

Из выступления на конференции, в рамках Фестиваля А.Шёнберга. Москва, ноябрь 1999.

Об одной, случайно брошенной фразе Ф.Гершковича

«Музыка – это летающая тарелка», – записал он в своем дневнике. Кому-то покажется изящным, кому-то – забавным. Но это сказал Гершкович. И значит, это гораздо серьезней, чем может показаться на первый взгляд. На деле, это – удивительно меткое, по-веберновски, одновременно краткое и емкое сравнение.

Что он имел в виду, называя музыку *неопознанной и летающей*!.. Я попробую дать свои объяснения.

Нет ничего бессмысленнее разговоров о музыке, разве что споры о ней. Потому что говорить о музыке – означает говорить о себе. Объект ускользает из поля зрения исследователя, и музыковед, в сущности, занят исследованием своей собственной реакции на произведение искусства. Спорящие же могут сравнить свои ощущения, но – при всей кажущейся важности этого занятия – всегда останутся при своем мнении. Реакции возможны самые разнообразные, но для каждого существует только одна объективная реальность – его собственные ощущения.

Японцам хорошо известно, что произведение искусства живёт в душе того, кто его созерцает. И у искусства действительно нет другого местопребывания.

Что такое музыковедение, если невозможно отделить музыку, как объект исследования, от самого исследователя?

Как можно изучать *летающую тарелку*, о которой нам известно лишь то, что многочисленные свидетели сообщили нам сбивчивые противоречивые показания?

В жизни мы многое называем музыкой. Легко, не впадая в глубокие раздумья, мы сравниваем что-то – нуждающееся в исследовании – с музыкой, как предметом давно знакомым и заведомо не нуждающимся в объяснении.

Какая роскошь в нищенском селеньи!
Волосная музыка воды.
Что это? Пряжа? Звук? Предупрежденье?
Чур-чур меня! Далеко ль до беды!
И в лабиринте влажного распева
Такая душная стрекочет мгла,
Как будто в гости водяная дева
К часовщику подземному пришла.

Сравнивая шум источника с музыкой, Мандельштам оживляет в нашем воображении картину армянского селения, с его поразительной высокой поэзией бедности. (Вспомните нищих у Пикассо.) Восхищает необычная постановка поэтической проблемы: стихи не содержат ни одной **зримой** детали населенного пункта или окружающего ландшафта. – Только **слышимые!** Богатство метафор создает **звуковой** образ селения. Поэт предстает слушателем некой фантастической «симфонии шумов», где *влажный лабиринтоподобный распев*

проводится под аккомпанемент *душиновато-темного мглистого стрёкота*. А читатель, вслед за автором, уже на основе сообщенной ему «образной характеристики» данной «программной симфонии» (как сказал бы педагог по музлит.) уже сам самостоятельно домысливает в своем воображении картину в духе, скажем,.. Мартироса Сарьяна.

Поэзия прекрасна! Но что мы получили для "лучшего понимания" нашего предмета? Сравнить звуки льющейся воды с музыкой – у Мандельштама это плодотворно. Но что даёт для музыки сравнение с водным потоком?

Предположим все-таки, кто-то произносит такую фразу: «водопад шопеновских пассажей». Не станем морщиться. Наверное, она не будет совершенно бессмысленной. Музыка, конечно, - не потоки вод, но наше впечатление от прослушанной музыки может быть подобно впечатлению от созерцания Ниагарского водопада. Это будет означать, что шопеновская композиция может оказывать впечатление, что она выразительна.

О выразительности, о выразительных художественных приемах у нас говорилось очень много. Правда никто почему-то, кроме Гершковича, не сказал, что музыка не пишется приемами. Прием – это ни что иное, как штамп: то, что искусство не приемлет в принципе. И композиция – не спортзал для отработки приемов, а скорее уж – уличная драка.

Какова же природа выразительности, того вида искусств, который Шопенгауер называет наивысшим?

Ну, давайте проведем рукой по струнам арфы или клавиатуре фортепьяно (*glissando*). Разве не рождается эффект, с напрашивающимся сравнением: водопад? Думаю, большинство не станет возражать. Большинство, однако, согласится и с тем, что эффект присутствует, но музыка-то отсутствует... Что эффект сам по себе выразительный, но он находится за пределами *музыкальной выразительности*. Скажем иначе: он не отражает сущности музыкальной выразительности. Значит, *тарелка-то* не там.

Но мы уже произнесли слова *программная музыка*. Может быть, именно в них ключик к пониманию природы музыкальной выразительности и здесь мы обнаружим координаты НЛЮ?

Говоря о программной музыке, имеют в виду, что эта – музыка, которая рождает совершенно определенные ассоциации. Не вообще – «водопад шопеновских пассажей», а нечто более конкретное. Такая музыка способна рождать зрительные образы и в ней может существовать некая «драматургия». Возьмем *драматургию* в кавычки и будем осторожны с этим термином. Он не входит в разряд музыкальных, и особенно опасен, потому что обычно музыковед забывает, что пользуется им в качестве *сравнения*. Музыкальную субстанцию он вскрывает настолько, насколько вообще плодотворно сравнение одного вида искусства с другим (в данном случае: музыки с театром).

В порядке эксперимента я расскажу вам о такой «драматургии» в бетховенской 26-й фортепьянной сонате. Как известно, 3 ее части снабжены ремарками: «Прощание», «Разлука» и «Встреча».

И действительно, при желании, мы можем услышать здесь звуки почтового рога – предвестника разлуки; сумеем «пронаблюдать» за целой гаммой человеческих чувств – драмой долгого и тягостного прощания, после которого, тем не менее, сам момент отправления покажется героям неожиданным, внезапным. Здесь мы сможем проследить за весело проносящейся каретой, в которой герой еще

не осознаёт (это будет позже) всей тяжести разлуки; мы побудем с ним в часы его одиночества – наступления тяжелой депрессии, во время которой могут возникнуть моменты просветления, связанные, возможно, со светлыми воспоминаниями. Мы станем свидетелями бурного восторга встречи, первых объятий, и первых после разлуки слов, которыми торопливо обмениваются двое, захлебываясь и как бы перебивая друг друга...

Ну вот, я вам и рассказал про 26-ю сонату Бетховена, теперь вы все про нее знаете... И можете ее не слушать... Понятно, что я имел в виду: я сказал так много, но музыкальная субстанция оказалась за пределами сказанного. *Летающая тарелка* опять ускользнула от нас.

Я еще хорошо помню, как советский музыковед уверенно отождествлял программу с содержанием музыки, а я тщетно пытался объяснить что-то ссылкой на Шопенгауэра:

«...Если взять чисто инструментальную музыку, то, например, бетховенская симфония является нам величайшим хаосом, в основе которого лежит, однако, идеальная стройность: перед нами самая напряженная борьба, которая в следующем мгновение разрешится прекрасной гармонией, перед нами точный отпечаток сущности мира; мира, который неудержимо стремится вперед в невообразимой сутолоке бесчисленных форм и который непрерывным разрушением поддерживает свое собственное бытие. И в то же время в этой симфонии слышатся все человеческие страсти и аффекты: радость и горе, любовь и ненависть, ужас и надежда, - во всех своих бесчисленных оттенках, но все – как бы *in abstracto*, без частных определений; перед нами только формы этих страстей и аффектов, а не их материя, – словно мир бесплотных духов. Конечно, когда мы слушаем эти отголоски человеческой души, у нас возникает стремление реализовать их, облечь их в фантазии, наделить их плотью и кровью, возникает стремление видеть в них разного рода сцены из жизни и природы. Но всё это, вместе взятое, не содействует ни лучшему пониманию музыки, ни наслаждению ею: наоборот, все это является чужеродным и произвольным придатком к ней; вот почему лучше воспринимать музыку в её непосредственности и чистоте».

Конечно, попытки объяснить музыку, через внемузыкальное непродуктивны. Сущность музыки, которую называют программной лежит в той же плоскости, что и в *чистой*, не рождающей конкретных ассоциаций. Музыка говорит своим языком и говорит «лишь то, что можно высказать только музыкой» (А. Шенберг, во вступительном слове к *Багателям* для квартета А. Веберна).

Попробуем посмотреть на вещи с другой стороны. Если мы согласились с тем, что музыка выразительна, то это означает, что она информативна. Посредством музыки человек что-то может выразить и, таким образом, что-то сообщить нам. Если (как это делал А.Веберн) мы назовем музыкальную информативность *мыслью*, то придётся рассмотреть и постараться ответить на вопрос: что такое музыкальная мысль...

Но и это очень трудно. Я не берусь в этом вопросе докопаться до истины. Что нам вообще известно о мысли, как таковой; о форме в которой она существует, о форме ее выражения. Полагаю, что в данном случае нам придётся ограничиться констатацией того, что **мысль существует**. Мы чувствуем, что мы существуем благодаря тому, что осознаем себя мыслящими... Хотя философы научили нас, что мысль и слово – это разные вещи, мы привыкли полагать, что мысль имеет

словесную форму выражения. Мы привыкли к этому, по крайней мере, потому что в жизни мы передаем одно через другое.

Прежде, чем говорить о природе музыкальной мысли, мне необходимо немного остановиться на поэзии или литературе в целом. Потому что это ближе к тому, к чему мы привыкли: к тому, что мысль выражается в словесной форме.

Вспомним Мандельштама: «если поэзия хоть сколько-нибудь соотносится с пересказом, это значит – простыни не смяты, муза там и не ночевала». О чем это говорит? Прежде всего, о том, что смысл стихотворения невозможно пересказать, а если возможно, то это не стихи, не поэзия. Что пересказ не исчерпывает смысла стихотворения. Наконец, содержание настоящей поэзии неотделимо от ее формы, что поэтическая мысль обладает единственной формой выражения. И, собственно, нахождением такой формы поэт занимается в процессе создания стихотворения.

С другой стороны, в драматическом театре слово – очень пластичный материал: одна и та же фраза может служить для выражения совершенно разных мыслей. А подчас, и прямопротивоположных. Вспомните чеховское "мы еще отдохнем": здесь, конечно уж, не до отдыха. На самом деле мы и в жизни так поступаем.

Итак, я сказал: поэтическая мысль. Вот о чем говорит Мандельштам! Поэтическую мысль невозможно выразить... словами... Потому что палитра литературных средств не ограничивается словом: *размер, строфа, ритм, рифма, сравнение, образ* – все это вместе взятое составляет поэтический организм. В конечном итоге, поэтическая мысль обладает тем, что мы называем *тоном, настроением...*

Мандельштам посвящает Ахматовой: «Сохрани мою речь навсегда, за привкус несчастья и дыма...» Непонимание этого «привкуса» приводило многих людей, – в общем, весьма умных и образованных, – к досадным ошибкам. Бенедикт Сарнов, например, не понял сталинских стихов Мандельштама. Он счёл их апологетическими. Наверное, он опирался на слова и, не расслышав ритма и тона, он не распознал смысла. (Интересно, что сталинский цензор такой ошибки не сделал...) Итак, я произнес: ритм и тон. – Это уже материал музыки!

Что же может быть выражено в этом материале?

И опять те же трудности: если поэзию невозможно пересказать, то с музыкой никак не легче. Здесь уже нет опоры на слово. Абстрагированные от слова, тон и ритм в музыке приобретают самостоятельное значение. – И еще раз к Шопенгауэру: «...в отличие от других видов искусств, музыка не имеет прообраза в материальном мире...»

Мне очень нравится эта мысль. Под прообразом он подразумевает материал. И действительно, материал архитектуры, скульптуры – это сама материя: камень, металл, дерево... Живопись (пусть самая абстрактная) не может абстрагироваться от изображения материального, хотя бы и через призму нашего восприятия этого материального.

Литература – ещё более абстрактна. Ее материал – слово, ритм и тон – нематериален. Но слово не менее, чем живопись способно отображать материальное. Слово может быть *существительным*, то есть, прямо ассоциировано с материальным предметом. Слово рождает образ материального мира. Наверное, литература – это, по сути дела, искусство управления читательской фантазией посредством слова.

Музыке достались только высота звука и его продолжительность. Хотя они неразрывно связаны с материальным, сами по себе они – почти как мысль – невещественны. Парящий и невесомый *ритм* и *тон* являются материалом построения формы музыкальной мысли.

Мысли... Что при этом имеется в виду?

Может показаться, что я занимаюсь ерундой. Сколько говорилось об идейном содержании, о философии в искусстве... Но я имею в виду другое: если содержание поэзии невозможно пересказать, то содержание музыки и подавно не представляется возможным сформулировать. Точнее, **переформировать** то, что уже существует как музыкальная форма. Что мы вообще можем сказать о музыкальной мысли, кроме того, что она обладает структурой.

Но что же в композиции определяет наличие мысли?

Чтобы ответить на это, мне нужно опять обратиться к языку, или лучше к более конкретному понятию – *речь*. Спросим себя: какая она бывает, подберем к этому какие-то определения. Например: речь может быть яркой, бледной, сбивчивой, бессвязной, бессмысленной, осмысленной... и т. д. Собственно, я хотел обратить внимание на то, что мы употребляем слова *бессвязный* и *бессмысленный* в одних и тех же ситуациях, как синонимы. Они для нас почти равноценны и взаимозаменяемые. Речь безумца – бессвязна. Можно и не осознавать, но именно на уровне неосознанного мы полагаем, что то, что осмысленно, должно быть связным. В отсутствие связности мы не в состоянии овладеть смыслом. Значит, наличие мысли подразумевает присутствие связи.

Но если так, то задумаемся: как в искусстве, материалом которого является звук и ритм, может осуществляться связь? Что может быть носителем этой связи?... Ответ прост: Шенберг учил, что связь в музыке осуществляется посредством **повторения**. – Чего? – Любого элемента музыкальной речи: тона, интервала, мотива, предложения, темы, раздела формы – наконец – тембра. Когда наше ухо улавливает повторение, то есть вторичное появление какого-нибудь элемента, в сознании (или подсознании) возникает связь с тем моментом, когда данный элемент был услышан впервые. Мы думаем: «а... это оттуда», и наш «ностальгический инстинкт» получает удовлетворение.

С другой стороны, связь – это *сравнение*. Не так ли обстоит с рифмой в поэзии? Звучит похоже – смысл другой!.. Чаше всего и музыка требует изменённого повторения, поэтому точное повторение – это скорее исключение, чем правило. Так вот оказывается, почему самая первая, наипростейшая музыкальная форма – это *вариации*!

Ясно, что в основе их лежит не принцип *изменения*, *варьирования* – это-то как раз на поверхности. В основании заложен принцип *повторения*.

Подобно манекенщицы, основная мысль – *тема* – появляется перед нами в разных нарядах, по-разному задрапированная, раскрывающая различные грани своего характера и более или менее узнаваемая. Слушатель как бы проводит сравнение, сличая *варьированное повторение* с мыслью в ее первоначальном изложении или одну вариацию с другой. Сходство может быть более или менее явным. Следя за этим, мы включаемся в процесс изменений, скорость которого тоже может меняться, - весьма вероятно, что возрастая, – с тем чтобы, дойдя до почти полной неузнаваемости, вновь встретиться с первоначальной идеей в оригинальном изложении.

Скажем еще раз: повторение обеспечивает музыке качество связности, вызывая эффект *узнавания* и побуждая к *сравнению*. Форма *вариаций* использует эти принципы в самом простом и чистом виде.

И вот, мы подошли к очень интересному выводу, Шенберг пришел к этому не сразу. Эстетика говорила о том, что искусство занимается созданием прекрасных форм. А мы пришли к тому, что, оказывается, форма *вариаций* существует потому, что находится в согласии с требованием самой природы музыкальной мысли: *вариации* – это самый простой способ создания *связи*, отсутствие которой перечёркивает само понятие *музыкальная мысль*. Важно осознать, что музыкальная форма – это не дело рук человеческих, это – явление природы. Она не рождена, чтобы по требованию публики быть красивой, она рождена требованием природы художественной мысли, неотделима от формы существования мысли и поэтому она **доступна**, то есть поддается осмыслению.

Немецкое *fachlich* словари объясняют, как *наглядный*. Смысл его – доступный, поддающийся осмыслению. Но для музыковедения я предложил бы другое слово: *запоминающийся*. В том смысле, как у нас «по-простому» говорят, что у Дунаевского или там... у Чайковского «запоминающиеся мелодии». Здесь нет место никакому популизму. Просто, в силу положения вещей, форма – носитель мысли – не может не иметь цели: быть доступной осмыслению. Как сигнал передатчика – приемнику, как световая волна – глазу. Так же и мысль – мыслящему.

Поэтому форма – оппозиция бессвязному, бессмысленному, бессодержательному. Веберн учил, что «мысль должна быть высказана максимально просто, ясно. Другое дело, если сама мысль сложна...»

Как видите, искусство композитора, (как и писателя) не в том, чтобы невнятно и путано излагать простые вещи. Наоборот: в том, чтобы максимально просто и ясно сказать о сложном, тонком; о том, что, может быть, вообще с трудом поддается осознанию. И тогда это – искусство. Мы реагируем на него, как на неожиданное известие или открытие в науке. Понятия *формы выражения* и *формы существования* становятся тождественны. Композиция изумляет нас своей внезапно отрывшейся художественной истиной.

Шенберг не занимается исследованием слушательских реакций. Признав все «свидетельские показания» относительно нашей «летающей тарелки» за достоверные, он за ненадобностью отбрасывает их. Его внимание сосредоточено на самом явлении природы – на композиции. И если она продиктована высшей волей, то рождается художественный организм, элементы которого, являясь неотъемлемой частью целого, отвечает критериям *необходимого и достаточного*. – Это ли не чудо?

Ф.Гершкович учил: «содержание музыки – это и есть ее форма». Я верю в эту формулировку. Она не унижает понятия *содержание*. Устраняя дуалистическое, она, просто, сообщает нам местопребывание «летающей тарелки».

Л.Гофман