальным сознанием, чтобы теория отражения цеплялась к тебе как хвост, в сопровождении таких наследственных пороков, как пристрастие к бесформенности и путаному изложению самых затаенных своих мыслей и убеждений (в разделе, названном “Трактат о музыкальном вкусе”, Кнейф пишет: “Около восьмидесяти лет тому назад Теодор Билброт, друг Брамса и Ганслика, мог считать индийский храм таким же “лишенным вкуса”, что и китайская пагода или башня. Аналогичных примеров из области музыки он не приводил, но можно представить себе, что индийская или китайская музыка показались бы ему такой же лишенной вкуса. Если теперь еще и можно встретить такую самоуверенность, то ее по праву считают *провинциальным* *зазнайством европейца*”⁷⁰).

Теперь, после такого радикального ускорения теории отражения в восточной почве славянского мира, можно перенести свои заботы на мир Запада: “Напротив того [т.е. в противоположность Яначеку как славянину и русофилу. — *А.М.*], едва ли можно помыслить себе, что она [теория отражения. — *А.М.*] будет играть какую-либо роль в социалистической музыкальной эстетике в ее западном варианте (*westlicher*

Pragung)»⁷¹. Будучи русским и даже не будучи социалистом, никак не минуешь теорию отражения, но от этого греха свободен западный человек, западный провинциал и даже социалист.

Своеобразная забота не просто о западной музыкальной эстетике, но именно о “социалистической” эстетике, которую проявляет — на будущие времена — Кнейф, — это отнюдь не оговорка и не простая случайность. Все дело в том, что такой человек, как Кнейф, составляющий сочинение, рассчитанное на достаточно широкого читателя, и занимающийся в нем политикой — до того, чтобы забыть о положительном содержании своей научной дисциплины, — именно такой человек и должен стоять, согласно его собственному разумению на страже интересов

395

“социалистической эстетики”. Так что приведенная цитата — не какое-то бесстрастное предположение о том, какая должна быть социалистическая эстетика на Западе, не суждение академического характера, а заявление человека, которому хотелось бы самому решить, какой быть эстетике и какой не быть. Выражая свое пожелание относительно “социалистической эстетики будущего”, Кнейф выписывает рецепт, рассчитывая прямо воздействовать на умы своих довольно многочисленных читателей (а это практически вся, как говорили у нас раньше, “армия музыкантов” и даже любителей музыки, для которых предназначается серия издательства “Ганс Гериг”).

Желая защитить западную эстетику от таких опасностей, как “теория отражения”, глубоко связанная с марксистским, или “социалистическим”, как говорит Кнейф, мировоззрением, идеологией, Кнейф обращает теорию отражения в форму восточной и даже специально русской идеологии, которая, так сказать, сама собой растет тут из земли. Кнейф умалчивает о марксистском характере теории отражения и хотел бы превратить ее в явление “почвенное” и — скажем прямо — расовое. Тогда нас не удивляет уже, если мы встречаем в тексте пышный букет из старых фраз и старых предрассудков, — Кнейф понимает, что до какой-то степени и старый хлам годится в новый хаос, что можно заставить зазвучать и давно умолкнувшие струны, если их вибрация дает нужный политический эффект и не звучит диссонансом в какофоническом разброде и взаимосогласии новомодных голосов. Почвенный, расовый принцип становится закономерным элементом политической демагогии: в духе наиболее реакционных политических теорий идеологическую проблему Кнейф переводит в план расово-географический. А невежество позволяет автору утопить известное даже ему существо дела в безответственном и туманном наборе фраз.

Однако нужно помнить и о том, что эти начатки расового принципа у Кнейфа — не повторение старого: они отражают новую политическую и культурно-политическую ситуацию, сложившуюся на Западе, ее внутренние тенденции. “Расшатывание” сознания, пропаганда нигилизма как самоцели, заимствование “левой” фразы и даже самая настоящая анархическая “левизна” — отчаянные попытки придать “западному сознанию” некую автономность, самостоятельность, любой ценой изолировать его, хотя бы за это и пришлось расплачиваться полной бесперспективностью и самоуверенным невежеством. Для существа этого нового варианта нигилизма, как он складывается в самые последние годы, характерно ощущение, что мысли, идеи, вещи в самом деле исчерпаны, что Запад дошел до какого-то абсолютного дна, где остатки прежних идей, учений, убеждений утратили всякий былой положительный смысл и существуют в хаосе, в котором нет системы координат и в котором все может смешиваться и переплетаться. Вульгаризированный нигилизм на месте философски-элитарного нигилизма прошлых десятилетий, — этот вульгаризированный нигилизм становится все более яростным защитником устоев общества, благопристойной “критической” идеологией официального фасада общества, которому хотелось бы казаться лучше, чем оно есть на самом деле. На реальное полевение западного общества под влиянием реальных левых сил и реальной левой идеологии нигилизм от-

396

вечает тем, что во имя неприкосновенности машины существующего хаотически и демагогически ассимилирует и девальвирует левые политические идеи, спекулируя и на политике, и на науке, и на искусстве. Смешение понятий, сочетание охранительных и критических функций, какое присуще было теории Адорно, — все это было лишь прологом к идеологическому замешательству последних лет, когда те слои общества, которые были базисом для адорновской идеологии, находятся в состоянии беспрестанной перегруппировки и политической эволюции.

Кнейф борется с марксизмом, подставляя вместо него призрак почвеннической “теории отражения”, с которым ему совсем не трудно сражаться: для него “Восток” — это социалистическая Европа; в остальном он отнюдь не “европоцентрист” и не прочь представить Европу провинцией, и, конечно, только смешным

анахронизмом кажется ему вкус высококультурного венского хирурга Бильрота. “Деевропеизация” современного искусства не так страшна, как его идеологическая русификация под воздействием “теории отражения”. Можно даже, злоупотребляя теоретическими слабостями просветительских музыкантов, доказывать, что немецкая музыка так и не создала национального стиля, отказавшись от национального в пользу “синтетического” и в пользу всеобщего опосредования стилей и вкусов⁷², — акт самоунижения и самовозвеличения в одном. Кнейф как вульгаризатор антисоциалистических взглядов Адорно унаследовал и его отношение к русскому искусству: для Адорно не существовал не только “русский социализм”, но вне поля его зрения оставалась и русская музыка, которую он не знал и которой совершенно не интересовался. Однако Кнейф не просто вульгаризировал Адорно, он столь же глубоко исказил его позицию: для Адорно неприемлема была ленинская теория отражения, для Кнейфа под подозрением — истинность искусства и его социальная функция.

“Опровергнув” теорию отражения, Кнейф отвергает и вообще всякую содержательность музыки. И здесь он не обходится без софизмов и теоретического недомыслия, хотя и излагает свой взгляд с большой претензией и не без терминов феноменологической философии.

Во-первых, Кнейф смешивает ассоциативные образы и содержание музыкального произведения. Упомянув описанного Фридрихом Рохлицом писаря, который в вариациях Бетховена “услышал” этапы своего жизненного пути, Кнейф замечает: “Если бы даже много людей одинаково описали содержание, отраженное в произведении, оно еще не приобретает от этого объективности”, — и, мудро продолжает Кнейф, — “воображение не становится истиной от того, что оно интересобъективно”⁷³.

Во-вторых, Кнейф обобщает приведенный пример и утверждает, что “длительное существование музыкальных произведений в традиции — при том, что различные интерпретации, истолкования приписывают им различные содержания, — вынуждает (!) отрицать исторически постоянную объективность отражения”. Кнейф не замечает при этом, что совершает скачок от необязательных “ассоциаций” к “содержанию”.

В-третьих, в еще более широком смысле: “Отражение в музыке — не объективно в том смысле, что содержание ее не свободно от исторической смены сознаний: наоборот, аспект отражения по-разному переживается субъектами в одном и том же произведении”.

397

В-четвертых, на основе сказанного Кнейф считает возможным отрицать способность музыки что-либо отражать. В музыке будто бы нет объективного содержания, а объективного содержания нет потому, что музыка всегда воспринимается каким-либо субъектом, а потому она субъективна. Итак, получается, что Кнейф признал бы содержательность музыки, если бы музыку не надо было воспринимать и она существовала “в себе”. Отношение между субъектом и объектом (произведением искусства) для Кнейфа не только не ясно, но не является даже и проблемой, которую он мог бы перед собой поставить: “Соответствующее содержание общественного сознания в его индивидуальном выражении проецируется на социальное отображение в музыке; оно само и представляется себе в этом образе (...) Ввиду своей всепонятности музыка отсылает слушателя к его собственному миру (...) Одно и то же произведение одному отображает одно, другому — другое”⁷⁴. А потому “одним словом, слушатель занимает такую позицию по отношению к музыкальному произведению, которая предопределена его пропитанной общественными содержаниями личностью. Если говорить об отражении, то речь будет идти не о музыке в ее действительно объективном, т.е. соразмерном форме, смысле, но о социальном положении, образовании, короче говоря, о социальном уровне сознания человека, общающегося с музыкой”⁷⁵.

Итак, Кнейф пытается понять под содержанием музыки то вызываемые ею ассоциации, то словесный смысл, то зрительные образы: оказывается, что музыка — чистая доска, чистая форма, на которую переносятся разные субъективные содержания. Но во всяком случае вся проблема и может быть, на взгляд Кнейфа, разрешена только здесь — наедине, между “субъектом” и “объектом”.

Вновь критика Адорно

Кнейфа, наивно привязанного к фантому какого-то вещественного содержания музыки, которое должно существовать как-то помимо самой музыки — то ли в виде слова, то ли в виде созерцаемого образа, —

нетрудно бывает показать, что такого фантома не было и нет, — Кнейфа очень удивляет и возмущает, что Адорно, пытаясь расшифровать социальное содержание музыки так, как он понимал его, стремился вскрыть такие смыслы, которые не были задуманы самим создателем (“продуцентом”), не воспринимались современными ему слушателями, т.е. стремился вскрыть смыслы, которые не были “интенциональными смыслами”⁷⁶. Адорно, следовательно, расшифровывал не “знаки с объективным содержанием” (т.е. те самые фантомы), а приписывал разным сторонам музыки характер шифра, — именно такой характер, какой был выгоден и удобен ему по его идеологическим симпатиям и антипатиям.

Легко понять, что на этот раз Кнейф в своей критике Адорно затронул болезненное место этой музыкальной социологии.

Действительно, раскрытие содержания музыкального произведения в истории общества — это процесс многогранный, и, во всяком случае, он не решается во встрече одного, хотя бы и социально “преформированно-

398

го” субъекта с музыкальным объектом, так же как он отнюдь не предreshается “интенциями” композитора и “интенциями” его первых слушателей. И ясно, что теоретическое осмысление такого сложного процесса предполагает и разработанную теорию общественного развития и тонкий аппарат анализа. Очевидно, что слабым местом музыкальной социологии Адорно была именно теория общественного развития нигилистическая в своих глубоких основаниях, бесперспективная, снимающая блоховский эсхатологизм в своем отвлеченном понятии “иного”. Адорно и выводил свою общественную теорию из определенной музыкальной традиции, и привязывал ее к этой и только этой традиции. Вот что определяет у Адорно субъективную перспективу всей истории музыки. Субъективизм этот ослабляется и отчасти снимается лишь тем, что традиция музыки, к которой принадлежал Адорно, была центральной традицией развития (немецкой) музыки XIX — XX вв. Но и слабости общественной теории Адорно не были абсолютными — по отношению к большинству западных социологов музыки это была как раз, напротив, сильная позиция, поскольку Адорно было присуще известное диалектическое представление о развитии общества, заключавшее в себе переработанные (если даже и обедненные) философско-исторические идеи Гегеля и Маркса.

Итак, у Адорно сильная позиция перед лицом такого своего критика, как Кнейф. Однако Кнейф не просто наивен и примитивен в своей критике Адорно. Его отношение к Адорно — последование и зависимость; Кнейф очищает от “примесей” нигилистические аспекты философии Адорно и, как мелкое и слабое орудие истории, все же мстит Адорно за его философскую измену тому самому социальному призванию философии, той самой социальной функции, которую нередко так представляет Адорно в музыке, мстит за полуофициозный и официозный характер адорновской критики общества — мстит тем, что освобождает Адорно от всех сильных сторон его мысли, от диалектики, от диалектического подхода к смыслу искусства. Эта нигилистическая критика Адорно — огромный шаг назад по сравнению с Адорно, путь к хаосу, подмена социального содержания искусства социальной демагогией⁷⁷. Однако это означает и распад самой социологии музыки — что иное можно было получить способом методического “разрушения” сознания? Что Кнейф забывает о предмете “социологии музыки” — прямое следствие, прямое выражение социальных интенций этой теории. В его критике Адорно выходят на поверхность социальные мотивы этой постадорновской музыкально-социологической книги: взрыв анархического нигилизма на месте социальной функции искусства.

Музыкальная социология, рассматривающая функционирование музыки в обществе, не может пройти мимо центрального для себя, сложнейшего по своей природе вопроса о содержании музыкальных произведений. Кнейф взялся разъяснить читателям предмет и задачи социологии музыки; как ни старался он забыть об этом *позитивном* назначении своей дисциплины, проблема содержательности музыки постоянно заявляет о себе, превращая книгу Кнейфа в серию ожесточенных попыток отвергнуть, отложить, отбросить ее подальше, — игра с воздушным шариком, который ударяется о потолок и падает вниз, как ни отбивай его, — между тем такая эквилибристика не дает заняться существом дела. Кнейф за-

399

помнил из Адорно, что содержание всегда опосредовано формой; разумеется, согласно взгляду Кнейфа, ни простой слушатель, воспитанный в обществе и социально “преформированный”, ни абстрактный “субъект”, взаимодействующий со своим “объектом” — музыкальным произведением, ни даже сам Адорно, так много сделавший для раскрытия содержательности музыкального языка форм и стремившийся расшифровать

музыку как социальное содержание, — разумеется, по Кнейфу, никто из них не понимал музыку в специфической для нее, “опосредованной формой” содержательности. Музыка для всех них была простым зеркалом: слушатель видел в ней свою же собственную социальную сущность (хотя в музыкальном произведении “как таковом” ее отнюдь и не было), “субъект” видел в объекте свою субъективность, а Адорно видел в музыке все, что хотел, потому что это допускал его вполне произвольный теоретический метод.

Так, на этом отдельном участке военных действий Адорно, перенесший проблему содержательности музыки исключительно в подлежащую расшифровке сферу форм, позволил Кнейфу побить себя своим же оружием: достаточно было капли нарочитой философской невинности, которую щедрой рукой внес сюда Кнейф, — форма стала “чистой” формой и заперлась изнутри как “вещь в себе”. Тогда настало время задавать недоуменные вопросы: о какой же расшифровке этой формы может идти речь, куда ни посмотришь, отовсюду выглядывает “субъект”? Где же хваленое социальное содержание? Может быть, его никогда и не было?

Такой ответ удовлетворил бы Кнейфа. Однако этот нигилист по воле моды должен отвечать на вопросы оккупированной им научной дисциплины в модном слого. Но мода не позволяет сегодня заявлять, что музыка лишена какого-либо социального содержания, а мы знаем, что “модное” сознание — не что иное, как усредненное сознание, которое настойчиво и усиленно перерабатывает действительные вопросы, поставленные перед обществом историей, чтобы распылить их во фразе, нивелировать и нейтрализовать их смысл. “Модное” сознание именно поэтому утверждает теперь социальное призвание искусства, даже настаивает на такой социальной функции искусства, — чтобы подвергнуть этот тезис хитроумной нигилистической деструкции.

Именно поэтому Кнейф в аннотации к своей книге — занимаясь саморекламой — должен был сделать довольно неопределенное и вместе с тем благонамеренное в глазах моды заявление: социология музыки должна учитывать многослойность исторически-социальной действительности — тогда она лучше всего поможет понимать музыку. Что сделал Кнейф для выполнения своего заявления, мы уже видели: он, если можно так сказать, сделал все, чтобы лишить музыку всяких претензий на общественный, социально-релевантный смысл.

Но и этого неисполненного обещания недостаточно для Кнейфа и для модного сознания. Противопоставить своему тезису его равное и гладкое отрицание — неловко. И тогда (отрицание отрицания!) приходит пора сделать диалектический ход, где диалектику Кнейфу все же спешит на выручку поучившийся у диалектика Гегеля диалектик Адорно. Но совесть ученого в Кнейфе нечиста, и ему, отрицающему отрицание, приходится быть предельно вялым, неясным, неопределенным и туманным

400

в своих выражениях. Кнейф помнит из Адорно, что отрицание отрицания не должно давать ничего положительного, — так прочитан был у Адорно Гегель, — итак, “функция музыки, как кажется, состоит вообще отчасти в том, что она противостоит и обществу, и другим искусствам”. Так сказать, запечатленное отрицание как программа целого искусства! “Специфика музыки, в известном смысле социальная задача музыки, нередко совмещается с тенденцией — быть не “конформным” с окружением, но отрицать его и отражать негативно”⁷⁸. Перевод достаточно буквальный: итак, музыка — воплощенный “нонконформизм”; утверждение, которое несколько ослабляется тем, что нонконформизм такой существует только в тенденции и случается не всегда, но “нередко” или “часто”. И, далее, этот бунтарский нонконформизм музыки, когда он случается, — не “конформен” только с “окружением”, со “средой”: не бунт ли музыки против тэновской “среды”?

У Адорно музыка, когда она была истинной музыкой, отрицала “существующее”; термин “существующее” был у него “шифром” современного капиталистического мира, но он вносил в текст Адорно нечеткость, заявляя о притязаниях на какой-то отвлеченный, онтологический подход к искусству. Реальное общество растворялось в “существующем” и “бытии”. У Кнейфа здесь музыка отрицает “среду”, или “окружение”, — расплывчатое выражение, которое камуфлирует и “общество”, и “бытие”. Стилистической невинности “окружения” (музыка — уж не враг ли всеобщим попыткам защитить окружающую среду?!) отвечает в тексте Кнейфа и столь же неопределенное “бытие”, или “существование”, — термин, столь же богатый ассоциациями, сколь и бедный смыслом в данном случае; об этом чуть ниже. Вот эту среду музыка отрицает и... отражает негативно. Не дай бог спутать это негативное отражение с фотографическим негативом! Речь идет, конечно, о более сложной, ничуть не механической, но о диалектической операции, смысл которой столь труден, что и выразить его можно только с помощью столь же трудного образа. И вот этот образ,

поясняющий нам сущность музыки как негативного образа, — ибо музыка есть все же образ, а именно Vexierbild, т.е. загадочный образ, картинка-загадка и вообще непонятно что, образ или не образ; такова эта загадочность музыки: она “хотя и опирается все же на очертания переднего плана общества [конечно, вдвойне смешон Шопенгауэр, отождествивший музыку с самой мировой волей, — не приходится, разумеется, и думать о каких-то глубинах отражения. — А.М.], но ее как раз там-то и нет, где эти очертания бросаются в глаза”⁷⁹.

Музыка и действительность играют в прятки; прятаться выпадает на долю, однако, лишь музыке, и музыка должна позаботиться о том, чтобы не попадаться на глаза там, где в глаза бросается действительность. Прекрасно! Спасена и позитивность, и негативность. Отрицание отрицания привело к великолепному результату; музыка — это и не просто отрицание общества, пустое и “метафизическое”, но в ней есть рождающийся из этого отрицания положительный социальный смысл: музыка передает некоторые, далее не определимые, черты переднего плана общества, т.е. его внешние, поверхностные признаки (она не априорно негативна), — но все это во имя отрицания, так что целы и волки, и овцы, цела и диалектика. Музыке и обществу уже не грозят механические от-

401

ношения, с помощью которых теория отражения брала в плен музыку, всячески ограничивая ее свободное развитие; теперь отношения их — диалектические, и музыке дана полная свобода бежать от общества куда ей заблагорассудится, благодаря чему она только и спасает свою социальную функцию; диалектика взаимоотношений музыки и общества — игра в прятки, и подрывная деятельность музыки совершается там, где общество с его внешними чертами еще не успело “броситься в глаза”. “Из-за своей бессловесности и непонятности музыка, — продолжает Кнейф, — более всего подходит для того, чтобы выворачивать наружу негативность бытия, все то, чего нельзя обнаружить в наличии в этом бытии, — для того чтобы противопоставить миру реальному мир еще не существующий или такой, какой и вообще никогда не наступит”⁸⁰.

Этот пересказ Адорно и Блоха у Кнейфа, коллаж из их терминов и любимых выражений, — и оглушение, и осмеивание Адорно; а вместе с тем это — пусть отчасти ироническое — приспособление адорновских представлений к новым потребностям и к новой моде. Адорновское и кнейфовское в этом разделе книги нельзя размежевать. С одной стороны, путаница, сознательно учиненная Кнейфом; с другой стороны, то немаловажное обстоятельство, что утвердить себя Кнейф может только на развалинах оглушенной теории Адорно, над которой он издевается и иронизирует, не в силах сделать ни самого самостоятельного шага вперед. Вообще некую видимость позитивности социологии музыки он может утвердить лишь на развалинах всех музыкально-социологических теорий.

Еще один шаг к развалу социологии музыки

Музыка сбежала от общества, и этим, по мысли Кнейфа, теория Адорно была доведена до абсурда. Но и мода получила свое: а именно, мода на все социологическое и социальное удовлетворена теперь тем “сложным” отношением, какое определилось между музыкой и обществом. Музыка бежит от общества (в этом ее социальность), она грозит обществу, пока общество ее не видит, она столь же незаметно подрывает его основы, она являет обществу такой образ общества, в котором общество никоим образом не должно узнавать себя. Это новые, уже не адорновские образы и тезисы, эти “импликации” кнейфовой критики Адорно существуют как продукты распада, не рассчитанные на развитие, — теоретический дефетизм, глумление как теоретическая форма.

Коль скоро мода на социологическое удовлетворена, Кнейф может открыто заявить о своих музыкально-социологических намерениях. Намерения эти состоят в деидеологизации, или, по его словам, в “десоциологизации” музыки. Такая “десоциологизация” противопоставляется у Кнейфа адорновскому социологизму: реально пребывающего в жалком состоянии человека адорновская теория утешает необязательными картинами грядущего; это вместе с тем нужно понять и как обвинение всякой музыкально-социологической теории, которая исходит из того или иного представления об общественном развитии⁸¹, вообще любой социологической теории музыки. Кнейф не знает и того, как ему “десоциологизировать” музыку. Из всех концепций музыки понимание музыки

как игры кажется ему все же наиболее привлекательной, хотя и не полной. Дело в том, однако, что и эта теория не справляется с задачей расшифровки “логической и эстетической структуры музыки”⁸².

Кнейф стремится устранить хотя бы некоторые психологические трудности, связанные с идеей десоциологизации. Автор, который сначала призвал учитывать всю “многослойность исторически социальной действительности” и потом затратил столько усилий на глубокомысленное опровержение теории отражения и модное перефразирование теорий Адорно, теперь не останавливается и перед разоблачением самой идеи “социологии музыки”; он пользуется при этом даже аргументами *ad hominem*.

Кнейф щедро выстраивает перед мыслимым “социологом” целый ряд теоретических дилемм и предлагает ему несколько тестов, затем уже сам социолог решит, насколько нелеп был замысел исследовать связь музыки и общества! Итак: социальное истолкование музыки должно было бы расшифровать музыку как “логическую и эстетическую структуру”, но сама затея — “устанавливать окончательный смысл музыки” — “содержит в себе какую-то бессмыслицу”⁸³. И верно! Но Кнейфу ясно, что музыкальный социолог поставил перед собой именно такую бессмысленную цель — именно установить *окончательный* смысл логических и эстетических структур, — но тогда — социолог это поймет — ему не остается ничего, как бросить свои затеи и заняться теорией игры. Пусть эта теория, будучи априорной, и не состоятельна⁸⁴, но все же о существе музыки она скажет больше любой другой. Ведь музыка есть, во-первых, игра как деятельность, а тогда к ней лучше всего подойдет кантовская формула “целесообразности без цели”⁸⁵, а во-вторых, и музыкальное произведение (“построение”, “структура”) есть “индивидуальное применение объективных правил”, это — игра по правилам, “одна из игр, какие вообще есть у людей”⁸⁶. Понимающий все это социолог — а не согласиться с этими простыми и доходчивыми доводами, кажется Кнейфу, совершенно уж нелепо — теперь займется уже десоциологизацией музыки, он уже — бывший социолог!

А теперь Кнейф покажет нам и “экзистенциальные” основания социолога музыки. Именно, он жив тем, что никогда не может и, скорее, даже не хочет достигнуть своей цели! Ведь что требуется от социолога? “Окончательное доказательство того, что вся музыка детерминирована и “опричинена” общественными отношениями”⁸⁷. Но вот у социологов музыки очень “тонкое чутье” — а потому они до сего времени и опасались добывать такие окончательные доказательства. Видимо, существование социологов стало бы тогда ненужным. Кнейф здесь недоговаривает, он мысленно ставит отточие (“... не требуется ломать голову, чтобы понять, какие следствия были бы выведены отсюда ...”, — пишет он), ясно, что произошло бы нечто ужасное и непоправимое. И вот социологи, боясь за свое существование, а кстати, оберегая людей от страшных последствий своего открытия, до сих пор и не приводили “окончательных доказательств существования причинной связи между обществом и музыкальным произведением”, хотя, как явствует из текста, сделать это не трудно и останавливал социологов только страх.

Отныне, думает Кнейф, видимо, никто не будет заниматься такой бесперспективной наукой, как социология музыки, поскольку социолог

вынужден ходить вокруг да около; с одной стороны, он искажает сущность музыкального искусства, потому что берет его в ложном, т.е. социальном отношении, а с другой стороны, не может сказать того, что хочет, и не хочет того, что может, и вынужден всю жизнь мучиться от того, что не смеет — хотя и мог бы — поставить последнюю (“окончательную”) точку в своей социологической науке о музыке.

Тогда уже сами человеческие основы для существования такой науки, как социология музыки, рушатся, и Кнейф, развеяв миф об отражении действительности в искусстве и разоблачив социологический подход к музыке, окончательно превратил свою, задуманную как введение, “Социологию музыки” в антисоциологию, замешанную на самых полулевых и полусоциологических модных дрожжах.

Политика вокруг социологии

Представить свою антисоциологию как социологию, построить свою “теорию” на разрушении всех социологических подходов в области музыки и выразить этим “потребность дня” — это походит на желание произвести маленькую революцию в своей области “знания” и даже разгромить своих противников, выбив у них почву из-под ног! Нигилистический аргумент универсален, действует против любого, кто осмелится сделать что-либо позитивное в социологии музыки.

Политические моменты книги Кнейфа — превосходный гарнир к модно-социологической десоциологизации искусства; они создают столь желанную “ауру” актуальности, благоприятную и для камерного бунта в “науке”.

Эта тяга к актуализации заставляет Кнейфа беспокоиться не столько о судьбах социологии музыки (которую он разрушает всеми доступными ему средствами, включая недозволенные), сколько о судьбах социалистического мира, страдающего под гнетом “теории отражения” (она, т.е. теория отражения, понимает музыкальное произведение слишком широко); “мало того, что музыка воздействует эстетически, она должна еще давать нам отражение мира и тем самым истину”⁸⁸, не случайно, что и столь мало ценимая Кнейфом наука, как социология, была “разрешена” здесь далеко не сразу!

Судьбы музыкального наследия в социалистическом мире тоже вызывают у Кнейфа множество огорчений, и вполне ясными становятся для нас политические импульсы, которыми руководствовался Кнейф, отгораживая “западную” провинцию мира от влияния славянского Востока. Кнейфа возмущает идея “общегуманистического”, или общечеловеческого, содержания в музыкальных произведениях прошлого⁸⁹, и одновременно эту идею общегуманистического Кнейф демагогически противопоставляет марксистскому учению о базисе и надстройке. Тогда оказывается, что ни марксистские теоретики, ни практика культурного строительства в социалистических странах никогда и ни в чем не бывают последовательны, но всегда только и делали, что совершали ошибки. Общегуманистическому Кнейф противопоставляет идею классовой борьбы, которая, конечно, сама по себе ставится у него весьма низко, — но вот

404

из идеи классовой борьбы он уже выводит любые нужные ему следствия. “Что заставляет, — вопрошает он, — нарушать теорию надстройки (...) в угоду музыке? Зачем делать уступки музыкальным произведениям прошлого (...), хотя они и не служат новой надстройке и хотя *их можно* было бы игнорировать *без всякого ущерба для социалистической культуры?*”⁹⁰.

Этот “теоретик” объясняет причины такой непоследовательности: “Щепетильное[!] обращение с классово-чуждым [!] искусством, вероятно, коренится в происхождении социалистического движения от традиции XIX в., охваченного идеей “образования”, от его историзма в области культуры”. Это объяснение надлежит считать “ученым”.

Но вот и другое объяснение, где Кнейф уже порывает со всеми ненужными ему базисами, надстройками и классовой борьбой, — объяснение, классическое по своей простоте и общедоступности: итак, тут действовал “комплекс неполноценности политического выскочки” — т.е. класса, пришедшего к власти после революции, — и вот этот-то выскочка и относился с “почтением, пиететом к музыкальному наследию”.

Но об этом “комплексе неполноценности” и “следовало бы пожалеть, считая его излишним”, “если исходить из интересов социалистических людей”. Проявление заботы о политических выскочках! Они, т.е. “социалистические люди” и “выскочки”, “в течение пятидесяти лет занимались больше проблемой наследия, чем собственным художественным производством”, — и от этого, как следует из дальнейшего изложения, произошел какой-то явный, зримый урон для их, этих выскочек, культуры. Не занимайся они проблемой наследия, и они не упустили бы шанса “создать подлинно новую, а не составленную как попало из элементов ранне- и среднебуржуазной эпохи музыкальную культуру”⁹¹.

Тут Кнейф делает вид, будто бы эта несостоявшаяся, а теперь уже упущенная культура больше всего волнует его, — вновь элемент политической “актуальности”, рассчитанный на встречный интерес читателя. Наступает черед дать еще один рецепт, ошарашить читателя и поставить все точки над *i* для нас:

“*Следовало бы* ждать нового лишь от той страны, где несколько лет тому назад музыка Бетховена была запрещена как абстрактно-гуманистическая и побуждающая людей излишне торопиться со всеобщим братством”⁹².

Сказано не без оттенка ненужной здесь иронии,

* * *

Неуверенная, путаная и робкая пропаганда нигилизма в книге Кнейфа сочетается с универсальными претензиями этого нигилизма, с разветвленными приемами риторической демагогии, разрабатывающейся в течение долгих десятилетий. Научный абсурдизм — в помощь “абсурдному сознанию”. Сочинение Кнейфа — одновременно преходящий и незначительный продукт скромных умственных усилий, насильственно обряжаемый в несвойственную ему форму элитарного духовного творчества (афоризм как жанр и ирония как общая позиция), и значительный симптом, характеризующий те пределы, в которых западный нигилизм, ставший сознательным миро-

405

воззрением и политическим оружием, совершает разрушение культуры и культурной традиции — культурного сознания европейца. Анархические набеги Кнейфа в область определенной научной дисциплины — социологии музыки — это и разрушение изнутри целой, идущей от Адорно, линии в этой дисциплине; разрушение социологического содержания социологической науки; свидетельство ее теоретической беспомощности в тех политических условиях, которые сложились на Западе за последние годы; реакция нигилизма на социальную активность масс. В книге Кнейфа сходятся, таким образом, несмотря на всю “конечную” незначительность результата, важнейшие противоречия духовной ситуации на Западе. Поэтому книга эта как симптом, быть может, важнее серьезных академических исследований, в которых непосредственная политическая реальность и столь же непосредственная реакция на нее не могут получить столь явного и столь характерного выражения. Книга Кнейфа не может олицетворять для нас культуру целой страны, но она показывает те нигилистические возможности, которые заключены в культурной жизни Запада и которые в последние годы заявляют о себе в новой форме — в борьбе с подлинно левыми тенденциями общественной мысли.

Показателен совет, который в эти же годы дает композиторам такой практик и теоретик авангарда, как Карлгейнц Штокгаузен; вот его модус творчества: “Нужно сделаться совершенно пустым. Нужно, чтобы мышление остановилось, чтобы уже не возникало никаких образов, и затем нужно не спеша нисходить в подсознание”⁹³.

“Медитации” Штокгаузена ориентированы на восточные образцы; они прививают западному человеку несвойственные ему пассивные формы поведения, “преодолевают” достижения европейской культуры архаическими моделями поведения.

Четырнадцать исполнителей одного из произведений Штокгаузена (1968) получают в руки вместо нот “тексты для медитаций” такого содержания:

“Играй звуки и созвучия, выдерживай их и прислушивайся к их вибрации в пространстве. — Играй звуки и созвучия, добиваясь того, чтобы они звучали на возможно более далеком расстоянии. — Если ты услышишь нечто такое, что понравится тебе, то воспроизведи это сам и играй это все лучше и лучше. — Прислушивайся к созвучиям в твоём окружении так сосредоточенно, чтобы самому вибрировать в их ритме...” и т.д.⁹⁴.

Цель этих упражнений, по Штокгаузену, — сознание, все, в целом, должно перейти в сферу звуковых колебаний. За этим представлением стоит определенное философское и психологическое учение, стремящееся к универсальности своего звучания. Его анархичность сочетается с современным западным техницизмом, с новейшим западногерманским жаргоном (“художник планирует процессы”) и—с социологическими идеями!

“Современный художник — это радиоприемник, самосознание которого — в сфере сверхсознания. Но таких сегодня мало”. — Так говорит Штокгаузен в 1969 г. — Что же делать? Прежде всего создавать такие “произведения”, которые оставались бы открытыми для прямого приема колебаний сверхсознательного, того, что всегда “висит в воздухе”. Итак, по возможности не создавать объекты, которые бы закрепляли и замораживали осознанное, отделяя осознанное от процесса постоянного осоз-

406

навания. Это не просто потому, что нам нелегко расстаться с привычными инструментами и перестать отдавать предпочтение “ощутимому материалу, и, кроме того, потому, что застывший объект искусства повсеместно рассматривается еще как объект всех устремлений и глубочайшим образом отвечает инстинкту собственности. Итак, художник должен планировать процессы, в которых принимают участие исполнители — медиумы, пользующиеся неизбежными пока инструментами и зафиксированными материалами и

способные всякий раз подключить их к потоку универсального электричества”. “Высшая предпосылка — в том <...>, чтобы всякое художественное действие было подключено к универсальному потоку и было пронизано им, так что художник сам по себе — не более чем чисто настроенный мундштук, который проходящие сквозь него колебания переносит на медиумов-исполнителей, на инструменты, материал — и вообще на все, что попадает в поле колебаний”⁹⁵.

Слова Штокгаузена скрывают в себе и спутывают немало различных, уходящих в историю, нитей. Стоит отметить здесь те логические пределы, которых достигают “открытые формы”, — теоретиком их на ранних этапах был Адорно; теперь формы “открылись” до такой степени, что они противостоят всякому понятию целостности художественного произведения, самому понятию художественного произведения: теперь художник выявляет процессы, которые совершаются в самой реальности — на уровне колебаний и волн — и которые, согласно представлениям Штокгаузена, заключают в себе универсальный смысл существующего. Эти мировые процессы, токи и потоки, становящиеся явными благодаря погруженному в медитацию художнику (его главная задача — опустошиться, т.е. отрешиться от рационального Я), — одновременно процессы осознания (уже, стало быть, психологические), и задача художника — не дать процессу прийти к какому-либо завершению, снятию, результату, — другими словами, к чему-то позитивному; процесс — чистая негативность, и постоянно продолжающееся осознание никогда не может стать сознанием и знанием.

Все эти, технически осмысляемые и выражаемые в нарочитой технической (радиотехнической) терминологии процессы — *негативные* процессы — содержат в себе некий *социальный* смысл, а именно: они противопоставлены *инстинкту собственности*. Итак, отрицающий замкнутость, законченность, целостность и осмысленность художественного произведения открытый, *негативный* поток отрицает вместе с тем и *существующее*, т.е. статический порядок буржуазного мира — позитивность существующего в толковании Адорно. Это — *негативная диалектика*, по Штокгаузену. Классовый мир превращается в существующее, в позитивность существующего, а существующее — *в тягу к собственности*, в инстинкт, в некую психологическую константу. Так что и Штокгаузен со своими азиатскими созерцаниями и отрешениями тоже претендует на некую специфическую революционность, и революционность эта тем универсальнее, чем дальше отлетает она от реальной действительности в мир эгоцентрических фантазий. Тем легче дается революционеру его революционность.

Откровения художественного нигилизма иллюстрируют нигилизм теоретический и поясняются им.

“Форма всякой художественной утопии сегодня такова: создавать вещи, о которых мы не знаем, что это такое”⁹⁶.

Примечания

¹ См., напр.: *Суровцев Ю.* В лабиринте ревизионизма. Эрнст Фишер, его идеология и эстетика. М., 1972. С. 328—330 и др.

² *Bauermann R., Rotscher H.-J.* Dialektik der Anpassung. Die Aussonderung der “Kritischen Theorie” mit den imperialistischen Herrschaftsverhältnissen. Berlin, 1972 (Zur Kritik der bürgerlichen Ideologie, 17). S. 60.

³ М. Хоркхаймер, соратник и соавтор Адорно, говорит о своих занятиях марксистской философией: “В конце Первой мировой войны я стал заниматься Марксом, осознав, что мне нужно интересоваться общественными проблемами. Я стал сторонником Маркса. Мои занятия становились все более интенсивными по мере приближения к эпохе национал-социализма. Все яснее становилось, что есть только две возможности — господство национал-социализма или революция. Марксизм казался мне ответом на террор правого тоталитаризма. В период Второй мировой войны я начал отходить от марксизма” (интервью 1970 г.; цит. по: *Bauermann R., Rotscher H.-J.* Dialektik der Anpassung. S. 66-67).

⁴ *Bauermann R., Rotscher H.-J.* Dialektik der Anpassung. S. 15.

⁵ *Adorno Th. W.* Negative Dialektik. Frankfurt a. M., 1966.

⁶ См.: *Reichel P.* Verabsolutierte Negation. Zu Adornos Theorie der gesellschaftlichen Entwicklung. Berlin, 1972 (Zur Kritik der bürgerlichen Ideologie, 21), S. 98ff. Оппозиционность Адорно — “тотального отрицателя” никак не препятствовала критике тоталитаризма, в нужных случаях Адорно умел ловко играть этим понятием, сообразуясь с публикой и используя “актуальный” момент: в 1959 г., выступая на заседании

Координационного совета по сотрудничеству христиан и иудеев (Koordinierungsrat für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit), Адорно анализирует и критикует воспитанное в немцах внутреннее неприятие демократии, отмечает “потенциал фашистского” в обществе и пугает слушателей тем, что “открытая и скрытая неофашизация <...> в конце концов, вероятно, приведет к русскому господству в Европе” (*Adorno Th. W. Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt a. M., 1968. S. 145*).

⁷ Помимо названных выше работ, см., напр.: Die “Frankfurter Schule” im Lichte des Marxismus. Zur Kritik der Dialektik und Soziologie von Horkheimer, Adorno, Marcuse, Habermas. Frankfurt a. M., 1970; *Beyer W. R. Die Sünden der Frankfurter Schule. Ein Beitrag zur Kritik der “Kritischen Theorie”.* Berlin, 1971; *Beyer W. R. Vier Kritiken: Heidegger, Sartre, Adorno, Lukacs.* Köln. 1968; Tendenzen bundesdeutscher Marxbeschäftigung. Köln, 1968.

⁸ *Adorno Th. W. Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben.* Frankfurt a. M., 1962. S. 145.

⁹ *Adorno Th. W. Negative Dialektik.* S. 160.

¹⁰ “Притязания традиционной философии на тотальность — их кульминация в тезисе о разумности действительного — неотделимы от апологии” (*Adorno Th. W. Eingriffe. S. 13*). Адорно говорит о “неистинности гегелевского оправдания существующего, против чего взбунтовались левые гегельянцы” (*Adorno Th. W. Drei Studien zu Hegel. Frankfurt a. M., 1963. S. 102*).

¹¹ Об “ином” см., напр.: *Reichel P. Verabsolutierte Negation.* S. 94 f.

¹² В работе о Гегеле Адорно писал: “Буржуазное общество есть антагонистическое целое. Оно поддерживает свое существование лишь через посредство своих антагонизмов и не в состоянии примирить их <...> путем самодвижения”, — это понимал Гегель (*Adorno Th. W. Drei Studien zu Hegel. S. 40-41*). Остается увековечить “самодвижение”, и мы получаем адорновский круг — круг апологетической критики общества.

¹³ *Adorno Th. W. Eingriffe. S. 78.*

¹⁴ *Adorno Th. W. Ohne Leitbild. Parva Aesthetica.* Frankfurt a. M., 1967, S. 186.

¹⁵ Такая музыка, которая в условиях современного капиталистического общества

408

сознательно создается как товар, по словам Адорно, “ограничивается пустопорожним, жалким жизнеутверждением, не омраченным воспоминаниями о зле и смерти <...>: сама земная жизнь, жизнь как она есть, приравняется к жизни без горя и страданий; вдвойне безрадостная картина, ибо такое приравнение — только хождение по кругу, где закрыты все перспективы выхода, перспективы того, что было бы иным. И, как раз поскольку эта абсолютно жизнеутверждающая музыка издевается над всем тем, что однажды могло бы стать ее подлинной идеей, она столь низменна и позорна; позорна как ложь, как извращение реальности, как дьявольская гримаса такой трансценденции, которая ничем не отличается от того, над чем силится подняться. Такова в принципе ее сегодняшняя функция — функция одного из разделов всеобщего рекламирования действительности, такой рекламы, потребность в которой тем больше, чем меньше просвещенные на этот счет люди верят в позитивность существующего. <...>. Такая идеология — объективное отражение общества, которое, дабы увековечить себя, не находит (и не может найти) ничего лучше тавтологии <...>” (*Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt a. M., 1962, S. 55*).

¹⁶ В своих лекциях по социологии музыки Адорно говорил: “Благодаря одной своей абстрактной форме, форме временного искусства, т.е. благодаря качественному изменению своих сукцессивных моментов, музыка создает нечто вроде образа (imago) становления; и музыка даже в самом жалком виде не оставлена этой идеей, и от этой идеи не отступает алчущее реального опыта сознание” (*Adorno Th. W. Einleitung S. 60*). Тут можно спросить: что же, разве сам Адорно хуже нас понимал свои “аполии” и “абстрактную форму” тех моментов, на которые возлагал Адорно свои связанные с “отрицанием” надежды? Даже — свои социальные утопии? Видимо, не хуже; однако то, что нам представляется чисто теоретическим заблуждением, для Адорно было еще и вполне жизненной необходимостью и безысходностью. ¹⁷ *Adorno Th. W. Einleitung... S. 114.* ¹⁸ Ibidem. ¹⁹ Ibid. S. 64. ²⁰ Ibidem. ²¹ Ibidem.

²² *Adorno Th. W. Minima moralia.* S. 123.

²³ *Adorno Th. W. Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt.* 3. Aufl. Göttingen, 1963. S. 136.

²⁴ *Adorno Th. W. Dissonanzen.* S. 138.

²⁵ Характерно для всей социологической школы Адорно недоверие к субъективности творческого процесса; Адорно не недооценивает творческое начало, но усматривает в нем как бы технически совершенную предпосылку для того, чтобы исторически заданный смысл был оформлен; тем более отвергается понятие “гениального” творчества, которым злоупотребляла интуитивистская эстетика.

²⁶ *Adorno Th. W. Dissonanzen.* S. 141.

²⁷ Стравинский в работе о старении новой музыки приведен для вящей доказательности; в своей книге “Философия новой музыки”, написанной в американской эмиграции, Адорно создает такую социологическую конструкцию, при которой творческие устремления Стравинского диаметрально противоположны задачам нововенской школы; Стравинский безнадежно позитивен, что-то вроде апологета

империализма.

²⁸ Важнейшее произведение этого периода — монодрама Шёнберга “Ожидание”.

²⁹ Адорно писал: “Начиная с ор. 10 все творчество Шёнберга колебалось между двумя крайностями — тотально-тематического развития и атематического построения;

великолепное ощущение материала подсказывало ему не искать способов выравнивать крайности, а резко противопоставлять одно другому. <...> Шёнберговская концепция реальной, во всем проконструированной тотальности пересекается с

409

противонаправленным импульсом, с бунтом против закона, собственноручно утвержденного, может быть, именно потому, что закон этот утвержден, установлен: музыка хотела бы почувствовать себя на воле. Вот такие конфликты должны были бы отзываться мощными разрядами в каждом новом сочинении” (*Adorno Th. W. Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II. Frankfurt a. M., 1963. S. 377-378, 419.*) ³⁰ *Adorno Th. W. Eingriffe. S. 66.*

³¹ *Adorno Th. W. Quasi una fantasia. S. 368.*

³² Здесь нет возможности входить глубже в техническую проблематику музыки.

³³ *Adorno Th. W. Eingriffe. S. 66; Idem. Quasi una fantasia. S. 396.* ³⁴ *Adorno Th. W. Dissonanzen. S. 137.*

³⁵ *Ibid. S. 142.*

³⁶ *Ibid. S. 144.*

³⁷ *Adorno Th. W. Quasi una fantasia. S. 373.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Adorno Th. W. Eingriffe. S. 67.*

⁴¹ Фетишизация современного капитализма недвусмысленно проявляется у Адорно в подмене экономически четких квалификации эпох развития капитализма расплывчатыми “идеологическими” характеристиками, заимствованными из лексикона “интегрированной” современной социологии.

⁴² *Adorno Th. W. Eingriffe. S. 67.*

⁴³ *Adorno Th. W. Quasi una fantasia. S.373 (ср. S. 397).* Полагают, что “порядок должен налагаться на свободу и свободу следует сдерживать, — тогда как свобода должна была бы сама так упорядочивать себя, чтобы уже не уступать никакой мере, уродующей все гетерономное ей, все стремящееся развиваться свободно!”

⁴⁴ *Adorno Th. W. Eingriffe. S. 68.*

⁴⁵ Примерно так в статье 1954 г. Тут Адорно писал: “Всегда оказывается так, что вещь просто придуманная [т.е. абстрактно сконструированная. — *А.Щ* всегда слишком мало продумана” (*Adorno Th. W. Dissonanzen. S. 144.*)

⁴⁶ *Adorno Th. W. Quasi una fantasia. S.403.*

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Adorno Th. W. Quasi una fantasia. S. 403; ср. также: Idem. Einleitung. S.I 89.*

⁴⁹ *Adorno Th. W. Quasi una fantasia. S. 436— 437.*

⁵⁰ *Adorno Th. W. Quasi una fantasia. S.432-433.* ⁵¹ *Ibid. S 434.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibid. S.437.*

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ Уместен вопрос, насколько типичен такой образ. Ответить можно так: во всяком случае, типична тенденция. Усложнение общественной ситуации, казалось бы, исключает морализаторскую классификацию “характеров” по Теофрасту. Объективные силы как бы затирают инициативу личности и не дают сложиться недвусмысленной определенности “образа”. Но можно, заметим, читать общество поперек его самого, гладить его против шерсти и улавливать “личность” в узлах типических тенденций — укажем на недавно вышедшую в свет книгу выдающегося австрийского писателя Элиаса Канетти (*Canetti E. Der Ohrenzeuge, 50 Charaktere. Munchen, 1974*), которая в журнальных публикациях называлась весьма выразительно — “Новый Теофраст”.

⁵⁶ *Kneif T. Musiksoziologie. Koln, 1971.*

⁵⁷ *Kneif T. Musiksoziologie. S. 107.*

⁵⁸ О современной буржуазной эстетике, вып. 3. М., 1972. См. наст. издание. С.

290-370.

⁵⁹ *Kneif T. Musiksoziologie. S. 106-107.*

⁶⁰ Вопрос о том, как разными путями и способами поздняя современная фило-

софия взаимодействует с поэзией и переливается в нее, многообразен и весьма интересен. Такой переход относительно подробно прослежен в анализах философии такого антагониста Адорно, как Хайдеггер.

⁶¹ Кнейф утверждает, что “Адорно подходил к музыке со стороны гегелевской философии истории, если не упоминать о психоанализе фрейдистского толка” (*Kneif T. Musiksoziologie. S. 90*). Но это более чем одностороннее суждение — позитивистского толка. Можно сказать: Адорно подходил к гегелевской философии истории со стороны музыки.

⁶² *Kneif T. Musiksoziologie. S. 62.*

⁶³ *Schopenhauer A. Samtliche Werke. Bde. I, II. Leipzig, 1905. S. 355.*

⁶⁴ У Шопенгауэра проявилась глубина именно романтического взгляда на музыку; Кнейф же романтическое в самом романтизме принимает за случайный элемент.

⁶⁵ *Kneif T. Musiksoziologie. S. 86.*

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ Под “теорией отражения” Яначека Кнейф может понимать только его теорию речевой интонации, но она никакого отношения не имеет к философской теории отражения.

⁶⁹ Специалиста-логику сочинения типа книги Кнейфа могли бы заинтересовать своими примерами антилогики. Одним из главных тезисов антилогики было бы положение о ее неформальности — она меняет свои процедуры в зависимости от конкретного объекта, т.е. от конкретного незнания объекта.

⁷⁰ *Kneif T. Musiksoziologie. S. 147.*

⁷¹ *Ibid., S. 87.*

⁷² См.: *Kneif T. Musiksoziologie. S. 145-147.*

⁷³ *Ibid. S. 84.*

⁷⁴ *Ibid. S. 83.*

⁷⁵ *Ibid. S. 98.*

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ Внутреннюю дифференциацию сил в западной науке следует всемерно учитывать, а не исходить в критике только из возможностей российской науки.

⁷⁸ *Ibid. S. 87.*

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ *Ibid. S. 120.*

⁸² *Ibid. S. 116.*

⁸³ *Ibid. S. 117.*

⁸⁴ *Ibid. S. 118.*

⁸⁵ *Ibid. S. 119.*

⁸⁶ *Ibid. S. 120.*

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Ibid. S. 80.*

⁸⁹ *Ibid. S. 56-57.*

⁹⁰ *Ibid. S. 75.*

⁹¹ *Ibid. S. 75-76.*

⁹² *Ibid. S. 76.*

⁹³ Цит. по: *Kruger W. Karlheinz Stockhausen. Allmacht und Ohnmacht in der neuesten Musik. Regensburg, 1971 (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Bd XXIII), S. 94.*

⁹⁴ *Kruger W. Karlheinz Stockhausen. S. 81.*

⁹⁵ *Ibid. S. 92.*

⁹⁶ *Adorno Th. W. Quasi una fantasia. S. 437.*

Впервые опубликовано: Критика современной буржуазной социологии искусства. М., 1978.

Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна*

Произведениям Веберна суждено *особое*. Их особая судьба, видимо, вполне отвечает их особому смыслу и их особой устроенности.

В послевоенное время творческая мысль, захваченная технологической необычностью произведений Веберна, была вместе с тем захвачена и столь же необычной их чувственной стороной, их *неслыханной* красотой. Все тут было совершенно *особым*. А *смысл* музыки складывается из всего этого, т.е. из всего того, что относится к ее устроенности — к самому внутреннему в ней — и к её красоте, т.е. к самому очевидному в ней, к ее *поверхности* по отношению к языку внутреннего.

Поверхность музыки — самое близкое к слуху; смысл же, который между тем в этой поверхности *уже* содержится, — это самое далекое от слуха. Когда слух был потрясен и озадачен этой музыкой, это значит, что он открылся к ней, и она стала ему ясна. Она *была* ему ясной; но не будет столь же верно сказать, что сам *смысл* этой музыки открылся и стал ясен ему. Будет вернее говорить осторожнее: смысл только начал открываться ему. Потрясение, какое производила эта музыка, озадачившая слух, — это знак того, что смысл начал открываться, но не открылся до конца, однако, есть ли такой конец? Если *был* бы такой конец, если бы *был* он достигнут, то не было бы места потрясенности и озадаченности слуха: слух всякий раз встречался бы только с уже знакомым и привычным. Тем самым пришла бы к своему завершению *особая*, совсем особая и *на редкость* особая судьба этой музыки.

Такого конца еще нет. Однако, чтобы оставаться вполне трезвым во взгляде на эту ситуацию, какая бывает в музыке и в искусстве вообще,

* Доклад, прочитанный на конференции, посвященной 110-й годовщине со дня рождения Антона Веберна, которую организовала Российская Академия музыки им Гнесиных в 1993 г. В публикуемой статье объединены два варианта доклада (оба варианта впервые опубликованы: Музыка в истории культуры. М., 1998).

412

чтобы отдать себе ясный отчет в ситуации, какая бывает тут вообще, мы должны сказать: мы не знаем, будет ли тут конец, мы не знаем, будет ли он, но мы также не можем знать, что его *не* будет. Не в силах самой музыки предотвратить равнодушно-безразличное отношение к ней, если такому когда-либо суждено наступить и случиться. И равнодушие вместе с безразличием приходят ведь всегда, когда они приходят, из той *непроглядной области*, из которой всегда *берутся* те силы, какие наставляют и историю искусства, и вообще историю, какие управляют историей. Поэтому нет и не может быть никакой гарантии того, что в одно прекрасное утро мы не проснемся с чувством тяжелого утомления музыкой Веберна.

Вся история искусства, как оно воспринимается и осмысливается, состоит из таких тяжелых пробуждений; иначе едва ли может и быть, коль скоро оно окружено тяжелым морем равнодушия всех ко всему, — иное, а именно хоть какая-то заинтересованность есть только исключение: все творческое живет в этой тесной со всех сторон зыбкой и неустойчивой области исключений.

2

Коль скоро музыка Веберна только *начала* открывать свой смысл, то в этой ситуации есть и другая сторона: то *начало*, которое сопровождается удивлением и потрясенной озадаченностью, внутренне *очень* далеко от конца. Отсюда правда, все же не следует, что конец может наступить в любой момент. Начало ценно своей *свежестью*, т.е. способностью слышать совсем *особое* совсем *особенно*. Однако, такое *начало* начинает постепенно разбирать, *чего* ему недостает. Чем лучше оно это разбирает, тем больше шансов, что у начала

будет продолжение. Можем ли мы, однако, сказать, что мы знаем, *чего* недостает нашему слуху, слушающему музыку Веберна?

Наверное, всё же уже можем: нам недостает умения слушать в огромном множестве связей, какие мы не успели еще установить — *в своем слухе* — между музыкой Веберна и других композиторов. Такие связи нельзя *придумать*; их нельзя установить произвольно, поскольку они устанавливаются лишь *мыслящим* слухом.

До сих пор мы привыкли видеть в Веберне — как музыканте и даже как личности — представителя новой венской школы. До известной степени мы научили даже распознавать его зависимость от австрийской культурной традиции. Тема моего сообщения сама по себе *указывала бы* в сторону именно этой традиции, традиции австрийской, в которой, быть может, раньше, чем в других, — и это не только в музыке (это было бы и мало) — стало осваиваться *молчание* и *умолчание*. Второе — умолчание — принадлежит глубокой традиции, “седой древности”, как, в частности, показывают исследования древнескандинавского поэтического наследия, и поэзии, и прозы; это искусство умело не только повествовать, перелагая задуманное в слово, но не хуже того владело и искусством *умалчивания*. Это искусство с веками, видимо,

413

было утрачено; австрийская проза в середине XIX века начинает вспоминать его изнутри своих потребностей. Это такая проза, которой, возможно, представилось, — впервые в новейшей истории, — что перед лицом *всего творящегося вокруг* наиболее уместно держать рот закрытым, *молчать от бессилия*, и пропитываясь чувством ужаса. Умолчание здесь связано — с *молчанием* как *новым* явлением языка культуры. Вот это открытие и продолжено было Веберном — сама *устроенность* его музыки *есть* смысл как *мироотношение*, она *есть* то, что несет с собой известная *установленность* художника к миру. Устроенность *есть выражение* и *бытие* такого мироотношения; выражение и бытие здесь, как можно убедиться, — не одно и то же. В музыке Веберна мы, наверное, наблюдаем именно переход одного в другое *выражение* мироотношения, когда это последнее все же как бы отличается от самой музыки, стремится к тому, чтобы быть этим мироотношением, внутренне до конца воплотить его в своей *устроенности*, слиться с ним до такой степени, когда музыка могла бы с чистой совестью сказать: я знаю только себя, и больше ничего, я сливаюсь поэтому сама с собой и знать не знаю ничего помимо себя.

Такая музыка несет свой смысл в себе, — это безусловно так, и именно в такой *слитости* и *слитности* она после Второй мировой войны и явилась перед композиторским слухом в слитости своих *явления* и *смысла*; явления, в том числе чувственного, и смысла, который *в нем*, в *устроенности* и *явленности* этой музыки. Потрясенный и озадаченный слух свежо воспринимает эту необыкновенную — первозданную — слитость. Смысл же ее еще далеко не испытан.

И тем самым мы возвращаемся туда, где были, т.е. к той ситуации, какая описана была вначале. Смысл музыки Веберна еще предстоит — в существенном смысле — постигать слуху, тому слуху, который выступает в чрезвычайно ответственной роли в качестве уха *истории*, уж коль скоро история представляет нам и такой — *слышимый* — свой аспект. (Аспект — это вид: *как* что-либо видно; у “вещей”, наиболее трудно схватываемых, есть и такой слышимый вид, или способ явлений).

Молчание в искусстве не может быть просто самим собою. Нужно уметь что-то сказать так, чтобы молчание предстало как значащее и говорящее, как многозначительное. Его надлежит обставить и обстроить. Надо уметь это сделать, чтобы прозвучало молчание.

Об этом скажу пока несколько самоочевидных и общеизвестных вещей.

Как в своих симфониях Антон Брукнер завоевывает новый смысл паузы, всем известно: из водораздела между частями формы, у Брукнера поначалу слишком маркированного момента, пауза становится чем-то иным, что обретает абсолютность. Из знака препинания вырастает абсолютное. Генеральная пауза оказывается противоположным этим полюсом компактному тутти, однородному и максимально громкому звучанию всего оркестра. Очень легко пойти тут дальше и увидеть, например, что однородное тутти противопоставляется общей паузе как человеческой способ говорить о сути дела — божескому, божественному. Все то позитивное, что способен сказать человек, т.е. *оркестр* внутри разворачиваемого и порученного ему смысла, — это

414

ничто по сравнению с тем языком самой сути, который нам недоступен: в паузе должно прозвучать неслышное это недоступное *иное*. Пауза здесь — это все еще человеческий язык, потому что мы молчим, не умея ничего сказать. Но музыка означает иное, то иное, которое как бы и становится слышно — согласно тому, как размещена она внутри разворачивающегося смысла. Эта пауза — на той обнаруживающейся в произведении, в его устроенности грани, где *самые ответственные позитивные* утверждения равнозначны и равносильны *самым ответственным негативным утверждениям*: когда о Боге утверждают, что он есть то-то и то-то, то при этом знают или должны знать, что Бог не есть это, ибо его сущность превосходит любые свойства, какие можем приписать мы ему, говоря на своем человеческом языке.

Наряду с компактным тутти и общей паузой, которые противоположны друг другу, а при этом окружают одну, последнюю грань и приближаются к ней, у Брукнера начинается оркестровое пространство. Оно расслаивается как пространство *смысловое*, со своим верхом, серединой и низом, с возможностью передвигать *линии* и *массы* внутри этого пространства как уже созданного. Нисходящие по ступеням звукоряда нарочито замедленные линии способны становиться в последних его симфониях *событием*, и одно это уже выдает нам удивительные особенности этого пространства, его прочность. Событием может становиться, выходит, такое место, где как будто и не происходило ровным счетом ничего: такая линия может звучать у Брукнера на фоне лежащего баса и на фоне стоящей гармонии,— при этом было бы чрезмерно легко и совершенно неоправданно искать тут какой-либо непосредственный символизм. Зато это обстоятельство — возникновение смыслового пространства — настоятельно напоминает нам о том, что все *совершающееся* внутри музыки как смысла должно быть технологически оформлено и закреплено, должно быть реализовано. Когда возникает *такое* смысловое пространство, то это всегда пространство звучащей музыки, оркестра; в этом пространстве *обнаруживается и пустота и молчание*.

Как это *молчание и умолчание* у Веберна оформлено — это большая и собственно творческая загадка; если мы вдруг станем равнодушными к творчеству Веберна, то эта загадка, или этот обращенный к нам его основной вопрос просто исчезнет для нас, он пропадет — т.е. попросту перестанет звучать.

Можно представить себе, как в более позднем творчестве Веберна это *трепетное побуждение* к творчеству замирает и в устроенности его музыки превращается в то, что можно принять за чистую — отвлеченную — *структуру*.

Таким способом подготавливаются предпосылки *того*, чтобы язык этой музыки воспринимался как *готовый* другой язык музыки вообще,— т.е. *не* как язык, напряженно складывающийся, очень конкретно “диктуемый” *опытом истории*,— слово диктуемый, хотя и в кавычках, но не потому, чтобы оно по сути было неверно,— а как просто-напросто данный язык в его системности. Так это и случилось.

Напротив, можно было бы предположить,— хотя это только предположение,— что самые последние опусы Веберна заключают в себе *тоску* по всему тому, что для них оказывается *под запретом*. Если предста-

вить себе, что в трех пьесах для виолончели и других сочинениях примерно того же склада Веберн *вынужден* молчать о том, о чем молчит,— по внутренней потребности,— то затем мы можем представить себе, что впоследствии он о многом молчит, потому что уже открылась такая возможность, притом она открылась для него как возможность *своего* языка. Побуждение к творчеству оказывается тогда запечатленным в осознавшей себя *структурности*. Как бывает нередко, композитор тогда слишком хорошо знает, как *ему* следует писать. Вместе с тем осознание пространственности музыки поддерживается восприятием и осмыслением пространственности природы.

* * *

Вот *наша* инерция в отношении к музыке Веберна. Когда жил Веберн, то в том направлении музыкального творчества, к которому он принадлежал, господствовал *прогрессистский* взгляд на искусство. И мы до сих пор смотрим на Веберна через призму такого взгляда, забывая о том, что во взглядах этой школы убеждение в *прогрессе* искусства было все равно чем-то самым консервативным и *косным* остатком — от привычного мышления XIX века.

Впрочем, *без* этой консервативной черты был бы совершенно неясным весь творческий путь Веберна — ни логика его творческого *развития*, ни логика его музыкального мышления. Истолкование *всего* и музыкального языка как именно *развития* и *своего движения вперед* придавало творчеству то, что можно было бы назвать *неотступностью*. Ни Шёнбергу, ни Бергу это не было свойственно в той же степени.

Словно с совершенно твердой решимостью Веберн был привержен раз *открывшейся* ему возможности *своего* языка. Для Веберна исключено было все то, что в его творчестве было бы иным.

В этом отношении его творчество воплощало в себе *отказ*. И этот отказ имел самые глубокие причины: этот отказ означал, во-первых, молчание обо всем том, что было бы чрезмерным бременем для творчества — и не только для творчества, но и для человека, для человеческой сущности. Это значит, человеческая история несоединима и несовместима с человеческим искусством, — и наоборот: искусство — с *такой* историей. Этот отказ означал, во-вторых, и отступление: в такой угол, или край творчества, который можно было разрабатывать и защищать.

По представлениям *школы* то был *передний* край музыкального искусства — и музыкальных искусств, движущихся вперед. Я думаю, теперь мы можем сказать вполне спокойно, что это был *край* искусства в условиях, когда для искусства нет уже в сущности передового и отсталого, передового и консервативного, новаторского и архаического и т.д., и когда все подобное противопоставление, еще в недавнюю пору имевшее. как казалось, смысл, перестроилось внутри совершенно иного *мышления истории* и в связи с ним.

Отсюда и возможность для того, чтобы искусство Веберна — пока оно существует для нас, затрагивая нас и во всяком случае не оставляя в при-

416

вычном равнодушии, — вступало во взаимоотношения с такой музыкой, которая в согласии с прежней, в те времена привычной логикой — логикой слуховых представлений — была недостижимо далекой от *того края*, на каком уверенно стояла и какой отстаивала музыка Веберна.

* * *

Как только музыкальное произведение появляется на свет, сразу же начинается работа нашего коллективного слухового сознания над её осмыслением. И первый вопрос, который встает перед нами при обращении к музыке Веберна, следующий: на какой стадии её осмысления мы сейчас находимся? Мой предполагаемый ответ таков: мы находимся на одной из ранних стадий внутреннего слухового освоения этой музыки; в пользу такого предположения свидетельствует то, что музыка Веберна все еще представляется нам чем-то совершенно особым, непохожим на другое и иным в отношении этого другого. И эта установка нашего слуха, которая порождена историческими причинами, чрезвычайно ценна. Мы все ещё слышим эту музыку озадаченным слухом, который до какой-то степени не справляется с ней, он ошеломлен и потрясен ею. Так это было и 20 лет назад. Но это не всегда будет так. По мере того, как наш исторический опыт будет расти и изменяться, мы невольно окажемся в другом отношении к этой музыке, которая будет отходить в прошлое. Как это будет, заранее сказать невозможно, но это непременно будет.

Очень существенно то, что музыка Веберна с трудом поддается сравнению с музыкой других композиторов. Например, в 20-е годы современниками Веберна были Онеггер и Хиндемит. Но что же общего между ними (кроме того, что все это относится к области музыкального искусства)? Нарочно придумывать это общее не стоит, искать его в каких-то технических частностях смешно. Слышать же это общее мы не можем. Слух наш знает музыку Веберна как *иное* или как *слишком иное*. И даже творчество его коллег по новой венской школе и его учителя А.Шёнберга тоже до какой-то степени воспринимается как иное по отношению к его музыке. Но слух будет осваивать эту музыку, и впоследствии непременно окажется, что вдруг будут проступать какие-то линии связи между музыкой Веберна и других композиторов, которые мы пока либо не усматриваем, либо только постепенно начинаем разглядывать — своим слухом.

Арнольд Шёнберг в письме к Фрицу Штидри от 31 июля 1930 г. писал: “Наша “потребность в звучании” нацелена на тембровое гурманство”. То, что я перевел как потребность в звучании выражено немецким словом “Klangbedürfnis”. Слово это заключает в себе несколько важных составных. Во-первых, это такое звучание, которого мы хотели бы по внутренней потребности нашего слуха, которого хотел бы наш слух, в каком он желал бы себя *узнавать*. Во-вторых, это звучание мыслится чувственно, причём — это уже третье — в этом чувственном звучании доминирует тембровая сторона — то, что можно было бы назвать каче-

417

ственной наполненностью или определенностью этого звучания, Таким образом, — это такое звучание, которое чувственно определено — следовательно, и со стороны тембра. И вот оказывается, что когда речь

идет о музыке многоголосной и гармонически сложной, то наша потребность в звучании, как мыслит ее Шёнберг, предполагает дифференцированность каждого голоса от других, более того — требует дифференцированности любого отрезка, который значит что-то для себя и несет в себе какой-то смысл. Все это входит у Шёнберга в его понятие “потребности слушания”, “потребности звучания”.

“Наше сегодняшнее восприятие музыки требует, — пишет Шёнберг в том же письме, — чтобы прояснялось протекание мотивов по горизонтали, как и по вертикали”. Значит, музыка должна быть членораздельной. Если не побояться грубого слова для интерпретации этого выражения Шёнберга, она должна быть “разжевана” для слуха. Или если воспользоваться терминами черчения и топографии, она должна быть приподнята максимально. Все должно быть рассечено, дифференцировано.

Эта потребность слуха осознается Шёнбергом как новая, т.е. современная — для 1930 года. Но как это ни парадоксально, в ней есть архаическая сторона. С одной стороны, Шёнберг очень четко передает главную особенность своего слышания музыки, как и, можно предположить, слышания своих современников. С другой же стороны, его позиция такова, что я назвал бы ее *герменевтически отсталой*. Что же такое герменевтика?

Это потребность, чтобы мы отдавали себе отчет в том, как разные языки искусства общаются внутри нашего сознания; мы должны знать, что у другого языка культуры, который поступает в наше сознание, есть свои права — на то, чтобы быть своим языком, отличным от нашего.

Шёнберг следует определенному, сложившемуся традиционно, в то время уже старому отношению к музыке прошлого: он, не задумываясь, втягивает эту музыку в орбиту своего собственного привычного слушания. Последнее же автоматически принимается за всеобщую норму. И норма эта не рефлексирована, ее правила не определены, им не поставлено никаких пределов, она безгранична. Таким образом, Шёнберг пишет эти слова — по-своему глубокие, острые и проникновенные — в совершенной “герменевтической непроглядности” — т.е. при полном неосознании элементарной герменевтической проблематики.

Он полагает, например, что можно что-то исполнять, не интерпретируя. “За исключением клавирных вещей, — пишет он в том же письме, — вы не можете исполнять Баха, не интерпретируя. Вы обязаны реализовать *continue*”. Но отсюда следует, что клавирные пьесы Баха можно исполнять, не интерпретируя — представление крайне наивное и возможное только в условиях, когда некоторые основные и простейшие представления об исполнении не прорефлексированы, не осознаны (то же можно было бы сказать и о чтении литературных текстов).

Таким образом оказывается, что у шёнберговского слушания музыки есть *архаичная* сторона, которая идет вразрез со стремлением музыки к своей интериоризации, т.е. к тому, чтобы она все время глубже и глубже уходила в сознание и укоренялась в нем как нечто имманентно существующее. Требование Шёнберга все дифференцировать означает — все,

что заключает в себе музыка, она должна выводить наружу; согласно его представлениям, она в своей членораздельности идет навстречу слушателю и выносит вовне свою постепенность, свой каркас и свой замысел.

Примеры и следствия такой установки слуха всем знакомы. То переложение для оркестра из “Музыкального дара” Баха, которое сделал Веберн, прекрасно отражает потребность слуха, о которой писал Шёнберг (можно предположить, что разговоры на подобные темы между Шёнбергом и его учениками велись достаточно интенсивно и к тому же с давних времен.) Но Веберн по сравнению с Шёнбергом делает шаг вперед или начинает его делать и переводит это звуковое мышление в новое качество, которое, по-видимому, Шёнбергом и не предполагалось. Эта потребность звучания в переложении Веберна выступает как *слишком* им осознанная и доводится до известной крайности.

Сейчас, в 1993 г., после того как сущность общения между языками культур разных эпох открылась нам совсем в ином свете, нам легче сказать себе, что это Веберн, а не Бах. А для Шёнберга и для Веберна это был, прежде всего, Бах, т.е. в этом сочетании имен “Бах-Веберн” ударение, конечно, стояло на первом слове. Это Бах, интерпретированный современным слухом с его потребностями, — Бах, по отношению к которому, так сказать, не произведены известные операции теоретического свойства — их тогда просто в сознании не существовало. Но слух Веберна произвел с Бахом то, чего, по всей видимости, требовал этот же самый его слух — для того, чтобы для него, в его ситуации Бах *оставался* Бахом. И Шёнберг в том же письме к

Штидри в качестве одного из своих тезисов формулирует следующее: “Право транскрибировать обращается ... в обязанность”. Значит, это не что иное, как доведение до последней крайности ситуации XIX века, не сознающего некоторых герменевтических элементарностей, осознанных поздно. И хотя Веберн таким образом транскрибирует Баха, он в некотором смысле продолжает находиться к музыке Баха в том же отношении, в каком находился Макс Рeger, когда писал “Сюиту в старинном стиле” (и не одно такое произведение есть у него). Для нас, пожалуй, слишком мало, и очень много современного — для того времени — слышания музыки как в конструкции, так и в чувственном ее явлении. Как для регеровского, так и для шенберговского либо веберновского слуха нет, по всей видимости, такого пласта старинной музыки — например, начала XVIII в., который уже успел бы отпочковаться от современного слышания музыки, от современных потребностей в звучании и предстать перед слухом в качестве существенно иного.

Теперь посмотрим на это с другой стороны, когда исполнять Баха предписывается с выведением наружу, подчеркиванием и прояснением (а “прояснение” — это слово Шёнберга) — или, как я грубо сказал, выравниванием его музыки, его голосоведения, то в силу вступает смысл музыки — как движется она *перед* нашим слухом и мимо нашего слуха как *пространства*. Это — пространство музыки в ее движении и пространство как некоторая пространственность самого произведения.

Я не собираюсь говорить о пространстве в музыке вообще, и в частности, в музыке Баха. Но если там есть пространство, оно в этом слушании, условно говоря, 30-го, или 20-го, 25-го стало совсем дру-

419

гим. Все, что дифференцировано, должно противопоставляться друг другу, оно должно непременно отделяться одно от другого настолько это только возможно. Разумеется, существует некое совместное звучание (мимо этого у Баха не пройдешь!), но это совокупное звучание в каждый отдельный момент и в целом строится не на том, что элементы по вертикали и по горизонтали находятся между собой в некоторой взаимосвязи (взаимосвязь при этом образуется сама собой!), а на том, они противопоставлены друг другу, разъединены между собой и как можно дальше поставлены друг от друга. В действие вступают все музыкальные средства, которыми можно подчеркнуть эту расставленность одного относительно другого — и по горизонтали, и по вертикали; внутреннее пространство произведения Баха взорвано, оно вывернуто наизнанку. То, что было связью, стало разъединенностью, а между тем связь не устранена, она все равно осуществится благодаря внутренним закономерностям музыкального произведения, но эта связь — не главное. Главное — то новое пространство, которое обнаружилось в этой музыке; внутри этого пространства есть то, что можно назвать *пустотой расстояния*. Линии движения разъединены между собой и движутся в пустоте этого нового пространства. Эта пустота есть не только между линиями, которые движутся одновременно, но и между отрезками горизонтальной линии. Эти отрезки могут сокращаться и, наконец, доходить до одного звука; между двумя, идущими друг за другом звуками образуется некоторая пространственность. Дифференцированные друг от друга звуки могут снова складываться в линию, но эта линия будет уже совсем другая. Пространство, в котором она протянута, внутри себя пусто, а в этой пустоте мы прописываем некоторые точки и линии, которые могут наделяться разными качествами — вплоть до того, что каждый звук музыкальной ткани будет другим по отношению к своим соседям и ко всему своему окружению.

Итак, слух того времени поступает с музыкой прошлого еще достаточно своевольно — в рамках определенной традиции, которая не прорефлектирована и не раскритикована. И потому представление о пространстве внутри музыки и о пространственности музыкального произведения радикально отличается от того пространства, которое, может быть, существует в музыке Баха, если об этом говорить осмысленно. “Мы не довольствуемся тем, — пишет Шёнберг в том же письме, — что доверяем имманентному воздействию контрапунктической структуры, каковое предполагалось бы само собою разумеющимся, а нам хочется замечать все это контрапунктическое”. Это дальнейшее развитие того, о чем я сейчас говорил. Словом “замечать” я перевел немецкое слово “wahrnehmen”: здесь это означает одновременно и замечать, и осознавать, и воспринимать.

Эта слуховая предпосылка — аналитически разъединять, расщеплять, разводить, как можно дальше, все то, что есть в произведении, — несомненно *противоречит* тому, как понимает себя, как слышит себя музыка Баха, если только мы, конечно, примем предпосылку Шёнберга, что эта музыка имманентно существует внутри себя. Следовательно, *под* музыку Баха *подложена* новая аксиома слушания. Она состоит в том, что музыка пространственна. Все, что происходит в

420

процессе протекания музыкального произведения, совершается в музыкальном пространстве с его измерениями — с его верхом и низом, с глубиной, с расстоянием между тем, что одновременно звучат. Пространство задано, оно дано заранее и заведомо. И именно оно своей заданностью и, следовательно, своим несомненным заведомым присутствием вынуждает композитора всячески разводить и дифференцировать звучащие линии, мотивные взаимосвязи, элементы структуры или конструкции и т.д.

Естественно, такая пространственность музыкального мышления родилась не в творчестве Шёнберга или Веберна. Она возникла в музыке большого числа композиторов на какой-то стадии позднеромантического музыкального мышления — композиторов, которые, по нашим привычным представлениям, имеют мало общего между собой — разве что все они поздние романтики. Но с другой стороны, Веберн в своем музыкальном мышлении и в своих потребностях слуха начинает делать следующий шаг по сравнению со своим учителем (и другими своими современниками). Та *пуантилистическая* техника и та пуантилистичность мышления Веберна, о которой говорят с полным основанием и пользуясь весьма удачным образом, та *точечность* означает, что пространство и пространственность музыки настолько завоеваны и настолько уже осознаны, что в конце концов может возникнуть вопрос: а надо ли тратить силы на организацию такой пространственности, коль скоро она уже в руках у каждого музыканта и композитора, который начинает осуществлять свое мышление на основе этой предпосылки. Ведь можно сокращать свои усилия, можно реализовать пространство на его непосредственно данной поверхности, и пуантилизм в музыке именно в эту сторону и указывает. От пространства, у которого была еще и своя глубина, остаются только два измерения — высота и, условно говоря, длина (то, что движется в музыке), а в этом двухмерном пространстве и ставятся какие-то последние точки и линии, при этом предполагается, что глубина существует за этим двухмерным образом, который мы получаем.

Как известно, это явление совпадает с тем, что происходит в изобразительном искусстве, вспомним, как развивался в своем творчестве Кандинский, как пространство в его произведениях начинало уходить за видимый план, как вдруг осталась только поверхность этого пространства и эта поверхность стала сокращаться. Или Пауль Клее: предполагается, что у него есть пространство, а мы видим только то, что вынесено на экран перед нами.

Но я не уверен, что Веберн заходит так далеко. Он начинает делать этот шаг, но доходит ли он до полного исключения пространства, об этом говорить очень трудно и судить об этом можно только при условии, что мы способны анализировать и свое собственное слушание и слушание других людей, потому что ограничиться лишь изучением текста произведения здесь нельзя: ведь текст — это то, что всегда подлежит интерпретации и не может быть никакого текста, который мы могли бы представить, не интерпретируя его — в отличие от того, что думал Шёнберг. Поэтому когда мы ставим такой вопрос, мы имеем дело только с интерпретацией — и в буквальном смысле — исполнением, и с интерпретаци-

ей как нашим пониманием, а наше понимание — вещь самая неуловимая и самая непонятная.

Можно лишь сказать, что по сравнению с той потребностью звучания о которой писал Шёнберг в 1930 г., Веберн делает или начинает делать некоторый шаг вперед — шаг, который означает редукцию пространства до его поверхности. А доходит ли он при этом до конца, я не знаю, но думаю, что он не успевает сделать это, потому что в его музыке начинают действовать тенденции, которые оказываются для него творчески регрессивными. Он начинает испытывать ностальгию по тому, что было раньше, и поздние опусы Веберна — это, по-видимому, очень большая тоска по музыке в том состоянии, на которую был наложен запрет. Одни только знаки повтора, выставленные в поздних опусах Веберна, уже указывают на это, потому что поставить знак повтора и что-то повторить — это значит перечеркнуть импульс развития музыки, который с такой ясностью обнаружился лет за 30 до этого в творчестве Веберна. Музыка — это членораздельно высказываемый смысл — и следовательно, из-за одного этого ничего не должно повторяться: это все равно как если бы поэт написал стихотворение, в котором одно четверостишие повторялось бы дважды. Но до того времени, когда поэты стали выписывать и бесконечно повторять одно и то же и даже редуцировать свой текст до отдельных букв, было еще довольно далеко — а это все тоже находилось в перспективе развития искусства — в той перспективе, в которой искусство не уходит куда-то вперед, а возвращается к архаике, к архаике, постоянно возобновляемой в истории искусства (в частности, поэзии). Веберн, и Берг также, естественно, внутренне начинают отказываться от идеи эволюционного развития искусства, т.е. от той самой идеи, которую разделял и всячески сознательно пропагандировал сам Шёнберг. Ему казалось, что искусство находится в эволюционном развитии, и он сам пытался участвовать в этом развитии, придумывать что-то новое, что было бы следующим в этом эволюционном ряду. Так — наряду с открытием пространства — нового, по-новому понятого пространства, возникает другой феномен — *закрытие* этого же самого пространства, и это закрытие начинает ощущаться в творчестве Веберна.

Есть прекрасные классические образцы в творчестве Веберна, где это пространство реализуется с максимальной новой полнотой. Но не там, где он перекладывает для оркестра произведения Баха, потому что в этом случае происходит выравнивание пространства, а там, где возникает собственно творческое пространство самого Веберна. Такой пример — “Три пьесы для виолончели и фортепиано”, произведение классическое, потому что этот дальнейший шаг здесь еще не делается, а пространство реализуется максимально, как это было доступно для мышления и для слушания музыки в этот момент. Эта музыка звучит внутри пространства, которое она же сама создает, и звучит в части того пространства, которое она создает. И как только оказывается, что всё в музыке должно быть дифференцировано, так внутри музыки входит огромная тема, которая раньше реализовалась только косвенно, — *тема молчания*. “Три пьесы для виолончели” классичны в том смысле, что достигнуто некоторое равновесие (а оно и есть клас-

422

сическое) — в плане реализации пространства самыми скромными средствами. Эта музыка предельно пристально вслушивается в самое себя и хотя это вообще свойство музыки Веберна, но в разных его произведениях оно выражено в разной степени. Я думаю, что в некоторых сочинениях это погруженное в себя вслушивание в себя же отходит на второй план, поскольку оказывается, что музыку можно создавать как конструкцию на основе своего собственного опыта. А “Три пьесы для виолончели” — это открытие, при котором мы присутствуем, — это открытие и этой музыки, и этого пространства, в котором она создается.

Никто лучше Адорно о таких произведениях не сказал и, может быть, не скажет: “Эти тихие пьесы звучат так, как звучала в годы Первой мировой войны канонада в сражении при Вердене, но на расстоянии нескольких десятков километров — она звучала как тихий, еле слышный гул, но страшный по своей сущности”. И музыка “Трех пьес для виолончели” прекрасно соответствует этому чудесно найденному образу. В этом отказ и отступление. Эта музыка думает за себя и за историю, потому что если музыка настоящая, она, как всякое искусство, находится во власти истории — не во власти субъективности данного человека, а во власти более обширных сил: она отступает от своей чувственной полноты, она отступает, как перед чем-то страшным. И отсюда — пространство музыкального произведения, которое заведомо шире, чем то, что мы в этом произведении слышим. Оказывается, что эти музыкальные звуки выставлены на краю этого пространства: все звучащее отодвинулось в сторону, на самый край, а все пространство произведения занято тем, о чём композитор молчит. Это реализованное молчание, молчание, в котором Адорно совершенно правильно прочитал его импульсы, идущие от исторической действительности, но произведение, разумеется шире этого. Оно нам сначала говорит о том, что есть такое пространство, которое звучит и не звучит, это пустое пространство, но оно наполнено смыслом. Строится пространственность, которая превышает буквально написанное и буквально звучащее, и мы слышим, что оно звучит на краю этого создаваемого этим же произведением пространства. Это *отступление* — перед тем, с чем человек справиться не может. И это проблема искусства XX века: оно все должно находиться в состоянии отступления — по той причине, что человеческое сознание не способно справиться с теми историческими событиями, которые происходили и происходят в XX веке — ни психологически, ни умственно, ни рационально. Ни писатель-реалист, ни композитор, который называет себя авангардистом — никто не в силах совладать с этим. И в этом — главная причина отступления. Главная причина того, почему музыка напряженно молчит, и почему она научилась молчать. Чисто технологическая и структурная сторона здесь тесно взаимосвязана с тем, что находится вне музыки. Все писатели, которые пытались писать о событиях XX в. как реалисты — в духе XIX века — должны были потерпеть крах в своих попытках передать эту действительность адекватно, так как эта действительность превышает способность человеческого сознания справиться с нею. Совершенно правы были те, кто писал, что всякая

423

попытка передать эту действительность реалистически в конце концов сводится к примирению с нею. Передать эту действительность в непримиримом виде — не под силу искусству.

Веберн этой страшной дилеммы избегает — тем, что он, как никто другой, уходит в молчание, которое реализуется внутри пространства музыки, и вся техника, которая была в его распоряжении, пошла на устройство этого пространства тем способом, который был для него существен и возможен. Пространство реализуется как отчасти звучащее, отчасти не звучащее, но несущее в себе смысл. Каждый, кто слушает такие произведения, убеждается в том, что эта музыка как мышление, вполне сознательно начинает внутри себя отступать — и это по-своему необыкновенно. Необыкновенно не только то, что написано в нотах, и что сконструировано как таковое и что мы могли бы назвать имманентным. Оказывается, что эта имманентность произведения включает в себя *полость пустоты* и эта пустота звучит.

Как известно, такая пространственность в музыке, которая реализовалась в XX веке, с самых разных сторон подготавливалась уже в XIX. Например, общая генеральная пауза, которая по-разному трактуется Вагнером и Брукнером. У Вагнера она звучит как ожидание того, что наконец наступит и что бесконечно долго может не наступать; время не остановилось, но мы находимся в пустоте, которая есть молчание, наполненное ожиданием. А у Брукнера генеральная пауза, которая возникает из его внутренней потребности расчленять разделы формы, осваивается как нечто гораздо более принципиальное: она оказывается противопоставленной тому компактному звучанию *tutti*, которое обычно ей предшествует — и после того, как композитор максимально выложил все силы, чтобы сказать то, что он хотел сказать, остается только помолчать, потому что возможности человеческие исчерпаны. Это не пауза ожидания, а пауза молчания. И после такой паузы обычно возникает пространство, которое внутренне расслоено — уже вполне в духе того, что будет в XX веке. Достаточно вспомнить, что в медленной части Девятой симфонии (тт. 70-73) есть такое замечательное место, где флейта медленно спускается сверху вниз по звукам до-мажорного трезвучия на фоне аккорда, относящегося к тональности “си” [пропуск слова в рукописи] у туб, которые лежат как бы глубоко внизу — и это реализованное пространство. Об этом месте прекрасно писал Ю.Н.Тюлин в одной из своих статей, где речь шла о потенциальной битональности и это именно так. Ведь та потребность слушания, о которой писал Шёнберг, существовала (хотя и неосознано) и для Брукнера. Отсюда потребность в противопоставлении всего и в пространственной вертикали, и по горизонтали — а следовательно, то, что можно назвать потенциальной политональностью.

Совершенно неожиданный пример — песни Габриэля Форе*, созданные задолго до XX века, в тексте которых упоминаются луна и звезды. Так, Г. Форе пишет песни на слова Виктора Вильдера “Нозль”, т.е. “Рождественская песня” (ор. 43 № 1), в которой речь идет о Рождественской ночи и о трех восточных царях, идущих поклониться Иисусу Христу, — в тот момент, когда во втором четверостишии упоминается звезда, в фор-

* Даты его жизни 1845—1924 (Ред.).

тепианном сопровождении вдруг возникает трель триолями, которая как бы изображает звезду — изображает так, чтобы эта линия находилась в максимально возможной противопоставленности всему остальному изложению, и эта линия потом очень скромно и тихо сбегает на полторы октавы вниз. Реализация пространства сделана с большой напряженностью. И это не случайно, так как повторяется из одного произведения в другое, например, две песни ор. 46 — со стороны технической — это мысль о пространстве в музыке. Здесь Форе заглядывает далеко вперед — в свое позднее — загадочное — творчество (последние опусы, которые возникали уже после 1917—18 гг.). Согласно традиционным представлениям, утвердившимся в истории музыки, Форе — один из самых консервативных композиторов, стоящий где-то в стороне от того, что происходило в музыке XX века. На самом же деле это не так. Время приносит с собой такие элементы музыкального мышления, которые мы только потом сможем расслышать. В творчестве этого старого композитора происходят знаменательные процессы — и, разумеется, совершенно другие, чем у его современников другого поколения, но имеющие примерно то же направление. Эта “звездная” тематика прямо сопоставима с луной и звездами в творчестве композиторов новой венской школы (очень интересна была бы тема научной работы, скажем, “О символике луны у Берга” с захватом всего относящегося сюда материала — тема, которая относится и к технике музыки, и к музыкальному мышлению). И, наконец, последний пример — также неожиданный, из музыки Ганса Пфицнера, который тоже считается самым консервативным из немецких композиторов XX века. Но после 1917 года, когда с огромным успехом была поставлена его опера “Палестрина”, Пфицнер на некоторое время вступил в такое особое состояние своего композиторского мышления, что стал писать, как своего рода авангардист, только никто этого не увидел и не расслышал. В 1921 году он создает большую кантату “О немецкой душе” на слова немецкого поэта-романтика Эйхендорфа (а Пфицнер был очень привязан и к музыке, и к поэзии первой половины XIX века). В этом произведении есть четыре симфонических фрагмента. Названия их отчасти продиктованы поэзией Эйхендорфа. Первый симфонический фрагмент называется “Смерть. Ямщик”, третий не имеет названия, это вступление ко второй части, последний называется “Ergebung” (“Покорность судьбе”). Второй же симфонический фрагмент очень развернут (по длительности своей, он, по-видимому, превышает все три, вместе взятые) и назван очень просто: “Вечер. Ночь”. Я не знаю другого такого произведения, в котором с таким мастерством и убежденной последовательностью реализовалась бы музыка как пространство — пространство, заполненное осмысленным молчанием. “Потребность слушания”, о которой говорил Шёнберг, существовала не только для его школы, она прекрасно воплотилась и в этом произведении, которое все посвящено звучащей пустоте и звучащему молчанию. Разумеется, это молчание иначе осуществлено, чем у Веберна. Те немногие звуки и линии, которые — особенно в первой половине этого большого симфонического фрагмента — существуют, все они звучат в пустоте, а те линии, которые

идут одновременно, дифференцированы до такой степени — по тембру, по интонационной, метроритмической структуре,— что слушателю кажется, что они

425

вообще не связаны между собой. Это пространство, которое до невероятной степени насыщено смыслом стихотворений, о которых речь шла до этого и пойдет потом. В это пространство входит как бы дух поэзии Эйхендорфа. Это пространство кажется абсолютно реальным: мы слышим в нем вечер и ночь. В дальнейшем движение становится несколько более многословным, но пространство не исчезает, так как оно расслоилось по тесситуре: компактного звучания нет, а компактное звучание молчания и звучания, вместе взятые — есть.

Таким образом, оказывается, что авангардистами могли быть и консерваторы — по той причине, что “потребность звучания”, о которой говорил Шёнберг, существовала для всех и ее — в соответствии со своей внутренней направленностью и в меру своего умения — могли реализовать совершенно различные композиторы, очень далеко отстоящие друг от друга. Большей противоположности, чем Пфицнер и новая венская школа, представить себе невозможно; мы видим, что такое пространство, как у Пфицнера,— т.е. буквально пронизанное настроениями поэзии — и к тому же молчащее пространство, — такое пространство Веберн, конечно, создавать не мог и не хотел, он все-таки начинал уже закрывать это пространство после того как классические опусы, такие, как ор. 11 для виолончели и фортепиано, были созданы.

Но пространственность в музыке непременно вызывала потребность в том, чтобы все импульсы, которые идут извне, — из истории, из природы и от природы, — все ставить на службу этому слышанию музыки. Иного быть и не могло. И дело не в том, что Веберн, скажем, воспроизводит в своих произведениях что-то природное,— он, наверное, этого и не хотел бы. Но—в природе находится некий аналог того, что творится в музыке,— композитор, который все время думает и музыкально мыслит, и природу вынужден осознавать как некоторое подобие музыкальной конструкции.

И вот как Веберн пишет о своем путешествии в горы: “...для меня это не спорт, не удовольствие/времяпрепровождение, а нечто совершенно иное — поиски самого высокого, природных соответствий всему тому, что служит для меня образцом и что я охотно хотел бы иметь в себе самом. И какие же результаты принесло это странствие! Эти ущелья с горными елями и загадочными растениями! Вот они-то и трогают меня больше всего. Не потому, что они очень “красивы”, меня приводит в волнение не красивая местность, не красивые цветы — в обычном романтическом смысле. Вот мой мотив: глубокий, неисчерпанный смысл особенности этих изъятий природы. Любая природа мне дорога, но дороже всего то, что изъясняет она там, “на высоте”.

“Высота” маркирована, потому что она соответствует пространственности музыки, о которой думает композитор.

Для Концерта ор. 24 Веберн записывает в 1929 году:

“Побочная тема I. Прелость теплых альпийских лугов. Главная тема II. Дахштайн, снег и лед, кристально ясный воздух. Главная тема IV/кода: взгляд на область горных вершин”. Вспомним, что и Малера горные вершины очень привлекали, но в музыке отразилась не природа, а то, что соединяет природу и музыку, пространственность.

426

Различие между Веберном и врагом новой венской школы Пфицнером заключается в том, что последний видел цветы и горы в романтическом духе, о котором Веберн пишет, что не это ему важно. Пфицнер еще очень хорошо чувствовал этот романтический дух, но пространство у него было новым — и это новое пространство все в себя вобрало, что сделано тоже совершенно необыкновенно, хотя и совсем иначе, так что традиционных моментов там можно обнаружить сколько угодно — например, чисто романтическую сюжетную работу с музыкальным материалом и многое другое.

У Веберна же — другой край той же самой ситуации: его пространство, наполненное осмысленным молчанием, начинает закрываться, и это — продолжение молчания. Это, конечно, очень противоречивый и в какой-то мере опасный для музыки процесс.

В заключение повторю, что мы находимся, как я полагаю, на самой ранней стадии освоения внутренним слухом музыки Веберна — или в какой-то ранней фазе этой ранней стадии. Но затем, видимо, наступит такой момент, когда мы будем слышать эту музыку не только как сугубо иное по отношению ко всему, что создавалось одновременно, до или после этого, но когда у нас невольно будут возникать внутренние связи и сопоставления, которые самой музыкой не задумывались.

Особенностью “рецепции” Веберна (и это тоже признак ранней фазы) является то, что его музыка в свое время поступила в распоряжение композиторского слушания через свою технику, которая включала в себя все: она была не просто способом фиксации, но и самим *смыслом*. Однако этого мало, потому что музыка непременно должна вступить в такую стадию своего освоения и слухом, когда эту технику мы начинаем видеть изнутри — видеть все (постепенно все больше и больше), чем она оправдана внутри творчества Веберна. Постепенно мы сможем расслышать внутренние импульсы, которые привели к реализации этой техники — и одновременно сама эта техника станет для нас как бы многомерной. Но до такого настоящего слушания, по-видимому, еще далеко, потому что музыка эта так построена, что она исключает быстрое освоение. Она рассчитана на очень долгое время и это тоже свойство искусства, которое и слишком хорошо себя знает, и слишком плохо знает то, что в нем заложено как внутренние потенции, не поддающиеся такому сознательному прояснению.

427

Л.И.Сазонова

Космос смысла

Александр Михайлов: Жизнь в слове

В потоке изобильного многообразия трудов по гуманитарным наукам, прорвавшимся в последние годы вопреки всем трудностям словно из небытия и заполнившим книжные прилавки, опровергая опасения относительно “кризиса науки”, есть книга-событие — событие яркое и значительное в нашей научной и культурной жизни, осмысленное и оцененное однако далеко еще не в полной мере. Имеется в виду антология избранных работ А.В.Михайлова “Языки культуры” (издательство “Языки русской культуры”, 1997), вышедшая и составленная уже после смерти ученого, крупнейшего германиста, фундаментальные знания которого простирались далеко за пределы этой дисциплины, теоретика и историка литературы, философа, искусствоведа, музыковеда. Читатель вряд ли найдет среди современных работ другую, столь же всеобъемлюще универсальную книгу по теории и истории культуры. По охвату материала — от античности до XX века, по глубине и оригинальности идей труды А.В.Михайлова сопоставимы в нашей науке с явлением М.М.Бахтина.

При жизни А.В.Михайлов был известен как блистательный, непревзойденный переводчик философско-эстетических и литературно-теоретических текстов XVIII — XX вв. — Гердера, Жан-Поля, Гегеля, Ницше, Хайдеггера, Ауэрбаха, Адорно, Вебера и других, как автор многочисленных статей и... только одной книги “Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры” (М., 1989). Две его монографии о музыке и книгу об исторической поэтике Дильтея постигла драматическая участь — они так и не увидели свет. Антология “Языки культуры”, включающая работы А.В.Михайлова разных лет, как опубликованные в свое время, так и ранее неизвестные, со всей очевидностью обнаруживает характерное для его творческой манеры свойство: в жанр статьи вмещается содержание книги. По сути почти каждая статья А.В.Михайлова — свернутая до своего концептуального ядра книга. В целом же многообразие работ ученого образует реконструируемое по мере их чтения внутреннее единство — космос смысла, объемлющий всю историю европейской культуры на протяжении почти двух тысячелетий. Концепция А.В.Михайлова, столь масштабно выстроенная, основана на осмыслении места слова в культуре.

Слово — главный объект и герой его герменевтических работ. Внима-

428

ние к *слову*, нацеленность на *слово*, на постижение глубинных закономерностей культуры через *слово* образует внутренний сюжет напряженнейшего научного исследования, придает связность и концептуальное единство трудам ученого и, преодолевая их внешнюю фрагментарность, соединяет в единый ансамбль, порождая целое смысла.

Многовековая история европейской литературы предстает в фундаментальной концепции А.В.Михайлова как последовательная смена крупных историко-культурных эпох, различающихся своим отношением к *слову*. Переосмысленное вслед за Э.Р.Курциусом и освобожденное от специфически-школьного понимания понятие риторика открыло горизонт для описания разных типов *слова* со свойственными им функциями, членящих полнокровный литературный процесс на пласты дориторической, риторической и антириторической словесности. Гомеровский стилистический пласт целиком принадлежит к культуре дориторического слова, обладающего объективно-пластической красотой и несущего в себе образ жизненной полноты смысла.

В V в. до новой эры наметился грандиозный поворот культуры, порождением которого явилась аристотелевская рефлексия словесного искусства. У Аристотеля “слово, как понимает он его, еще не “уломано” риторически, еще не сведено к единой, всеобъемлющей функции (и именно потому Аристотель в различении способов пользования словом ближе к XIX — XX вв., чем барокко!)”, но именно в век Аристотеля и позже началась мифориторическая система, упрочившаяся в эллинизме и поддержанная христианской традицией, что оказало определяющее влияние на судьбу и облик европейской культуры. “Аристотель — на склоне, ведущем к становлению риторики”. Барочные же теоретики “помещаются на нисходящем склоне риторической истории: у них риторическое слово *внешне* систематизируется, а *внутренне* разрушается”.

Между этими крайними точками историко-культурного развития располагается эпоха господства риторической словесности, для которой характерно универсалистское понимание слова как способа постижения, осмысления действительности и как способа закрепления любого смысла. Влияние риторики распространяется на все жанры словесности. Риторическое предполагает несколько взаимосвязанных уровней, на которых риторика как прием обобщается до способа мышления и принципа творчества. Риторическое слово — это *готовое* слово (термин А.Н.Веселовского), традиционно заданное, оно в огромной степени искусно обработано и освящено традицией и выступает всегда как моральное знание. Неразрывно соединяя в себе значение, мораль, творчество, это слово предполагает неперемное требование истины. В XVII-XVIII вв. система, сложившаяся в эпоху Аристотеля, начинает распадаться, наступает кризис эпохи готового слова, но риторическая литература доживает до рубежа XVIII-XIX вв., когда романтизмом был положен конец господству риторики. Проблемам риторической культуры посвящена отдельная и до сих пор неопубликованная работа А.В.Михайлова “Методы и стили”, однако читатель может получить представление о его концепции на основании статей “Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв.”, “Поэтика барокко: завершение риторической эпохи”, помещенных в “Языках культуры”.

Если риторическую культуру определяет слово, выступающее как функция, как отражение риторической формы и жанра, и писатель приходит к реальности *через* слово, только варьируя его, то в Новое время, в реалистическую антириторическую эпоху слово — средство, но не цель искусства, писатель идет *от* глубины пережитой реальности, а *не* от слова, он обращается к слову непосредственно *через* реальность и ее правду: “Правда выше слова и выше стиля”, и “писатель распоряжается словом от имени жизни”. Опускаясь в жизнь, слово утрачивает свою прежнюю универсальную функцию оставаться ученым, поэтическим, моралистическим одновременно и начинает вести себя как слово антириторическое, дифференцированное по своим функциям. Именно такой тип слова, прилегающего к самой действительности, выпестовал XIX век с его естественностью и непосредственностью. Переход от романтизма к реализму — предмет пристального анализа в докторской диссертации А.В.Михайлова со знаменательным для его исследовательского метода заглавием “Диалектика литературной эпохи”, подготовленной предварительными статьями, включенными в состав книги “Языки культуры”.

Будучи предметом исследования, слово описывается как субъект творческого процесса: к примеру, слово у Гёте “творит” личный мир поэта, оно “открывает” перспективу на всю противоречивую полноту жизненного, но не увлекается такой перспективой, а, *отбирая* из жизненного материала нужное и близкое себе, *возвращается* с “добычей” в сферу интенсивнейшей мысли, рефлексии, в свой мир”. Слово реалиста, непредвзятое, антириторическое, “погружается в реальность”, “проливается в действительность”, *выговаривает* реальное бытие”, и “выносит” оттуда голоса самой жизни. Но в итоге этого самого реалистического анализа жизненной реальности человеческая личность открылась во всем богатстве, как

незамкнутая и несводимая к набору определенных черт, что поставило под сомнение могущество инструмента реалистического слова. Принцип известного соответствия между словом и жизненным материалом сделался проблематичным, и “с концом XIX в. наступила новая пора перестройки слова и стиля, которая привела уже к существенно иным отношениям, сложившимся в литературах XX в.”.

Метаморфозы и трансформации слова на протяжении долгих веков, иногда трудно уловимые и ускользающие, если не от наблюдения, то от формального описания, А.В.Михайлов виртуозно переводит на язык герменевтики. Особенно трудные для изучения переходные, промежуточные состояния литературы, постоянно совершающиеся в культурном развитии переломы и превращения А.В.Михайлов анализирует в полноте их историко-культурного бытия и динамическом развитии, ни на миг не ограничиваясь статической замкнутостью фрагментарного рассмотрения. Европейская культура открывается ему в панорамном, всеохватывающем и философском видении: “...складывается впечатление, что культура — европейская и, как оказывается, внеевропейская — примерно в середине первого тысячелетия до нашей эры осуществляла некоторый решительный поворот — и почти его осуществила. То немногое, что оставалось доделать до полного осуществления этого поворота, доделано тогда не было и как бы в законсервированном виде осталось до Нового времени. И тогда только все было

430

доведено до конца. Чем и объясняется огромное количество соответствий, параллелей между античным пятым веком до нашей эры и, скажем, XVII, XVIII и началом XIX века в европейской культуре, для которой греческая классическая культура была очень близка по своему внутреннему содержанию...”.

Отсюда вытекает обобщение почти в чеканной форме афоризма: “В истории культуры линейной хронологии нет, а есть ощущение единства крайних исторических моментов вот этого огромного периода”. Фундаментально разработанная концепция А.В.Михайлова не отменяет традиционных понятий античность, средневековье, Возрождение, барокко, классицизм, романтизм, реализм, но помещает их в более масштабную систему координат, где кроме разделяющих эти эпохи границ прочерчены линии связующей их общности.

Кардинальное переосмысление в XX в. риторики, связанное с отношением к ней как стилю мышления и принципу творчества, имеет множество следствий. Одно из них — новый взгляд на проблему оригинального в творчестве. Оригинальное выглядит в новом свете вопреки традиционно сложившейся оценке отнюдь не как абсолютный критерий искусств. Монтирование из материалов, на изобретение которых автор сам не претендует, совершенно не исключает появления подлинного творения. Оказывается, это не страшно, если элементы, составляющие произведение, являются цитатой. На примере Пушкина и Гёте, музыки Танеева А.В.Михайлов показывает, что индивидуальный стиль складывается из неиндивидуальных элементов, в усвоении и переработке немислимого до Нового времени разнообразия стилей. “Гениальное творчество таково, что в нем грани, стыки разнородного уничтожаются и утрачивают свое значение”. И Пушкин, и Гёте, чье творчество соответствует понятию “классика”/“классический стиль” (а это, в определении А.В.Михайлова, “стиль гармонии как идеала”), избегали “той односторонней оригинальности, которая в погоне за своим особенным упускает из виду богатство жизненных смыслов”.

Через изучение судьбы отдельных слов А.В.Михайлов раскрывает внутреннее многослойное содержание существенных историко-культурных понятий, как, например, “характер”: это понятие складывалось на протяжении длительного времени и в своем современном виде является итогом процесса интериоризации, связанного со значительными переменами в восприятии мира человеком. Захватывающе интересно А.В.Михайлов пишет о характере греческом и новоевропейском, о проблеме характера в искусстве — живописи, скульптуре, музыке. Вообще Михайлову свойствен целостный взгляд на культуру, и процессы, происходящие в словесности, он всегда анализирует в неразрывном единстве или параллелизме с другими видами искусства. Особенно проникновенные суждения ученого относятся к музыке, которая, как он писал, “позволяет делать обобщения весьма наглядно, потому что выявляет некоторую общую логику развития”. Так, описывая варианты эпического стиля в немецкой литературе XIX в., в параллель к вызревавшей тогда новой форме романа А.В.Михайлов приводит мощный музыкально-драматический эпос Вагнера “Кольцо нибелунга”, полагая, что язык вагнеровской музыки говорит слушателю о проблемах середины XIX в.: “музыка — сейсмометр

431

времени”, и Вагнер о духовной ситуации эпохи не мог говорить, оставаясь в границах лишь одного искусства.

А.В.Михайлов-германист предстает в своих работах, содержащих пронизательный и блистательный по форме анализ стилевых систем немецкой и австрийской литературы: барокко (Гриммельсгаузен, А.Грифиус, Гофман фон Гофмансвальдау, Лознштейн, Жан-Поль), классический стиль (Гёте, Франц Грильпарцер), романтизм (Йозеф фон Эйхендорф), варианты эпического стиля XIX—XX вв. (Карл Гуцков, Теодор Фонтане, Адальберт Штифтер, Роберт Музиль, Хаймито фон Додерер). А.В. Михайлову принадлежит характеристика искусства бидермайера. Но центром притяжения его научных интересов всегда оставался Гёте, которому посвящено в “Языках культуры” несколько статей: “Гете и отражения античности...”, “Гете и поэзия Востока”, “Глаз художника (художественное видение Гете)”.

А.В.Михайлова как искусствоведа характеризуют глубокие и тонкие статьи о пейзажах и миропонимании Каспара Давида Фридриха, немецкого художника XIX в., об эстетике Моцарта и его современника и теоретика искусства Карла Филиппа Морица, об эстетических идеях Лессинга и художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX в. под влиянием романтической эстетики, о немецком скульпторе нашего столетия Эрнсте Барлахе, притягательном для А.В.Михайлова своей способностью создавать не столько портреты людей, сколько портреты современного ему человечества и показывать историю в моменты ее наивысшего напряжения, а человека — в его порыве к духовной свободе. Как откровение воспринимается текст лекции А.В.Михайлова “Поворачивая взгляд нашего слуха” о природе музыкального творчества, мире музыки Сен-Санса и композиторов второй венской школы (Шёнберга и Веберна). Говоря о направленности слуха на музыку, А.В.Михайлов проронил поразительное в своей пронизательности наблюдение: “наш слух *видит*, постигая смысл”, а музыкальное произведение — это глубина, выведенная наружу и явленная *зрячему слуху*.

Знаменательна запись лекции с изысканным названием “Ангел Истории изумлен...”, навеянным А.В.Михайлову размышлениями немецкого философа XX в. Вальтера Беньямина, относящимися к философии истории. История идет в будущее, а Ангел Истории смотрит в прошлое, стоя перед этим будущим спиной. Он замер в изумленном созерцании открывшейся ему Истории мира: “Он видит прошлое, он видит Рай, который мы уже не видим теперь, потому что за минувшие две тысячи лет повернулись глазами в другую сторону... он видит все, что пошло от этого начала...”. Образ Ангела Истории в интерпретации А.В.Михайлова несет в своем художественном обобщении несколько научных идей — о релятивизме идеи исторического прогресса, о том, что наш язык культуры “достаточно широк для того, чтобы вместить в себя — в некотором отраженном виде — и другие языки культур”. Книга А.В.Михайлова — прямое доказательство этой возможности, и перед изумленным взором Ангела Истории развернулся теперь еще и свиток историко-культурного времени, погруженный в космос смысла.

А.В. Михайлов был в высшей степени одаренной и светлой личностью, переполненной мыслью и замыслами. Он мыслил интенсивно, до-

бывая новое знание о языках культуры прошлого. Всем своим научным обликом и стилем творческой жизни он увлекал, вовлекая тех, кто с ним общался, слушал его или читал, в поле создаваемого им богатейшего мира волнующих идей — это было своего рода подвижничество в науке. Личность А.В.Михайлова не может быть сведена к его трудам, она полнее и богаче, что, кстати, в науке случается не всегда. Но нам остались только труды. И из них встает его вторая жизнь.

Читатель текстов Михайлова попадает под магическое их обаяние. Чтение погружает в интенсивнейший, напряженный ход развития мысли, это тексты, по которым невозможно скользить глазами. Слова, вступающие в нетрадиционные сочетания и обретающие в этой нетрадиционности полноту смысла, останавливают и притягивают к себе, заставляют вглядеться в них и насладиться благородной простотой и красотой крайне многообразного языка А.В.Михайлова, ученого, мыслителя, широта и разнообразие историко-культурных интересов которого поразительны. Но далеко не все из его научного наследия опубликовано, и открытие Михайлова как незаурядного мыслителя еще впереди, когда в ближайшем будущем нашим достоянием станет все им написанное. В том же московском издательстве готовится продолжающая “Языки культуры” вторая книга под названием “Обратный перевод”, целиком составленная из неопубликованных работ. В Санкт-Петербурге ожидается выход в свет труда “Историческая поэтика и герменевтика”, включающего в себя переиздание книги “Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры”, а также ранее не публиковавшиеся герменевтические размышления об исторической поэтике Дильтея. В работе — том “Феноменология австрийской культуры”. В числе будущих публикаций также очерки о швейцарской литературе и полностью книга А.В.Михайлова о барокко, часть которой опубликована впервые в “Исторической поэтике” (М., 1994), а также другие работы разных лет.

Похоже, в отношении творческого наследия ученого начинает действовать ставший, увы, традиционным для русской науки и культуры закон загробного воздаяния.

433

Основные труды Теодора В. Адорно

Kierkegaard, Konstruktion des Ästhetischen. Tübingen, 1933; Neue, um eine Beilage erweiterte Ausgabe. Frankfurt, 1962.
Philosophie der neuen Musik. Tübingen, 1949; 2. Aufl. Frankfurt, 1958.
Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Berlin; Frankfurt, 1951; 2. Aufl. Frankfurt, 1962.
Versuch über Wagner. Berlin; Frankfurt, 1952.
Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt, 1955. München, 1963.
Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen, 1956; 3., erweiterte Aufl. 1963.
Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die Phänomenologischen Antinomien. Stuttgart, 1956.
Aspekte der Hegelschen Philosophie. Frankfurt, 1957.
Noten zur Literatur I. Frankfurt, 1958; 4. Aufl. 1963.
Noten zur Literatur II. Frankfurt, 1961; 2. Aufl. 1963.
Klangfiguren. Musikalische Schriften I. Berlin; Frankfurt, 1959.
Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II. Frankfurt, 1963.
Mahler. Eine musikalische Physiognomie. Frankfurt, 1960; 2. Aufl. 1964.
Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt, 1962.
Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962. Frankfurt a./M., 1964.
Dialektik zur Aufklärung. Philosophische Fragmente. Amsterdam, 1947 (mit Max Horkheimer).

434

Указатель имен

Адорно, Визенгрунд-Адорно Теодор 188, 190, 203, 207, 273, 281-289, 290-293 295-306 308-340, 342-355, 358-366, 368-370 371-387, 390-393, 397-403, 406-411, 423, 428

Альбер Эжен д' 248

Альтенберг Петер 250, 277, 379

Андерсен Ганс Христиан 278

Апт Соломон Константинович 282

Арагон Луи 211

Аристотель 330, 429

Арним Людвиг Ахим фон 277

Асафьев Борис Владимирович 287, 315, 332, 359, 367, 369

Ауэрбах Эрих 428

Байрон Джордж Ноэл Гордон 177, 343

Бальзак Оноре де 105

Барлах Эрнст 432

Барт Ганс 213

Барток Белла 145, 146, 152, 164, 250, 277, 347, 370

Бах Иоганн Себастьян 12, 18, 27, 56, 90, 108, 109, 139, 140, 142, 187, 188, 235, 263, 266, 267, 272, 276-278, 340, 369, 419, 420, 422

Бахофен Иоганн Якоб 167

Бахтин Михаил Михайлович 428

Беккер Пауль 86, 132, 267, 278

Беккет Сэмюэл 49

Беньямин Вальтер 72, 132, 194, 203, 250, 277, 311, 373, 432

БергАльбан 69-72, 91, 121, 127, 128, 142, 150, 152, 153,161,164, 169,189 191 193
201,206,224,235,250,251,252, 273, 283, 284,286,291,293,315-317, 320, 321,335, 346, 363, 372, 373,
379, 391, 416
Бергсон Анри 19,47,48
Берлиоз Гектор Луи 171,177,224,274,343

435

Бертэ Генрих 189
Бетге Ганс 198
Бетховен Людвиг ван 20,27,33,49,55,56,60,61,76,83-89,94,96,131, 137, 142, 143, 150, 156, 171, 180-
187, 198, 206-211, 213, 220, 224, 226,230,236-239, 245,247-249, 261-273,277, 278, 302,
303,327,340,341,343,361, 364,365,369,370
БизеЖорж 214,236
Бильрот Теодор 395,397
Бисмарк Отто Эдуард Леопольд фон Шёнхаузен 262
Блаукопф Курт 9,188
БлохЭрнст 126,391,392,402
Бодлер Шарль 311
Брамс Иоганнес 56,57,61,62,85,88,89,129,134,142,147,195,197, 233,317,319,341
Брентано Клеменс 262,277
Брехт Бертольд 64,65,69,135,163,189,190,254,262,277,291, 293
Брион Фридерика 222,274
Брукнер.Антон 105, 137, 149, 150, 176, 252, 265, 273, 275, 319, 332, 367,414,415,424
Бузони Ферруччо Бенвенуто 229, 240, 275
Булез Пьер 91,102,150,154,191,202,356
Бюлов Ганс фон 276
Бюхнер Георг 70,262,277

Вагнер Козима 107
Вагнер Рихард 16, 33,34,46,60-62, 68,72-74, 99,101,102,107, 108, 127, 129,132,137,146-151, 156,
166, 173, 189, 190,231-234, 237, 256,275-277, 281, 317,327,332, 360,424. 431, 432
Вальдштейн Фердинанд Эрнст 277
Ван Дейк Антонис 59
Вебер Карл Мариа фон 137, 214, 223-227, 274
Вебер Макс 170-173, 184, 359, 384, 428
Веберн Антон фон 14,64,79,81,87,90,91,105,112,142,152,153, 161, 164,191-203, 206, 250,
251,273,284, 288,289,291, 315, 316, 320, 321, 335, 337, 340,346,347,356, 368, 380, 412-417, 419,421-
427,432
Веблен Торстейн 105
Ведекинд франк 71
Вейль Курт 64,65,121, 168, 169, 189,206,257,258,277, 293
Веноза Джезуальдо да 56,189
Верди Джузеппе 57, 76
Веселовский
Александр Николаевич 429
Вильдер Виктор 424

436

Витгенштейн Людвиг 283
Вольф Гуго 134,164, 276

Гайдн Йозеф 12, 27, 79,80,84,87,133,141,147,184, 269,273, 340
Ганслик (Ханслик) Эдуард 132,283,360,370
Гароди Роже 371
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 48, 55, 58,81,82,113,127, 155, 181, 183,193,234,
284,292,296,297,299,300, 311, 324, 326, 328,330, 331, 333,344,345,351,354,364,392,399-401, 408, 428
Гейгер Мориц 173
Гейм Георг 197
Гейнсборо Томас 59
Гёльдерлин Фридрих 81

Гендель Георг Фридрих 56, 245, 246,263,276,369
Георге Стефан 192,195
Георгиадес Тразибулос 271,278
Гердер Иоганн Готфрид 428
Гершвин Джордж 29, 146
Гёте Иоганн Вольфганг 28, 48, 66, 183, 209, 218, 222, 232, 268, 273, 278, 430-432
ГитлерАдольф 107,147,149-151,201
Глюк Кристоф Виллибальд 129,224,263,274,360
Гобино Жозеф Артю де 147
Голицын Николай Борисович 278
Гольдберг Оскар 125
Гофман Эрнст Теодор Амадей 228, 230, 237, 275
Гофмансвальдау Гофман фон 432
Гофмансталь Гуго фон 27, 68, 72, 142, 189, 242, 276
Грильпарцер Франц 105,144,432
Гриммельсгаузен

Ханс Якоб Кристоффель 432

Грифиус Андреас 432
Гропиус Вальтер 190
Грос (Эренфрид) Георг 64
Гурланд (Гурлянд) Аркадий 130
Гуссерль Эдмунд 282, 304,324-326, 329,330
Гуцков Карл 432

Д'Альбер Э. см. Альбер Э.
Данте Алигьери 147
Даугалл Дуглас Мак 38
Дворжак Антонин 146

437

Дебюсси КлодАшиль 82, 134, 137-139, 149, 154, 171, 186, 233, 240-243, 328,347
Дега Эдгар 241
Декарт Рене 324
Делакруа Эжен 144
Диабелли Антон 264, 267
Дильтей Вильгельм 170, 428, 433
Додерер Хаймито фон 432
Доницетти Гаэтано 68
Достоевский Федор Михайлович 394
Дофлейн Эрих 108
Дюка Поль 241,276
Дюркгейм Эмиль 172

Жан Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) 227,275,428,432

Зандерлинг Курт 370
Зейбер Матиас 205
Зильберман Альфонс 7-9
Зиммель Георг 284

Ингарден Роман 362
Йиранек Ярослав 332
Ионе Хильдегард 200

Кагель Маурицио 360, 370
Кальман Имре (Эммерих) 28
Кандинский Василий Васильевич 162, 190, 201
Канетти Элиас 95,223,274,410

Кант Иммануил 55, 184, 262, 269, 386
Карузо Энрико 145
Кафка Франц 168, 202, 203, 253, 254, 277
Кейдж Джон 97, 135, 158, 169, 357, 370
Китс Джон 141
Клаудиус Матиус 219, 274
Клее Пауль 201-203, 421
Клемперер Отто 238
Кнейф Тибор 387-406, 411
Кокто Жан 150
Колиш Рудольф 79, 206
Конт Огюст 184

438

Корманицкий Рудольф 204
Корнгольд Юлиус 132
Котта, семья 278
Котта Иоганн Фридрих 262, 278
Краус Карл 28, 71
Крафт Роберт 190
Кречмар Густав 263, 278
Курт Эрнст 332, 333, 367
Курциус Эрнст Роберт 429
Кшенек Эрнст 39, 124, 152, 205, 206, 250-253, 277
Кьеркегор Сёрен 282, 314

Лауг, дирижер 250
Легар Франц (Ференц) 28, 68, 236, 276
Лессинг Готхольд Эфраим 134, 287, 432
Лигети Дьёрдь 158, 370
Лист Ференц (Франц) 127, 146, 190, 241, 276
Локк Джон 129
Лоран Жан Поль 241, 276
Лоренц Альфред 231
Лортцинг Альберт 60
Лознштейн Даниэль Каспер фон 432

Мазель Лев (Лео) Абрамович 367
Майргофер Иоганн 218
Малер Густав 60, 99, 105, 115, 121, 131, 142, 149, 150, 171, 197, 225, 232, 233, 258, 274, 281, 319, 426
Малларме Стефан 102, 242, 276
Ман Наталья Семеновна 222
Манн Томас 125, 207, 273, 282, 284, 293
Мангейм (Манхейм) Карл 130
Маркс Карл 262, 284, 310, 345, 354, 372, 392, 393, 399, 408
Маркузе Герберт 371
Мейер Ханнес 190
Мельцель Иоганн Непомук 370
Мендельсон
Мендельсон-Бартольди

Якоб Людвиг Феликс 56, 265, 278, 369

Мис ван дёр Роз Людвиг 190
Михайлов Александр Викторович 359, 412, 428-433
Монтень Мишель де 325, 366
Монтескье Шарль Луи 43
Мориц Карл Филипп 432

439

Моцарт Вольфганг Амадей 27, 35, 55-57, 66, 76, 80, 81, 84, 102, 105, 133, 141, 142, 164, 165, 182, 184, 213, 224, 225, 236, 269, 273-275, 278, 360, 369, 432
Музиль Роберт 432

Никиш Артур 96
Нильсон Бу 153
Ницше Фридрих 34, 46, 62, 99, 107, 147-149, 172, 189, 262, 284, 286, 325. 428
Ньюмен Эрнст 56, 151, 189

Онеггер Артур 417
Оффенбах Жак 28, 228-230, 275

Пажитнов Леонид Николаевич 362
Пендерецкий Кшиштоф 307
Пёрселл Генри 140
Пикассо (Пуис) Пабло 146
Платон 330, 367
По Эдгар Аллан 227
Понте Лоренцо да 222, 274
Пресли Элвис 21
Прокофьев Сергей Сергеевич 364
Пруст Марсель 15, 147, 167, 311
Пуччини Джакомо 28, 57, 77, 129, 171
Пушкин Александр Сергеевич 431
Пфицнер Ганс 70, 144, 150, 189, 244, 276, 425-427

Равель Морис 55, 82, 205, 240-243
Раймунд Фердинанд 143
Ратц Эрвин 89, 364
Рахманинов Сергей Васильевич 29, 95, 146
Регер Макс 150, 287, 317, 419
Региус Генрих 63
Ригль Алоиз 72, 108
Риман Гуго 367
Розе Арнольд 84
Роллан Ромен 370
Россини Джоаккино 57, 185, 302
Ротшильды 57
Рохлиц Фридрих 397
Рубенс Питер Пауэл 262
Рудольф, эрцгерцог 271, 278

440

Руссо Анри 257, 277
Руссо Жан Жак 55, 129

Сарджент Уинтроп 37
Сачмен Э. 11
Свитен Готфрид ван 142
Сен-Санс Камиль 432
Сибелиус Ян 131, 151, 186
Скалкотас Николаос 164
Слонимский Сергей Михайлович 364
Стамитц Ян Вацлав 12
Стравинский Игорь Федорович 63, 64, 69, 71, 105, 133, 153, 156, 167, 189-191, 225, 240-242, 250, 277, 286, 316, 335, 343, 345, 379, 409
Стриндберг Юхан Август 198
Суровцев Юрий Иванович 408

Танеев Сергей Иванович 431
Телеман Георг Филипп 12
Теофраст (Тиртам) 410
ТоквильАлексис 129
Толстой Лев Николаевич 82, 348
Тосканини Артуро 96,111,133
Тракль Георг 197-200
ТюдорДэвид . 163
Тюлин Юрий Николаевич 424

Уланд Людвиг 275
Унгер Эрих 125

Фалль Лео 28
Фенихель Отто 165
Фихте Иоганн Готлиб 55, 81
Фишер Эдвин 363
Фишер Эрнст 371
Фома Аквинский 330
Фонтане Теодор 432
Форе Габриэль 241,276,424,425
Француз Карл Эмиль 70
Фрейд Зигмунд 8, 21, 25, 97, 104
Фридрих Каспар Давид 432

Хаас Вилли 35

441

Хабермас Юрген 129
Хайдеггер Мартин 286, 304, 324, 330, 362,411,428
Хальм Август 186,190
Ханненхейм,композитор 164
Хаубеншток-Рамати Роман 370
Хауэр Йозеф Матиас 206, 273
Хиндемит Пауль 63,64,152, 250, 252, 275, 277,288,316,320,335, 417
Холоповы,Валентина Николаевна и Юрий Николаевич 289
Хоркхаймер Макс 99, 159, 207,373,375,390, 408

Ценк, композитор 164
Циллиг Винфрид 206

Чайковский Петр Ильич 17, 29, 146, 275
Чаплин Чарлз Спенсер 255
Чемберлен Хаустон Стюарт 107,147

Шекспир Уильям 140,278
Шелер Макс 138, 326, 327,361
Шелли Перси Биш 141
Шеллинг Фридрих Вильгельм 299, 330, 353, 370
Шёнберг Арнольд 64,69-71, 79, 82, 85, 86,89-91, 106, 118,120,122, 124, 127, 128, 133,141,149-153, 155, 158,161-163, 166-168, 191-196,198, 199, 202,205,206,219,232, 238, 239,241,245,249-251, 257,259-261, 272, 273, 284, 286, 287,291,292,315-317, 321, 322, 325,335, 346, 347,363, 365, 366, 381,382,391,409,416-422, 424-426, 432
Шерхен Герман 238,250
Шефтсбери Антони Эшли Купер 366
Шеффер Богуслав 352
Шиллер Фридрих 274, 278,354
Шмидт Леопольд 316
Шмиттфлоран 241,276
Шмитц Оскар А.Х. 140

Шнабель Артур 250
 Шноор Ганс 368
 Шопен фридерик 15, 59, 93, 144, 182, 236
 Шопенгауэр Артур 46, 233, 370, 392, 393, 401, 411
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич 157, 320
 Шоу Джордж Бернард 168
 Шпенглер Освальд 284
 Шреккер Франц 67, 252

442

Штейерман Эдуард 124, 268, 291
 Штейн Эрвин 205
 Штейнеке Вольфганг 161
 Штефан Рудольф 265
 Штидри Фриц 417, 419
 Штифтер Адальберт 209, 273, 432
 Штокгаузен Карлгейнц 91, 154, 162, 315, 360, 406, 407
 Штраус Иоганн 28, 36
 Штраус Оскар 28
 Штраус Рихард 27, 55-57, 68, 77, 90, 99, 105, 106, 127, 135, 149, 169, 171, 173, 189, 226, 240, 275, 345
 Шуберт Франц 57, 61, 105, 134, 137, 143, 144, 189, 204, 211-221, 236, 274, 316
 Шуман Роберт 61, 85, 134, 182, 237, 275, 276
 Шютц Генрих 140

Эймерт Герберт 154
 Эйнштейн Карл 146
 Эйслер Ганс 64, 291, 293
 Эйхендорф Йозеф фон 425, 426, 432
 Эльгер Эдвард 151
 Энгель Ганс 8
 Эрдман Эдуард 250

Яначек Леош 145, 364, 394, 395, 411 443

Содержание

Введение в социологию музыки.

Двенадцать теоретических лекций. Перевод А. В. Михайлова 7

Предисловие.....	7
Типы отношения к музыке	11
Легкая музыка	27
Функция	41
Классы и слои	54
Опера	67
Камерная музыка	79
Дирижер и оркестр. Социально-психологические аспекты	95
Музыкальная жизнь.....	107
Общественное мнение. Критика	123
Музыка и нация	136
Современная музыка	156
Опосредование	170
Примечания	188

Антон фон Веберн. Перевод А. В. Михайлова..... 191

Moments musicaux [Музыкальные моменты]

Статьи 1928-1962 гг. *Перевод М.И. Левиной и А.В. Михайлова* 204

Предисловие. <i>Перевод М.И. Левиной</i>	204
Поздний стиль Бетховена. <i>Перевод А.В. Михайлова</i>	208
Шуберт. <i>Перевод М.И. Левиной</i>	211
Хвала Церлине. <i>Перевод М.И. Левиной</i>	222
Образы и картины “Волшебного стрелка”. <i>Перевод А.В. Михайлова</i>	223
Рассказы Гофмана в мотивах Оффенбаха. <i>Перевод М.И. Левиной</i>	228
Заметки о партитуре “Парсифаля”. <i>Перевод А.В. Михайлова</i>	231
Серенада. <i>Перевод М.И. Левиной</i>	235
Равель. <i>Перевод М.И. Левиной</i>	240
Новые темпы. <i>Перевод М.И. Левиной</i>	244
К физиогномике Кшенека. <i>Перевод М.И. Левиной</i>	250
Махагони. <i>Перевод М.И. Левиной</i>	253
Квнтет для духовых Шёнберга. <i>Перевод М.И. Левиной</i>	259

444

Главное произведение, ставшее чуждым. <i>Перевод М.И. Левиной</i>	262
Примечания переводчика. <i>Составитель М.И. Левина</i>	273

<i>А.В. Михайлов</i> . Выдающийся музыкальный критик	281
<i>А.В. Михайлов</i> . Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно.....	290
Самопознание искусства как проблема и как кризис искусства	293
Проблемы философии. Бытие и становление.....	296
Самопознание музыки.....	332

А.В. Михайлов. Музыкальная социология:

Адорно и после Адорно	371
Искусство в путях тотального отрицания	375
Борьба с позитивностью в музыке	378
Разрушение как программа	388
Критика Адорно у Клейфа	390
Спор Кнейфа с теорией отражения	393
Вновь критика Адорно.....	398
Еще один шаг к развалу социологии музыки	402
Политика вокруг социологии	404

А.В. Михайлов. Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна

Л.И. Сазонова. Космос смысла. Александр Михайлов: Жизнь в слове

Основные труды Теодора В. Адорно..... 434

Указатель имен. *Составитель Е.Н. Балашова*

445
