

JH

Morton Feldman

**Give My Regards  
to Eighth Street**

Мортон Фелдман

# Привет Восьмой улице

*Перевод с английского  
Александра Рябина*

Jaromír Hladík press  
Санкт-Петербург  
2019

УДК 78.072.3  
ББК 84(7Сое)  
Ф37

Редакторы Игорь Булатовский и Ольга Манулкина

**Фелдман Мортон.** Привет Восьмой улице.

Сост. Б. Х. Фридман /

Перевод с английского Александра Рябина. —

СПб.: Jaromír Hladík press, 2019. — 216 с.

ISBN 978-5-6043126-4-3

«Привет Восьмой улице» — книга культовая, разошедшаяся на цитаты, анекдоты, эпиграфы. В нее вошли избранные тексты композитора Мортон Фелдмана (1926–1987): воспоминания, эссе, рецензии, комментарии к собственным сочинениям, пластинкам и концертам, лекции. Участник Нью-Йоркской школы, объединившей послевоенный американский авангард, Фелдман в своей остроумной и парадоксальной манере пишет о Джоне Кейдже и Филипе Гастоне, Марке Ротко и Фрэнке О’Харе, Джеконе Поллоке и Крисчене Вулфе, Виллеме де Кунинге и Эрле Брауне, о звуке и шуме, цвете и свете, времени и ритме, о турецких коврах и Мондриане, о Пьеро делла Франческа и Шёнберге...

Перевод сделан по изданию:

*Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton*

*Feldman.* Edited by B. H. Friedman.

Cambridge (MA): Exact Change, 2000.

В оформлении обложки использована  
картина Филипа Гастона (1954).

© Exact Change, 2000

© Александр Рябин, перевод

© Jaromír Hladík press, 2019

ПРИВЕТ  
ВОСЬМОЙ УЛИЦЕ



## ЗВУК, ШУМ, ВАРЕЗ, БУЛЕЗ<sup>1</sup>

Недавно я услышал новость из Европы: Булез перенимает «технику случая» Джона Кейджа и отчасти мою. Подобно Матье, он хочет показать нам, «братцам Катценяммер»<sup>2</sup>, как амбициозный француз может это сделать по-настоящему. До Москвы Наполеон дошел легко. Любопытно посмотреть, как Булез вернется домой в Дармштадт.

У Булеза нет ни изящества, ни телесности. Его звук состоит из миллиона жестов, сплошь устремленных ввысь (разумеется, не в небеса) — этюд, карикатура на наше время, оммаж Арто и Ференцу Листу.

Как бы то ни было, он великолепный академист, именно благодаря его успеху мы сможем чаще слышать музыку Вареза, Джона Кейджа, Крисчена Вулфа и мою.

Когда слышишь то, что сочиняешь, — и я имею в виду не только музыку на бумаге, — как можно не соблазниться чувственностью музыкального звука? Печально, что в погоне за этой чувственностью выясняется, что мир музыки не круглый, и когда этот мир исчезает, остается лишь дьявольская бескрайность.

Шум — нечто другое. Он не путешествует по далеким морям опыта. Он врезается, как гранит в гранит. Он телесен, он волнует — стоит организовать

его, и он приобретает силу воздействия и величие Бетховена.

Здесь борются чувственность, то есть изящество, и то новое, чего легче достичь, — возбуждение.

Вы себе не представляете, насколько академична музыка, даже самая возвышенная. Академично для меня то, что просчитано. Случай — самый академичный из всех известных приемов, ибо он тут же определяет себя как метод. И поверьте, бросок костей возбуждает игрока, но никак не крупье.

Действительно ли шум так легко достижим? Шум — это слово, слуховой образ которого слишком легко ускользает. С одной стороны, звук понятен потому, что вызывает чувство, хотя само по себе чувство может быть непонятным и завести далеко. Но именно шум мы действительно понимаем. Только шума мы желаем втайне, поскольку величайшая истина обычно скрывается за величайшим сопротивлением.

Звук — это наши сны о музыке. Шум — сны музыки о нас. Те моменты, когда контроль потерян, и звук, подобно кристаллу, формирует собственные грани, и вдруг, в одно мгновение, не остается ни звука, ни тона, ни чувства, ничего, кроме важности нашего первого вдоха, — такова музыка Вареза. Он один дал нам это изящество, эту телесную реальность, это впечатление, что музыка сама пишет о человеке, а не сочиняется им.

## АННОТАЦИЯ<sup>3</sup>

Мои первые воспоминания о музыке — мне было не больше пяти — мать держит мой палец и играет им «Эли, Эли»<sup>4</sup> на фортепиано. Как почти у каждого, мои первые учителя были очень плохи. В двенадцать лет мне тем не менее повезло попасть в обучение к мадам Мавриной-Пресс, русской аристократке, которая после революции зарабатывала на жизнь уроками фортепиано и играла в трио со своим мужем и деверем. Они были весьма известны в те дни. Не будучи излишне требовательной, она привила мне скорее живую музыкальность, а не музыкальное мастерство.

Сейчас я понимаю, что образ мадам Пресс, не профессионала со всеми способностями и блеском «профи», — это ее «дилетантизм», — навсегда остался со мной. Она была близким другом Скрябиных, поэтому я играл Скрябина. Она училась у Бузони, и поэтому я играл его транскрипции Баха и тратил больше времени на его примечания, чем на игру.

Годы шли, ничего не менялось, я плыл по течению — так же, как в начале этого текста. Я сочинял пьески в духе Скрябина, перестал выполнять и без того небольшие домашние задания, в итоге расстался со своей учительницей и в пятнадцать стал учеником Уоллингфорда Риггера, который был так же нетребователен ко мне.

По-видимому, я все-таки втайне хотел избавиться от этого мечтательного отношения к музыке и стать «музыкантом», поскольку в восемнадцать лет оказался у Штефана Вольпе. Но мы только и делали, что спорили о музыке, и я чувствовал, что ничему не учусь. Однажды я перестал платить ему. На это мне ничего не было сказано. Я продолжал приходить, мы продолжали спорить — и всё еще спорим восемнадцать лет спустя.

С Джоном Кейджем я познакомился в Карнеги-холле, когда Митропулос дирижировал Симфонией Веберна. Думаю, это была зима 1949/1950 года, и мне только что исполнилось двадцать четыре. Реакция публики была такой враждебной и такой обескураживающей, что я ушел сразу же после Симфонии. Я старался по мере сил прийти в себя в пустом вестибюле, когда вышел Джон. Я узнал его, хотя мы никогда прежде не встречались, подошел к нему и, словно мы были знакомы сто лет, спросил: «Разве это не прекрасно?» Спустя мгновение мы оживленно беседовали о том, как чудесно эта вещь звучала в таком большом зале. Мы тут же договорились, что я приду к нему в гости.

В то время Джон жил на верхнем этаже дома на Гранд-стрит, с окнами, выходящими на Ист-Ривер. Вид был потрясающий, четыре комнаты были переделаны в две. Простор Ист-Ривер, всего несколько цветов в горшках, длинный низкий мраморный стол и множество скульптур Липпольда вдоль стены (он жил в соседней комнате).

Я задерживаюсь на воспоминаниях о том, как жил Джон, потому что именно в этой комнате я нашел такое понимание и столь оригинальную

поддержку, с какими прежде не сталкивался. Здесь же я встретил Филипа Гастона, который затем стал моим ближайшим другом и без которого моя жизнь в искусстве была бы совершенно иной.

В тот раз я принес Джону струнный квартет. Он долго смотрел в ноты, а затем спросил: «Как ты это сделал?» Я подумал о постоянных ссорах с Вольпе и о том, как буквально неделю назад, показывая свое сочинение Милтону Бэббиту, так глубокомысленно отвечал на его вопросы, что он сказал: «Мортон, я не понял ни слова из того, что ты говоришь». Поэтому я едва слышно ответил Джону: «Я не знаю как».

Реакция была поразительной. Джон подпрыгнул, издал какой-то обезьяний визг и завопил: «Разве это не восхитительно! Разве это не чудесно! Это так красиво, а он не знает, как он это сделал!» Откровенно говоря, я задумываюсь иногда, какой стала бы моя музыка, если бы Джон не придал мне тогда уверенности в моих инстинктах.

Через пару месяцев я и сам перебрался в этот волшебный дом — только мне достался второй этаж и всего лишь проблеск Ист-Ривер. Я прекрасно понимал, как это символично.

Бывая у Вольпе, я подружился с Дэвидом Тюдором. Я представил его Джону. Вскоре появился Крисчен Вулф, затем Эрл Браун, который познакомился с Джоном во время его гастролей по Среднему Западу и решил начать новую жизнь в Нью-Йорке, чтобы быть рядом с новой музыкой.

С Джоном мы мало говорили о музыке. Всё менялось слишком быстро, так что мы даже поговорить об этом не успевали. Но было очень много разговоров о живописи. В шесть часов вечера мы с Джоном

обычно шли в бар «Кедр» и вели там разговоры с друзьями-художниками до трех утра, когда бар закрывался. Я без преувеличения могу сказать, что в течение пяти лет мы поступали так каждый день.

Новая живопись возбудила во мне жажду звукового мира, более непосредственного, более осязаемого, чем всё, что было прежде. Элементы этого встречались у Вареза. Но он был слишком «Варез». Проблески этого ощущались у Веберна. Но его творчество было слишком сковано дисциплиной двенадцатитоновой системы. Новая структура требовала большей сосредоточенности, чем статичная фотография, в которую, как мне кажется, превратилась точная нотация.

«Проекция II» («Projection II») для флейты, трубы, скрипки и виолончели — одна из ранних табличных партитур<sup>5</sup> — была моим первым опытом воплощения этой новой мысли. Моим желанием было не «сочинить», но спроецировать звуки на время, освободить их от композиционной риторики, которой здесь было не место. Чтобы не связывать исполнителя (то есть себя) с памятью (отношениями), и поскольку звуки больше не имели внутренней символики, я допустил неопределенность в отношении звуковысотности. В «Проекциях» были заданы только регистр (высокий, средний и низкий), продолжительность звучания и динамика (всегда тихо). Позднее в том же году (1951) я написал для оркестра «Пересечение I» («Intersection I») и «Маргинальное пересечение» («Marginal Intersection»). Обе табличные партитуры содержали только указания регистра, в котором должны звучать инструменты в заданной

временной структуре. Вступления внутри этой структуры, как и высоту звуков, и динамику, свободно выбирал исполнитель.

После нескольких лет сочинения графической музыки я обнаружил ее самый большой изъян. Я давал свободу не только звуку — я также освобождал исполнителя. Я никогда не думал о графической музыке как об искусстве импровизации, но скорее как о полностью абстрактном звуковом приключении. Это осознание было важным; сейчас я понимаю, что если исполнители звучали плохо, это было связано не столько с погрешностями их вкуса, сколько с тем, что я всё еще мыслил пассажирами и непрерывностями, и потому их присутствие все равно ощущалось.

Между 1953 и 1958 годом таблицы были заброшены. Я чувствовал, что даже если средства неточны, результат должен быть кристально ясным. Мне не хватало этого ощущения ясности, чтобы продолжать. Я надеялся найти ее в точной нотации, то есть в «Расширениях для трех фортепиано» («Extensions for Three Pianos») и прочем. Но точность нотации также не сработала. Она была слишком одномерной. Как картина, в которой непременно есть горизонт. Работая точно, всегда необходимо *порождать* движение — здесь по-прежнему не хватало пластичности. Я вернулся к табличной нотации в двух оркестровых сочинениях — «Atlantis» (1959) и «...Из „Последних пьес“» («...Out of „Last Pieces“», 1961), используя более вертикальную структуру, в которой сольные пассажи были сведены к минимуму.

Это ведет нас к «Длительностям» («Durations») — серии из пяти инструментальных пьес, четыре из

которых были недавно записаны на студии «Time Records». В «Пьесе для четырех фортепиано» («Piece for Four Pianos») и других подобных все исполнители играют по одной партии — получается нечто похожее на серию ревербераций из одного и того же звукового источника. В «Длительностях» я прихожу к еще более сложному стилю, позволяющему всем инструментам жить своей индивидуальной жизнью в индивидуальном звуковом мире.

В каждой пьесе инструменты вступают вместе, а дальше свободны выбирать собственные длительности в рамках заданного общего темпа. Сами звуки указаны.

Все пьесы, хотя и выглядят сходно на бумаге, были задуманы совершенно разными. В «Длительностях I» совместное звучание именно этих инструментов потребовало подробно выписанного калейдоскопа звуков. Чтобы достичь этого, я написал каждый голос отдельно, выбирая интервалы, которые как будто стирают или отменяют каждый предыдущий звук, как только мы слышим следующий. В «Длительностях» с тубой вес трех использованных инструментов заставил меня относиться к ним как к одному. Я написал все звуки одновременно, зная, что ни один из инструментов не будет сильно отставать или опережать остальные. Источая и уплотняя звуки, я сохранил цельность образа. В «Длительностях IV» была комбинация того и другого. Здесь я был чуть более точным — дал указания по метроному. Я также позволил инструментам проявить свою индивидуальную краску более отчетливо, чем в других пьесах.

## «СТРУКТУРЫ ДЛЯ ОРКЕСТРА»<sup>6</sup>

В некоторых моих сочинениях, таких как «Ласточки саланганы» («The Swallows of Salangan»), все высоты указаны, но исполнитель сам выбирает длительность (медленно) каждого звука. Эффект очень похож на серию ревербераций из общего звукового источника. А в «Структурах для оркестра» («Structures for Orchestra», 1960–1962) я «зафиксировал» (точно нотировал) то, что может произойти, если в сочинении используются неопределенные элементы.

## УРОК ИСТОРИИ ГОСПОДИНА ШУЛЛЕРА<sup>7</sup>

*Новации XX века: первопроходцы.* Дирижер Гюнтер Шуллер. Камерный зал Карнеги-холла, 9 ноября 1962 года. «Человек и его желание» Мийо, Пять пьес ор. 10 Веберна, «Экзотические птицы» Мессиана, Октет Стравинского, Камерная симфония ми-бемоль мажор ор. 9 Шёнберга.

К черту новации — это скучный век.

Неужели всё, начиная с 1900 года, было таким безвкусным? Неужели всё было написано, чтобы услышать одобрение Дягилева? За исключением Веберна, сочинения, собранные Гюнтером Шуллером, сработаны из одного и того же застенчивого «гуманизма», забальзамированного в ходе вымученных академических экспериментов, свойственных *enfants terribles* среднего возраста.

Выбор произведений, представляющих всё самое эффектное и популярное у каждого композитора — с толикой эксперимента, — кажется, отражает шуллеровские воззрения на музыку в целом, включая чушь о «третьем течении». С Веберном, конечно, другое дело, хотя под сентиментальной палочкой Шуллера даже его музыка оказалась еще одним венским пирожным для буржуа. Но, в конце концов, это была их революция.

Всю программу объединяет одно: театральность. Театральность у Веберна достигается манипуляцией

с колоритом и динамикой. Всё остальное написано «pour la scène»<sup>8</sup>. Мийо как будто наблюдает за буржуазным семейством на пикнике сквозь чудесную сепию старого, исцарапанного французского фильма. Время от времени самый чувствительный член семьи — разумеется, молодая девственница в белом платье и с ренуаровскими глазами — мечтательно вглядывается в небо. И вдруг стущаются темные политональные облака! Mon Dieu!<sup>9</sup> Она промокла! Вся семья спешит в укрытие.

Но эта буржуазная музыка очень оптимистична. Не успеваешь опомниться, как вновь показывается солнце — и... хвала Богу за joie de vivre<sup>10</sup> и портрет Эдварда Г. Робинсона с семьей кисти Вюйяра.

Мессиан, с другой стороны, покрепче. (Не то что бы у Мийо не было энергичных галльских контрапунктов.) У Мессиана галльский художественный темперамент, и он куда абстрактнее, чем Мийо, — не забывайте, он моложе. Мессиан очарован сложными ритмическими рисунками, позаимствованными на Востоке, и демонстрирует забавную озабоченность птичьим щебетом.

Аккорд невообразимо дурного вкуса из птичника этого бедолаги доводит публику до экстаза. Я закрываю глаза, и то же самое буржуазное семейство медленно возвращается в фокус объектива. На этот раз они бесконечно взбираются на холмы — или это всегда один и тот же холм? В неистовстве вокруг меня разобрать это было трудно. Скажу лишь, что Пол Джейкобс исполнил фортепианную партию блестяще — так по делу, так по-олимпийски, что было ясно: ему не холмы нужно покорять, а горы. Это испортило загородную

прогулку остальным членам семьи, но, увы, по чистой случайности.

Стравинский преподнес аккуратную неоклассическую безделушку, которой наше семейство тоже насладились, — но на этот раз с воздушного шара. О как им нравилось скользить над Провансом, а затем нырнуть к испанской границе и, миновав ее, устремиться в сторону Северной Африки. Правда, попытка путешествия к русским степям оказалась предприятием долгим и изматывающим, но, к счастью, шар очень скоро повернул в сторону Парижа и портрету Эдварда Г. Робинсона с семьей кисти Вюйера.

Мое путешествие этим вечером тоже вскоре закончилось. Я ушел, как только заиграли Шёнберга. Стоит ли что-то еще добавить? Не то чтобы мои приключения закончились вместе с концертом... Но об этом в другой раз.

## **«МАРГИНАЛЬНОЕ ПЕРЕСЕЧЕНИЕ», «ПЕРЕСЕЧЕНИЕ II», «ПРЕРЫВАНИЕ VI»<sup>11</sup>**

В «Маргинальном пересечении» (1951) вступления внутри заданного временного интервала, а также высота и динамика свободно выбираются исполнителем. Динамика поддерживается на определенном уровне до самого конца. Для деревянных духовых, меди и струнных регистры (высокий, средний и низкий) заданы графически. Ксилофон, вибрафон, амплифицированная гитара и фортепиано играют в любом избранном регистре. Цифры в ячейках партии фортепиано указывают, сколько звуков должно исполняться одновременно. Партитура также требует записи звука клепальных машин и двух осцилляторов, низкого и высокого (их нельзя услышать, но можно «почувствовать»). ПеркуSSIONИСТЫ используют большую батарею деревянных и металлических объектов и прочих материалов, способных издавать «стеклянные» звуки.

В «Пересечении II» (1951) указано, какой — высокий, средний или низкий — регистр инструмента должен быть использован в заданной временной структуре. Цифры в каждой ячейке указывают на то, сколько звуков нужно сыграть одновременно. Исполнитель может вступить в любой момент на заданном отрезке времени, но должен продолжать исполнение до конца этого отрезка. Он свободно выбирает звуки, как и динамику каждого

вступления, но затем должен выдержать эту громкость до конца данного отрезка.

«Прерывание VI» («Intermission VI», для одного или двух фортепиано) было написано в 1953 году. Пианист, или пианисты, начинают с любого звука на странице, держат его, пока он не станет едва слышим, после чего переходят к любому другому выбранному звуку. Звуки могут повторяться. Динамика на всем протяжении — тихая, насколько это возможно.

## ВЕРТИКАЛЬНЫЕ МЫСЛИ<sup>12</sup>

Художник, вероятно, согласится, что, независимо от его желаний, цвет хочет быть определенного размера. Он может полагаться на иллюзионистские свойства цвета, чтобы соединить его, скажем, с рисунком или иными средствами разграничения; или он может просто позволить цвету «быть». В последние годы мы поняли, что и звук имеет склонность предлагать свои собственные пропорции. Развивая эту мысль, мы обнаруживаем, что, если мы хотим, чтобы звук «был», необходимо отбросить желание разграничивать его. На самом деле вскоре выясняется, что все элементы разграничения предсуществуют в самом звуке.

\*

Когда звук понимается как серия горизонтальных событий, все его свойства должны быть востребованы, чтобы сделать его податливым для горизонтального мышления. Сегодня способы извлечения этих свойств для многих стали процессом композиции. Чтобы прояснить сложность такого тесного временного порядка, можно сказать, что разграничению стало уделяться основное внимание в сочинении. В известном смысле про сочинение, созданное по такому методу, можно сказать,

что в нем нет «звука». Мы слышим скорее копию звука, и, успешно исполненная, она пугает нас, как любая из фигур в знаменитом музее мадам Тюссо.

\*

Крисчен Вулф однажды заметил, что в итоге всё становится мелодией. Это так. Время распутывает сложность. В итоге нам остается одномерность — циферблат часов, а не их внутренний механизм. Время в отношении к звуку похоже на солнечные часы, чья загадочная стрелка совершенно незаметно движется по своему пути. Но если звук по своей природе и есть почти природа, давайте тогда понаблюдаем за нашими солнечными часами в те моменты, когда солнца больше нет, но света достаточно. Парадоксально, но именно в этот момент время менее неуловимо. Все тени ушли, оставив нам выдавший виды предмет. Тогда-то время меньше всего замечается как движение и больше всего воспринимается как образ. В первом случае наше время-звук находится под пристальным вниманием отмеренного света, чтобы вскоре стать застывшим взглядом мелодии. Во втором — время застыло внутри звука. Движение всё еще есть — но оно теперь не более чем дыхание самого звука.

\*

Ошибка заключается в попытке рассматривать чье-то произведение так, как это делал Пастернак,

когда писал о своей любви к «живой сути исторической символики»<sup>13</sup>. Это объясняет своеобразный тон его сочинений, тон человека, колеблющегося между лучшими из всех возможных альтернатив.

\*

Для Филипа Гастона искусство в своем истоке синонимично скорее всемогущей динамике природы, нежели рукодельной человеческой истории, замаскированной под природу. Его волнует не то, как соотносить человека с искусством, но как соотносить искусство с человеком. В таком случае искусство вместе с Гастоном обречено на упадок. Подобно древнему талмудисту, он тщится найти в своем сознании причину его беспрестанного краха.

\*

Искусство в отношении к жизни не более чем вывернутая наизнанку перчатка. Вроде бы у нее те же форма и очертания, но ее невозможно использовать в тех же целях. Искусство ничего не говорит о жизни, как жизнь ничего не говорит об искусстве.

## ЖИЗНЬ БЕЗ БАХА И БЕТХОВЕНА<sup>14</sup>

Чтобы понять интеллектуальную атмосферу, в которой возникла «музыка случая», нужно знать кое-что о ренессансе живописи, случившемся в начале 1950-х в Нью-Йорке. В этой своеобразной атмосфере фронта царила невероятная свобода действия, *laissez faire*. Люди работали и разговаривали с безрассудством одержимых золотой лихорадкой, и у каждого был вотум доверия. Это возбуждение, этот социальный феномен до сих пор оказывает влияние на бóльшую часть того, что создается в живописи и музыке. Это было связано с ощущением широчайших возможностей, подогретым тем необъяснимым инстинктом, который Джон Кейдж называл «Real McCoy»<sup>15</sup>.

Я вступил в этот мир зимой 1950 года, и Кейдж был моим проводником. В его кругу были не только музыканты, но и художники, скульпторы и поэты того времени. Мне было чуть за двадцать, и я мало кого знал в других художественных кругах. Меня крайне удивило, что человек может знать столько людей и при этом неподдельно интересоваться ими.

Мы, казалось бы, не расставались, но при этом сделано было невероятно много. И я стал понимать (слишком быстро), что «идеи» мало чего стоят. На самом деле именно «идеями», которые

Стравинский обаятельно называл «швами» в своих сочинениях, для меня уже тогда была испорчена большая часть музыки. То, что я начал искать, и то, что вскоре нашел, — было едва намеченным контуром процесса, лишь смутно определяемым действием: *на нелинованной бумаге пишется свободней.*

В тот же год, когда я встретил Кейджа, появился Крисчен Вулф. Ему было шестнадцать — Орфей в теннисках. Сын Курта Вольфа, очень крупного европейского издателя (он первым опубликовал Кафку, еще при его жизни), Крисчен вырос в насыщенной интеллектуальной атмосфере. Как Пастернак, Вирджиния Вулф и многие другие творческие личности, выросшие в подобной атмосфере, он чувствовал себя уверенно на той территории, которую иные находили неудобно абстрактной. Первые сочинения Крисчена Вулфа, его развитие, его находки постоянно занимали мои мысли. Поскольку он еще очень молод и ведет замкнутый образ жизни, он известен меньше Кейджа, Эрла Брауна или меня. Человек, однажды посетивший Диего Риверу, удивился, обнаружив работы Миро, Арпа и других абстрактных художников в доме величайшего соцреалиста Мексики. Ривера ответил: «Эти картины для меня». То же самое я думаю о музыке Крисчена Вулфа.

Сочинения Вареза были (и остаются) чрезвычайно важны для меня. Возможно, потому, что его музыка, в отличие от Веберна или Булеза, не имеет характера замкнутого «объекта». Композиторский инструментарий Вареза, кажется, удовлетворяет лишь тому, что он сам называет «организованным звуком». Такой эмпирический подход усиливает

качество ex cathedra<sup>16</sup> его музыки. Штокхаузен применяет это в «Momente»<sup>17</sup>: эти быстрые решения, которые связаны практически личными отношениями, неизбежно «варезианские» по силе воздействия.

У Веберна тоже можно расслышать красоту симультанности движения и окраски. Но пространство Веберна слишком одномерно. Музыка Вареза привела к более открытому, менее замкнутому подходу. Поствебернианское влияние выразилось в постоянно возрастающей фрагментации всех элементов музыки, ведущей, в свою очередь, к сегодняшней мании «отношений», когда ужас перед «инцидентом», отчаянное стремление избежать несчастного случая больше всего напоминает «полицейских из Кистоуна», которые несутся в разных направлениях, и все не туда.

Происходящее в искусстве в течение последних пятидесяти лет (чуть дольше в живописи) многим представляется возвращением в Вавилон. Наша идолопоклонническая традиция меняется. Даже консерваторы сегодня осмеливаются переступить законы, установленные несколькими небожителями. То, что раньше казалось этическим, теперь воспринимается как этническое. Вокруг так много композиторов, точек зрения, что тот, кто цепляется за традицию, обречен на неудачу. Жизнь прошла, быстро, сложно и мимо них.

Если по-прежнему считать, что музыкальная традиция, идущая от Баха и Бетховена (а это и есть наша музыкальная традиция), обладает неприступной святостью, тогда, конечно, то, что делаю я и несколько моих коллег, никогда не будет принято на

наших условиях. Ошибка традиционалиста заключается в том, что он берет из истории лишь то, что ему нужно, не понимая, что Бёрд без католицизма, Бах без протестантизма, а Бетховен без наполеоновского идеала были бы второстепенными фигурами. Именно этот элемент «пропаганды», точнее, это отражение духа времени наделили творчество этих людей мифологическим статусом.

По иронии, технические компоненты, связанные с этим творчеством, для многих композиторов превратились в священный ритуал. Отсюда неистовый, лихорадочный, глубоко укоренившийся интерес к технике.

Штокхаузен, проникательный наблюдатель времен, вообще хочет создать «беспристрастное» искусство, которое охватит все техники разом. Однако на деле у него получается эклектизм, достойный Гаргантюа, фактически устраняющий необходимость в оригинальности. От блестящих фрагментов литературных реминисценций прошлого до эсхатологических пространств Ла Монте Янга — парень использует всё! Этим ослепительным блеском ярмарочного аттракциона, этим *tour de force*<sup>18</sup> Штокхаузен и привлекает молодые умы.

Что касается меня, то большинство наблюдений о своей работе я делаю *постфактум*, а обсуждение технической стороны моего метода может ввести в заблуждение. Я не чувствую себя «свободным», когда перестаю контролировать высоту звуков в одном сочинении, ритм и динамику в другом, и так далее. То есть я совсем не уверен в том, что касается моей роли, но полон надежд на конечный результат. Контролирую я лишь собственную волю — а это

посложнее, чем страница музыки. Если я и хочу что-то показать своей музыкой, то лишь то, что «природа и человеческая природа едины». В отличие от Штокхаузена, я не чувствую себя избранным «посредником» между ними. Штокхаузен верит в Гегеля, я верю в Бога. Проще некуда.

## «...Из „Последних пьес“»<sup>19</sup>

Открытие, что звук сам по себе может быть абсолютно пластическим феноменом и предполагает свою собственную форму, структуру и поэтическую метафору, привело меня к разработке новой системы графической нотации. «...Из „Последних пьес“» («...Out of „Last Pieces“», 1961) было написано на миллиметровке, каждая ячейка которой соответствует определенному отрезку времени. Количество исполняемых звуков в каждой ячейке задано, исполнитель вступает либо с началом каждой ячейки, либо внутри этого временного отрезка. Динамика на всем протяжении очень тихая. Амплифицированная гитара, арфа, челеста, вибратфон и ксилофон могут выбирать звуки в любом регистре. Все прочие звуки исполняются в высоких регистрах инструментов, за исключением коротких разделов, где указаны низкие звуки.

## **«ЧЕТЫРЕ ИНСТРУМЕНТА»<sup>20</sup>**

Хотя и отдельные, и исполняющиеся одновременно звуки заданы, равно как и их последовательность, временное расстояние между звуками определяется исполнителем в момент игры. В этом смысле каждый исполнитель выполняет функции дирижера. Динамика исключительно тихая, но слышимая.

## БЕСПОКОЙСТВО ИСКУССТВА<sup>21</sup>

Помните, как в «Докторе Живаго» история выметает из жизни главного героя всё, что вызывает малейшее человеческое чувство? Как его самосознание оказывается раздавлено историей, революцией? Как всё личное, любая фантазия, любая человеческая слабость, теряют свой смысл и отбрасываются в сторону?

Те же исторические силы, что смели жизнь Пастернака, можно обнаружить и в искусстве. И в нем тот факт, что нечто произошло, что оно существует в истории, дает произошедшему такую власть над нами, которая не имеет ничего общего с его подлинной ценностью или смыслом. Мы видим это в жизни. Почему же мы не способны увидеть, что и в искусстве фактам и историческим достижениям дозволено сокрушать всё тонкое, всё личное в нашем творчестве?

И всё же художник не сопротивляется. Он отождествляет себя с той силой, что способна лишь уничтожить его. На самом деле эта сила неодолимо влечет его, предлагая определенные цели, иллюзию безопасности творчества, искустельное знание о том, что в искусстве вообще не может быть успеха — как не может быть чьего-либо еще успеха. Одним словом, облегчает *беспокойство искусства*.

Разумеется, за эту защиту, этот комфорт, за эту сетку, натянутую на случай падения, надо платить. Но подумайте, что художник получает, отождествив свое искусство с исторической позицией. Это как будто за его спиной стоят мефистофели и шепчут: «Давай. Создавай сейчас. Разберемся позже».

Проясним: отождествление с историей не обязательно отсылает к прошлому. Оно может в равной степени отсылать к новейшим и самым радикальным течениям в искусстве. Художник может быть заморожен и новым, и старым. Он даже может быть предан и тому и другому, как мертвый молодой солдат у Бабеля, которого нашли с портретом Ленина в одном кармане и тфилин в другом<sup>22</sup>. На самом деле это возможно, самая привлекательная позиция вообще. К примеру, когда Шёнберг формулировал принципы двенадцатитоновой композиции, он предрекал, что она обогатит немецкую музыкальную традицию на сто лет вперед. Величайшее удовлетворение, которое Шёнберг находил в изобретении чего-то нового, оказалось удовлетворением оттого, что он развил нечто старое. Многие считают, что Шёнберг нашел ключ к движению назад в культурном плане, притом что он движется вперед в плане художественном.

Различия в исторической позиции тем не менее всегда были не так уж важны для меня. Булез, например, чрезвычайно увлечен тем, как его музыка сконструирована, тогда как Дюшан предпочитает реди-мейд. Но оба сходятся в том, что слышимое или видимое не столь важны, как историческая ситуация, вызвавшая их к жизни.

Десять лет я работал в среде, которую не интересовало ни прошлое, ни будущее. Мы работали, не зная, к чему относится сделанное нами, и относится ли оно вообще к чему-либо. То, что мы делали, не было протестом против прошлого. Восстать против истории значит всё ещё быть ее частью. Нас попросту не интересовал исторический процесс. Нас интересовал звук сам по себе. Звук не знает своей истории.

Революция, которую мы устроили, не была оценена. Но ведь и Американскую революцию, по существу, так и не оценили. Ей никогда не придавали такого значения, как французской или русской. Да и с чего бы? У нас не было кровавой бани и неотъемлемого террора. Мы не празднуем акт насилия — у нас нет дня взятия Бастилии. Было лишь требование — «дайте мне свободу или смерть». Наше творчество лишено авторитаризма, или, я бы даже сказал, тоталитаризма, присущих учению Булеза, Шёнберга и теперь Штокхаузена.

Этот авторитаризм, это давление необходимы произведению искусства. Вот почему подлинную традицию Америки двадцатого века, традицию, идущую от эмпиризма Айвза, Вареза и Кейджа, обходят вниманием, называя «иконоборческой» — иными словами, непрофессиональной. В музыке, когда ты делаешь нечто новое, нечто оригинальное, — ты любитель. Твои подражатели — вот они профессионалы.

Именно подражатели интересуются не тем, что сделал художник, но тем, какие средства он

использовал. Здесь ремесло становится абсолют, авторитарной позицией, отрывающейся от первоначального творческого импульса. Подражатель — величайший враг оригинальности. «Свобода» художника скучна ему, поскольку в условиях свободы он не способен *сыграть роль* художника. Есть тем не менее другая роль, которую он может играть и действительно играет — роль подражателя, «профессионала», претворяющего искусство в культуру.

Вот он-то и придает историческое значение оригинальному произведению искусства. Он-то и черпает из него и использует всё, что может быть использовано обществом. Он привносит в это произведение идеи пользы, морали и «общего блага». Он привносит в него внешний мир.

Пруст считает большой ошибкой искать опыт в предмете, а не в нас самих. Он называет это «бегством от собственной жизни». Кто из этих «профессионалов» способен разделить такой тип мышления об искусстве? Профессионалы постоянно дают нам примеры поиска опыта в предмете — в их случае в системе, в ремесле, которое составляет основу их мира.

Атмосфера произведения искусства, то, что окружает его, то «место», в котором оно существует, — всё это понимается как незначительная вещь, обаятельная, но несущественная. Профессионалы настаивают на существенном. Они концентрируются на вещах, которые создают искусство. Эти вещи они отождествляют с искусством, считают, что они и есть искусство, не понимая, что всё, что мы используем для создания искусства, его и убивает.

Это то, что понимает каждый известный мне художник. И это то, чего не понимает практически ни один из известных мне композиторов.

\*

Проблема музыки, разумеется, в том, что по своей природе это публичное искусство. Чтобы мы ее услышали, ее нужно исполнить. Ударишь в барабан — услышишь звук. Это вполне резонно. Нельзя представить звук как абстракцию, вне связи с тем, кто стучит по клавишам фортепиано или бьет в барабан. Исполнение — вот в чем штука. Это и есть реальность музыки.

И всё же есть что-то унижительное в том, что для музыки существует лишь публичное измерение. У композитора нет даже права на частную жизнь его произведения, как у драматурга, чья пьеса может существовать как литературное сочинение. Композитор обязан быть также и актером. Когда мне не по душе его игра, это раздражает. Строки шедевра могут быть великими, великолепными, совершенно бесспорными, но мне может не понравиться, как композитор *произносит* свои собственные строки.

Я хочу прояснить: композиторы инстинктивно приспособляются к этому риторическому, практически театральному качеству музыки. Даже их самый тихий шепот — это шепот сценический, *sotto voce*<sup>23</sup>. Тональность уже давно отброшена, и атональность, понятное дело, день вчерашний, но тот факт, что всё это приходится играть на инструментах,

никуда не делся. Результат — «слышимость», которая едва ли изменилась со времен Бетховена и во многих смыслах примитивна — так Сезанн показал ренессансное пространство как примитивное.

Ну и конечно, если звук, извлекаемый из инструмента, воспроизводит одну и ту же «слышимость», нужно что-то сделать, чтобы ее оживить и разнообразить. Нужно чем-то ее подпереть, чтобы сделать интереснее. Вот почему музыка так увлечена видеоизменениями. Пьеса типа «Сократа» Сати, в которой так мало чего происходит и так мало меняется, практически забыта. Конечно, все знают, что это превосходная пьеса. О ней всё время заходит речь, и кто-то нет-нет да и скажет: «А давайте исполним „Сократа“», — но почему-то этого никогда не происходит...

Сейчас, когда всё так спрессовано и сжато, когда видеоизменения стали содержанием большинства композиций, сочинение музыки превратилось в спортивное достижение. Представьте бегуна, выучившегося бежать спиной вперед на высокой скорости или, что еще сложнее, медленно и равномерно. Почему спиной? Потому что музыкой всё больше овладевает единственная идея — вариация — то есть композитор вынужден оглядываться на свой материал, чтобы искать в нем условия для дальнейшего движения. Изменение — единственное решение для неизменной «слышимости», создаваемой всё той же самой проекцией — инструментальным звукоизвлечением.

Возможно, именно поэтому в моей собственной музыке меня так занимает снятие каждого звука, и почему я пытаюсь сделать так, чтобы звук

рождался как будто ниоткуда. Атака не есть характер звука. А на деле мы слышим атаку, но не звук. Тем не менее снятие звука, этот удаляющийся ландшафт, — *вот что* позволяет увидеть, где звук размещен в нашем слышании — он скорее удаляется от нас, чем движется к нам.

Однажды мне рассказали об одной даме из Парижа — родственнице Скрябина, — которая всю жизнь сочиняла музыку, не предназначенную для слушания. Что это и как она это делала, не очень ясно; но я всегда завидовал этой женщине. Я завидовал ее безумию и непрактичности.

\*

Перечитав написанное, я вижу, что неявным образом подразумеваю возможность другого типа слухового измерения. Вообще, это не очень заботит меня. Меня заботит то состояние в музыке, где слуховое измерение уничтожено. Что я имею в виду? Уничтожение «слышимости» не значит, что музыка должна быть неслышимой — хоть может показаться, что моя музыка иногда именно это и предполагает. Взять хотя бы Фантазию фа-минор Шуберта. Вес мелодии здесь таков, что нельзя точно сказать, где она находится и откуда она взялась. Вообще музыка не так часто дает нам подобное переживание. Идеальный пример того, что я имею в виду, — автопортрет Рембрандта из коллекции Фрика<sup>24</sup>. Непостижимо не только, как эта картина сделана, — невозможно даже уяснить, где она существует по отношению к нашему зрению.

Музыка не живопись, но может у нее научиться большей восприимчивости, в силу которой она пристально вглядывается в тайну своего материала, тогда как композиторы слишком озабочены своим ремеслом. И поскольку у музыки никогда не было Рембрандта, мы так и остались всего лишь музыкантами.

Художник достигает мастерства, позволив тому, что он делает, быть самим собой. В известном смысле для того, чтобы контролировать, он должен уйти в сторону. Композитор еще только учится делать это. Он только начинает учиться тому, что контроль можно рассматривать как всего-навсего сложившуюся практику.

Я, например, слушая очень много музыки последних двадцати лет, должен признать, что всё еще нахожу этот контроль пугающим. Но страх убывает, поскольку в музыке, кажется, нет ничего, кроме контроля. По-моему, Веблен<sup>25</sup> однажды сказал об экономических целях Америки: «Что хорошего в планировании, если результат непредсказуем?» Подобное можно сказать и о сегодняшней музыке. Мы видим то же изобилие — но чего? Так как старая мифология отмирает, и музыка больше не поклоняется тому, чему поклонялась прежде, возникает новая мистика. Мистика производства музыки, ее устройства. Очевидно, что композиторы сегодня ищут безошибочную техническую позицию. Хотя они и стараются быть избирательными, ответственными за свои решения, в действительности же они выбирают лишь систему или метод, которые с точностью машины решают за них. В прошлом, если тебе что-то не нравилось, ты это не использовал,

оставлял в покое. Сегодня используется всё. Я помню некоторых композиторов, которые работали всё время. Они сделали себе имя и теперь работают по часу в неделю. Они много успевают, у них уже есть с чем работать.

По крайней мере, в музыке прошлого, подчиненной контролю, всё еще есть дихотомия; мы всё еще можем отличить человека от машины. Это возможно, даже когда контроль безразделен. Возьмите Большую фугу, возможно, самое показательное из всех произведений Бетховена. Над этой музыкой витает ощущение опасности, чего-то непоправимого, какого-то Страшного суда, обращенного против самого себя. Кажется, что Бетховен в этом сочинении был оттеснен под натиском музыки.

Смею ли я предположить, что его произведение обладает каким-то трансцендентальным качеством именно в силу этого факта? В силу того, что слышимое нами здесь, в самом что ни на есть вулканическом и патетическом роде, — это контроль под контролем своего хозяина? Что случится с моим тезисом, с годами моих размышлений и трудов, идущих в противоположном направлении?

Ответ на этот парадокс, возможно, содержится в том, что я где-то уже писал: «Чтобы искусство победило, его создатель должен потерпеть поражение». Как часто, слушая какое-либо сочинение Кейджа, я чувствовал сожаление или скорбь по адресу его создателя! И когда мы сталкивались на концертах, мне очень хотелось сказать ему: «Ты прими мои соболезнования, а вот „Эклиптическому атласу“<sup>26</sup> передай, что это было одно из самых захватывающих переживаний в моей жизни».

Если и нет такой вещи, как нравственная, честная или «истинная» позиция в искусстве, тогда то, что к ней приближается, есть искусство с чуть меньшей степенью... контроля.

Конечно, история музыки всегда занималась контролем, редко когда это соединялось с новой чувствительностью к звуку. Какие бы прорывы ни случались, они происходили, лишь когда изобретались новые системы. Системы расширяли словарь музыки, но в действительности они были лишь усложненными способами сказать то же самое. Музыка всё еще базируется на нескольких технических моделях. Стоит отойти от них, как вы оказываетесь в области музыки, которая не воспринимается как музыка.

Ладно, можно вступать в каждую эпоху с одним и тем же набором установок, но ведь не с одним и тем же набором тесно связанных друг с другом технических приемов на всем протяжении истории! Навязчивое внимание к ритуалу, сросшемся с верой, которую он символизирует, ведет нас только к одному выводу — музыка должна быть чем-то вроде религии. Миссия музыки, судя по всему, состоит в том, чтобы распространять догматы этой религии. Шёнберг, Стравинский, Веберн, Булез знамениты, потому что именно это и делали.

\*

Довольно интересно, что многие из молодого поколения обратились не к этим людям, обладающим почти религиозной властью, а к человеку,

который был страшно от них далек, — Джону Кейджу. Со времен Толстого не было в искусстве человека, который производил бы такое впечатление на молодежь. Возможно, разговор Кейджа с одним своим гостем в Стоуни Пойнт может дать ключ к этому феномену. Этот гость говорил о самых значительных достижениях и открытиях Кейджа, восхваляя тот великий прогресс, которым музыка обязана Кейджу. Джон подошел к окну, взглянул на окрестные леса, сказал: «Не могу поверить, что я лучше, чем что угодно там, за этим окном».

Это не то чтобы художественная или даже философская позиция. Это религиозная позиция. Не это ли имеет в виду Кейдж, когда говорит, что создал фотокамеру, чтобы другие делали снимки? Если искусство — это прежде всего самоумаление, то Кейдж достиг самоустранения. Выше я сказал, что мастерство художника состоит в том, чтобы уйти в сторону и позволить вещам быть самими собой. Кейдж настолько самоустранился, что мы действительно видим конец мира, конец искусства. Это парадокс. Парадокс в том, что это самоустранение отражает обратное — знание предельных вещей. Он несет в себе обещание последнего откровения искусства.

Что Кейдж дал нам, кроме фотокамеры? Трудно сказать. Но почему мы знаем, даже в самых неопределенных музыкальных обстоятельствах, что это кейджевское переживание? Почему для слуха всегда очевидно, что именно *не* Кейдж? Мы обычно сразу понимаем, что исполнитель заботится только о собственном блеске, или что он нечуток, или что он ошибается в трактовке. Как некий Персонаж, имени которого мы не назовем, Кейдж скрыт от

нас, но мы знаем, что́ в его глазах хорошо, а что́ плохо. Это сложный вопрос: что *есть* Кейдж? Но даже Штокхаузен знает, когда это *не* Кейдж.

Он не дает молодому поколению идеала. Он не восклицает, подобно Маяковскому: «Долой ваше искусство, долой вашу любовь, долой ваше общество, долой вашего Бога!» Революция закончена. И Маяковского, и наша. То, что предлагает Кейдж, это особый тип смирения. Кейдж учит, что нет пути, который ведет к искусству, и нет пути, который к нему не ведет.

Одного моего близкого и дорогого друга раздражало, что я неустанно восхищаюсь Кейджем. «Как это тебе удастся, — спросил он, — если совершенно очевидно, что все его идеи отрицают твою музыку?»

Вот мой ответ: «Если кто и отрицает мою музыку, так это, скажем, Булез. В случае Булеза возникает полное ощущение правильного и праведного жеста. Это выглядит как искусство, пахнет как искусство и на ощупь кажется искусством, но в этом нет творческого вызова, который чего-то от меня требует. Это убаюкивает меня своими легко добытыми добродетелями».

Я готов оспорить один-единственный тезис Кейджа: «Прием должен подражать природе в том, как она действует». Или, как он сказал в другом случае: «Всё есть музыка».

Решение нужно принять заранее и в случае точного и избирательного искусстве, и в случае, когда искусством может быть всё, что угодно. Есть дзенская загадка с ответом на свой же вопрос: «Обладает ли собака природой будды?» — «Ответь да или нет, и ты потеряешь собственную природу будды».

Согласно загадке, сталкиваясь с божественной тайной, мы пребываем в неопределенности между двумя возможными ответами. Под угрозой утраты собственной божественности нам не позволено выбирать. Мой конфликт с Кейджем заключается в том, что он-то выбор делал. Выдающийся последователь дзен, он каким-то образом упустил эту тонкость.

\*

Раньше мне казалось, что моя жизнь — это бесконечные возможности, но мой разум был закрыт. Теперь, годы спустя, мой разум открыт, но возможности меня больше не интересуют. Может показаться, что я довольствуюсь тем, что переставляю одну и ту же мебель в одной и той же комнате. Подчас меня заботит лишь достижение определенных практических условий, которые позволят мне работать. Годами я повторяю, что если бы только у меня был удобный стул, я стал бы достойным соперником Моцарта.

Всё это время меня занимает вопрос: до какой степени можно отказаться от контроля и при этом сохранить последнюю крупину, которая позволит называть сочинение своим? Каждый должен найти свой ответ, но есть одна история о Мондриане, которая может пояснить, что я имею в виду.

Кто-то предложил Мондриану, раз уж он работает с областями одного цвета, использовать распылитель, вместо того чтобы закрашивать их кистью. Мондриан очень заинтересовался и сразу же

попробовал. Картина не только потеряла ощущение Мондриана, она даже не выглядела как Мондриан. Тот, кто не испытал чего-то подобного, не поймет.

Пожалуй, самое подходящее здесь слово — прикосновение. Для меня, по крайней мере, это ответ, даже если это лишь эфемерное чувство карандаша в моей руке, когда я работаю. Я уверен, что если бы я диктовал свою музыку, и даже если бы продиктовал ее в точности, она ни за что не была бы такой же.

Полное понимание того, что значит быть художником, приходит лишь тогда, когда твою жизнь насыщают долгие годы труда и многочисленные воспоминания. Пруст не знал, каков его «предмет», пока жизнь не подошла к концу. Кто ты или кем станешь, возможно, ясно другим, но тебе — никогда. Фраза Флобера, сказавшего Жорж Санд (по завершении «Госпожи Бовари»), что он не уверен, хочет ли *становиться* писателем, близка к тому, что я имею в виду. Никто не идентифицирует себя как художника, но лишь смутно припоминает себя в этой роли.

Проблема в том, что мы используем теологическую диалектику, чтобы понять весь механизм искусства. Теологические спекуляции слишком часто случались в этом мире; поиск Бога — скорее прикрытие для поиска знаний. Вот почему Спиноза был отвергнут. Всё, что он мог предложить, — это Бог; никто не хотел этого.

Поиски искусства тоже слишком часто были прикрытием для поиска знаний. Еще одна попытка добраться до небес с помощью фактов. Со времен Вавилонской башни такие попытки всегда

проваливались. Небес не достичь знаниями, не достичь идеями, даже верой не достичь — помните о дзенской загадке!

\*

Много лет назад кто-то сказал мне: «Если ты что-то любишь, зачем это менять?»

Это наблюдение не относилось к искусству прошлого, но вполне могло. Чтобы ответить на этот вопрос, надо понимать, что любовь к прошлому в искусстве совершенно разная у художника и у публики. Не забывайте, жизнь художника коротка, обычные, скажем, семьдесят с небольшим. А публика живет веками и, по сути, бессмертна.

Публика чувствует утрату, связанную с переменами, куда острее художника, поскольку она любит искусство с той страстью, с которой любят предмет, когда не могут им обладать. От художника она не престанно требует восполнить ей эту утрату. Но это крайне тяжело для художника. Он чувствует, что публика душит искусство своими любовью и заботой. Любовь публики ему непонятна, как и ее чувство утраты.

Но это, возможно, отступление. А веду я к тому, что есть разница между многочисленными тревогами художника, пытающегося что-то сделать, пытающегося найти защиту от провала, и беспокойством искусства. Беспокойство искусства — это особое состояние, и вообще это вовсе не беспокойство, хоть и обладает всеми его качествами. Оно возникает, когда искусство отделяется от того, что

нам привычно, когда оно говорит своим собственным чувством.

Если в жизни мы делаем всё, чтобы избежать беспокойства, то в искусстве мы должны следовать за ним. Это тяжело. Всё в нашей жизни и культуре, вне зависимости от нашего опыта, удерживает нас от этого. И всё же есть чувство чего-то неизбежного. И это неизбежное, оказывается, не прошлое и не будущее, а просто следующие десять минут. Следующие десять минут... Мы не можем двинуться дальше, да это и не нужно. Если у искусства есть небеса, возможно, это они. Если и существует связь с историей, то это взгляд назад, и связь эту можно точно определить словами де Кунинга: «История не влияет на меня. Я влияю на нее».

## ПРЕДОПРЕДЕЛЕННОСТЬ/ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ<sup>27</sup>

- Оставь звуки, Карлхайнц, не подталкивай их.
- Даже чуть-чуть?

Как-то раз, пару лет назад, я провел вечер с коллегами. Каждый из нас так или иначе был связан с музыкой, которая в разное время по самым разным причинам вызвала полемику. Нам было что вспомнить — истории «скандалов», старых и новых, — всё это подливало масло в огонь и без того веселой и достаточно рискованной встречи. Мне стало не по себе. Я знал, что меж нами нет единства. Каждый представлял свою группировку. Каждый угрожал существованию остальных. А главное, их представления о музыке были совершенно противоположны моим. Мы могли бы снова встретиться в непринужденной обстановке, но когда ты знаешь, что кто-то отстаивает какую-то идею, ты знаешь, что он стоит особняком.

Мы с Пьером Булезом покинули встречу довольно поздно и пошли в бар «Кедр». Мы были последними посетителями. В прямом смысле последними: здание собирались сносить. Мы разговаривали об американской литературе, совсем немного о музыке. В баре не было ни одного знакомого: привычная компания перестала ходить туда какое-то время

назад. Почему-то мне казалось неправильным, что этот вечер я провожу с Булезом. Он — воплощение всего, чем искусство быть не должно. Из сегодняшних композиторов Булез сделал больше всех для того, чтобы вернуть престиж системе, — Булез, который однажды заявил, что его не интересует, как звучит пьеса, только как она сделана. Ни один художник не сказал бы так. Филип Гастон однажды признался, что когда он видит, как картина сделана, ему становится скучно. Озабоченность *деланием* чего-то, системами и конструкциями, пожалуй, и характеризует сегодняшнюю музыку. Именно эта озабоченность во многих случаях стала подлинным содержанием музыкальных сочинений.

Довольно интересно, что многие композиторы прошлого известны еще и как легендарные исполнители. Возможно, именно это придавало их музыке особый реалистический, физический аспект. В отважных гармонических путешествиях Бетховена в поздних сонатах движение его пальцев по клавиатуре ощущается столь же явно, как и особенности его слуха. То же самое можно сказать о пассажах в сочинениях Шопена, Листа, Скрябина, Дебюсси. Варез тоже был легендарным исполнителем. Его инструментом была сонорность.

Разумеется, история музыки — это в некотором смысле история ее создания. Музыка всегда была занята реорганизацией систем контроля, потому что этому, казалось, не было альтернативы. Альтернативы не предложил и переход к атональности в самом начале века, и ее последующее превращение Шёнбергом в двенадцатитоновую технику композиции. Это был еще один способ

организации, который идеально адаптировался к старым формам.

Идея конструирования как *содержания* музыки широко распространилась в последние пятьдесят лет благодаря всплеску музыкальных новаций. Предполагалось, что все эти новые идеи смогут вписаться в существующий логический порядок. В первой половине века это работало. Новаторские возможности *звука* не рассматривались в качестве композиционно значимых. Выделялось лишь то, что связывало все эти новые музыкальные элементы в значимую *форму*. Акцент на этом гораздо более неуловимом элементе — звуке — расстроил бы шаткий баланс «идеальной композиции».

Когда после Второй мировой войны музыка усложнилась еще больше (двенадцатитоновую технику стали использовать также для ритма, динамики и прочего), звук стал диспропорциональным элементом, слишком заметным, чтобы его игнорировать. Когда композиторы попытались собрать своего Шалтая-Болтая, произошел звуковой взрыв. Со звуком было не совладать. То, что не вызывало интереса у Булеза, в итоге одержало верх.

Между 1950 и 1951 годом четыре композитора — Джон Кейдж, Эрл Браун, Крисчен Вулф и я — подружились и стали постоянно общаться. И что-то произошло. К нам присоединился пианист Дэвид Тюдор. Каждый из нас внес свой вклад в концепцию музыки, чьи элементы (ритм, высота, динамика и т. д.) были освобождены от контроля. Эта музыка не была «зафиксирована», и потому ее невозможно было нотировать по-старому. Каждая

новая мысль, каждая новая грань этой мысли предполагали собственную нотацию.

До сих пор всевозможные элементы музыки (ритм, высота, динамика и т. д.) воспринимались лишь в рамках формальных отношений друг с другом. При отказе от контроля обнаруживается, что эти элементы теряют присущую им идентичность. Но внутри композиции элементы могут быть объединены лишь благодаря этой идентичности. Без нее не может быть самого объединения. Из чего следует, что недетерминированная музыка может привести лишь к катастрофе. Мы дали этой катастрофе произойти. Ее причиной был звук — он объединил всё. Только лишая фиксации элементы, традиционно используемые для создания музыки, можно позволить звукам существовать в себе — а не как символы или воспоминания, которые являются прежде всего воспоминаниями о другой музыке.

Хотя недетерминированная музыка и порицалась за антиинтеллектуализм и даже за иррациональность, методы, которые привели к ней, спустя время вызвали некоторый интерес. Разные влиятельные композиторы, особенно люди с такими широкими интеллектуальными аппетитами, как у Карлхайнца Штокхаузена, стали пользоваться этими новыми «техниками». Парадоксально, но теперь они служат новым критерием контроля. Штокхаузен предполагает, например, что недетерминированный процесс может иметь тот же эффект в «статистическом» смысле, что и самая сложная и тщательная нотация. Очевидно, он думает, что мы пытались найти новый путь, чтобы прийти к старому результату.

Здесь, конечно, имеет место нечто большее, чем просто техническое недопонимание. Вообще, это блестяще иллюстрирует историческую функцию истеблишмента. В итоге они говорят: «Хоть ты и отец этой музыки, ты недостаточно ответственный. Поэтому мы намерены стать опекунами твоего искусства».

Круг замкнулся. Одержимость «порядком» в музыке завела в тупик. Чтобы выбраться из этого тупика, теперь приходится прибегать к самому радикальному разрыву с историческим процессом.

## Филип Гастон: ПОСЛЕДНИЙ ХУДОЖНИК<sup>28</sup>

Много лет назад мы с Филипом Гастоном играли в одну игру, будто мы — последние художники. Помните, как у Александра Поупа: «Искусства прочь уходят, дальше — ночь»<sup>29</sup>? Как и во всех эсхатологических фантазиях, «конец света» был на самом деле концом эпохи.

Примечательно, что все эти годы Филип Гастон и Джон Кейдж были равно важны для меня. С Кейджем мы по-прежнему последние художники, только: «Искусства прочь уходят, дальше — свет». Вообще, я считаю себя двойным агентом. Кьеркегор признавался, что если бы он не был философом, то наверняка стал бы шпииком.

Всё это время мы постоянно говорили о воображаемом искусстве, в котором не оставалось практически ничего. В определенном смысле мы говорили об этом втроем, хотя я никогда не передавал одному мысли другого, и, насколько мне известно, Кейдж и Гастон никогда не беседовали об этом друг с другом. Моя роль двойного агента состояла в том, чтобы сохранить хрупкий баланс в нашей семье.

«Ничто» — больше, чем просто философская игрушка, для последних художников это отправная точка и цель. Очевидно, что мы не начинаем с ничто; не так очевидно, что по прошествии многих

лет работы достигаешь совсем немногого. Особенно если мы расчистим завалы, оставшиеся от веры в то, что историческое — в той же степени личное или что личное вписывается в историю.

«Ничто» — это не какая-то там странная альтернатива в искусстве. Мы постоянно сталкиваемся с ним в нашем творчестве. В обычной жизни подобный опыт едва ли возможен. Мы живем от мгновения к мгновению, невидимый гештальт формирует наши жизни.

В искусстве мы существуем от стихотворения к стихотворению, от картины к картине. Мы сталкиваемся с тем фактом или, скорее, со свидетельством того, что нам почти нечего привнести, почти совсем нечего сказать. Мы воспринимаем «ничто» примерно как средневековые каббалисты, которые понимали его как то конечное пространство, где возможно размышление о Боге. Любое озарение выражается метафорой.

Если допустить, что сами по себе картины Гастона — метафора, тогда следует понимать, что это допущение и было предметом его непрерывного иносказания. Как мы создаем метафору творчества, так творчество обращает в метафору нас.

Каждая из картин Гастона — предложение, которое не отрицает предыдущего, но и не оправдывает следующего. В какой точке мы вламываемся в этот дискурс? В какой точке мы готовы из него выйти, даже рискуя потерять какую-то часть этого лихорадочного комментария? Виллем де Кунинг однажды сказал, что его последний мазок и создает картину. С последней картиной Гастона все его творения обретут покой.

Помню долгую прогулку с Джоном Кейджем вдоль Ист-Ривер. Был чудесный весенний день. В какой-то момент Джон воскликнул: «Посмотри на чаек! Боже, как они свободны!» Помню, понаблюдав за птицами, я сказал: «Они совсем не свободны — постоянно в поисках пищи».

В этом основное различие между Кейджем и Гастоном. Кейдж видит результат, но игнорирует его причину. Гастон, одержимый исключительно причинностью, разрушает результат. Оба они правы. Я тоже, разумеется. Мы прекрасно дополняем друг друга. Кейдж глух, я глуп, Гастон слеп.

Если культура — это двойник искусства, тогда Гастон — это искусство, а Кейдж — культура. Совершенно необходимые друг другу, они взаимонепроницаемы. Как в толстовском браке, у них всё общее, но их ничто не связывает. Творчество Гастона необходимо искусству как единому пространству. Но настоящего места в современной культуре у него нет. А вот без Джона Кейджа современная культура была бы совершенно иной. Культура в большей степени, чем искусство, является «идеей». Культура традиционно занята раскрытием процесса. Она скрывает свою незаинтересованность особенностями манеры художника. Искусство традиционно занято раскрытием чувства. Оно скрывает свою незаинтересованность тем, как именно произведение сделано.

Гастон родом из Ренессанса. Но его не допустили обучаться у Джорджоне, он наблюдал его из гетто — из болота в окрестностях Венеции, где были старые литейные цеха. Я знаю, он там был. В силу обстоятельств он принес с собой это искусство в диаспору. Вот почему живопись Гастона — наиболее

любопытный урок истории, который нам когда-либо выпадал.

Я пишу это, а «Attar»<sup>30</sup> висит на стене напротив. Я чувствую, что, если перевешу ее на другую стену, это будет совершенно другая картина. Эта картина — скорее феномен отражения, а не полярности. Вибрируя, тона уходят под грунт и возвращаются, но с иным наклоном мазка. В музыке мы бы сказали, что звук лишен источника в силу минимальной атаки. Этим объясняется абсолютная невесомость картины. Но ощущение, что то, что мы видим, *идет не от того, что видно*, характерно для всех работ Гастона.

Тот факт, что мы видим, как нанесена краска, не дает нам ключа к общему впечатлению. Рисунки Гастона создают такое же ощущение. Это как если бы великий пианист сел за ваше фортепиано, поставил руки на клавиатуру, ровно как это делаете вы, и затем начал играть. Тут что-то происходит. Аналитические способности тут не помогут.

Надо еще добавить, что картины часто начинают свое «исполнение», только когда наблюдатель отворачивается от них. Не так давно Гастон попросил нескольких друзей, и меня в том числе, посмотреть его новые работы, развешенные в бывшем складском помещении. Картины были как спящие гиганты, их дыхание едва чувствовалось. Когда мы уходили, я обернулся, чтобы бросить последний взгляд, и затем сказал ему: «Вот они. Проснулись». Они уже поглощали всё пространство. Мы с друзьями вошли в лифт.

## IN MEMORIAM: ЭДГАР ВАРЕЗ<sup>31</sup>

Что была бы моя жизнь без Вареза! Дело в том, что в тайниках моей лицемерной души я — подражатель. Я подражаю не его музыке, не его «стилю», но его позиции, его способу существования в мире. Время от времени я ходил в концертные залы, чтобы послушать одно из его произведений, или звонил ему, чтобы договориться о встрече, чувствуя себя кем-то вроде паломника в Лурд, который надеется на исцеление.

Вместо того чтобы изобрести систему, как это сделал Шёнберг, Варез изобрел музыку, которая говорит с нами посредством невероятного напора, а не посредством своего метода. Слушая Вареза, мы задаемся вопросом «как *он* это сделал?», а не «как это сделано?».

Под конец жизни Кьеркегор вдруг забеспокоился, каким был бы его ответ, если бы на небесах его спросили: «Ты внес ясность?» Он понял, что для внесения *ясности* ему пришлось бы сказать, что ни один из датских прихожан не испытывал никаких чувств к Богу. А мы? Что, если мы будем поставлены перед тем же вопросом? Быть этой музыкой — наша жизнь, она дала нам жизнь — но внесли ли мы *ясность*? То есть действительно ли мы любим Музыку, а не системы, ритуалы, символы — мирскую, жадную гимнастику, которой мы

ее подменили? То есть отдали ли мы *всё* — были ли мы абсолютно преданы нашей собственной уникальности?

Разве у нас нет подобных примеров? Не таков ли Варез? Неужели нам нужны образцы только для того, чтобы мастерить звукоряды и бряцать инструментами? Считаем ли мы теперь Вареза пригодным для анализа? Мы приготовили пробирки? Запомните, похорон не было. Он сбежал.

Дюшан сказал как-то, что искусства не существует, есть только художник. В этом убеждении Эрл Браун и Джон Кейдж сходятся. И хотя их пути давно разошлись, эта идея в некотором роде связывает их хотя бы потому, что они вместе держат оборону. Недетерминированная музыка всё еще «антиискусство» для недоброжелателей. Они для нас всё еще «антихудожники». Они обвиняют нас в том, что мы променяли «контроль» на случайное и беспорядочное, будто променяли брак на свободную любовь. Для нас же их «выбор» — это просто выбор системы, которая чувствует, думает и слышит за них.

Уникальность Эрла Брауна в том, что он, обладая умом, великолепно приспособленным к анализу, отвергает идею системы. «Мне интересно, — пишет Браун, — найти ту степень обусловленности (концепции, нотации, реализации), которая удержит произведение в равновесии между контролем и его отсутствием. <...> Окончательного решения этого парадокса нет, <...> почему и существует искусство».

Браун родился в Новой Англии, что важно для понимания всей этой ситуации «гамлетовского вопроса», состоящей в очень практическом, деловом типе ума. Говоря о музыке, возникшей в других частях Америки, легко впасть в обобщение — «урбанистическая», «ученая», «народная». Но искусство

Новой Англии, откуда пришел не только Айвз, но и Рагглз, не описывается готовыми категориями. Дикинсон, Рагглз, Айвз — все они говорили своими собственными голосами, находили свои собственные пути. Для Америки они были всего лишь иконоборцами, но для Европы это и была Америка.

Как и Айвз, Браун родился в Массачусетсе, а точнее, в Луненберге 26 декабря 1926 года. Первые уроки композиции он брал у Рослин Бруг Хеннинг<sup>33</sup> в Бостоне. Тем не менее определяющую для его творчества объективность по отношению к музыкальному материалу выработало в нем изучение метода Шиллингера<sup>34</sup>. Именно эта объективность, это освобождение музыки от любых готовых идей и привели его к пониманию, что звук сам по себе может быть не только чем-то эфемерным, но и вполне конкретным опытом.

В начале пятидесятых такой тип объективного подхода к музыке можно было понять, но только с точки зрения ее организации. Совсем не поняли того, что Браун был математиком, в математику не верящим.

И Кейдж, и Браун драматизируют структурный аспект процесса. Браун отличается от Кейджа тем, что, хотя его исходный материал и предзадан, он достигает максимума возможностей, позволяя музыкальной форме быть импровизационной. У Кейджа всё наоборот: структура фиксирована, а материал лишь предполагается.

Наше с Кейджем влияние на авангардное общество было по большей части философским, тогда как влияние Брауна было более конкретным и практическим.

Его «временная нотация» стала частью современного композиторского арсенала. Звук здесь находится в приблизительном визуальном соотношении с тем, что его окружает. Время не указано механистически, как и ритм. Для исполнителя оно артикулировано, а не интерпретировано.

Эффект двойной. Когда исполнитель в большей степени осведомлен о времени, он также более осведомлен о своих действиях или о звуках, которые он собирается сыграть.

Результат — повышенная спонтанность, которую способно передать лишь само исполнение. Фактически нотация Брауна направлена лишь на то, чтобы препятствовать расхождению между написанным на странице и реалиями исполнения.

Традиционная нотация исходит из того, что каждый отдельный звук должен зависеть от целого. Звуки у Брауна зависят лишь друг от друга. Относительность времени в его музыке вкупе с «абстрактностью» материала парадоксальным образом дают ощущение сверхточности. Но это происходит только потому, что звуки сами по себе возникают с предельной отчетливостью. Следует помнить, что движущая сила здесь не линия и не ритм, но звук.

Покойный Эдгар Варез говорил однажды о времени, необходимом звуку, чтобы заговорить. Лишь немногие композиторы поняли эту мысль. И никто не понял ее лучше Эрла Брауна.

## «BOOLA BOOLA»<sup>35</sup>

Это бешеная гонка за крошками, упавшими со стола.

*Милтон Бэббит, около 1947 года*

Когда мне было пятнадцать, кто-то дал мне почитать «Жана-Кристофа». Эта книга разрушила мою профессиональную жизнь. Вдобавок мой отец сказал, что подарит мне то, что его отец подарил ему, — мир. Мир оказался стадионом Левисон жаркой летней ночью. Так что в университете мне учиться не пришлось.

Я не осознавал всю тяжесть своей потери до недавнего времени, пока не прочел статью в *The Nation*. Она уведомила меня, что самую продвинутую музыку в Америке пишут в колледжах и что в этих колледжах происходит своего рода музыкальный Ренессанс, неведомый широкой публике. Несколько факультетских композиторов удостоились похвал, много места было уделено достойному вниманию росту исполнительского мастерства в этих университетах. Кажется, некоторые из них организуют свои собственные музыкальные коллективы и даже порой соперничают друг с другом за профессиональных исполнителей-фрилансеров. А профессионалы и правда нужны, поскольку

музыкальные события происходят не только на межуниверситетском уровне, но даже в таких исторических руинах, как Карнеги-холл. Было отмечено, что Гарвард, как ни прискорбно, не проявляет активности в этом направлении — в стиле газеты «Правда» ему был сделан выговор за пренебрежение своими возможностями.

А что сама музыка? Сказать, что это новый Шёнберг или Веберн, было бы упрощением. В определенном смысле это критика Веберна и Шёнберга. Взять идею другого человека, развить ее, расширить, навязать ее логике свою сверхлогику — в этом есть доля критики.

Может быть, такую музыку можно назвать «академическим авангардом» — уже прижившимся термином? Он вмещает в себя двенадцатитоновые достижения, их приложение к тональному мышлению, различные приемы электронной музыки, а теперь даже и академическую «музыку случая». Верите или нет, но такое существует — и у них оно есть.

В целом, однако, композитор из кампуса ассоциирует себя с немецкой музыкальной традицией. Это вполне понятно: двенадцатитоновая музыка, пусть и не слишком прибыльная для концертного зала, идеально подходит для школьного класса. Кроме того, «hofbräu»<sup>36</sup> всегда было неотъемлемой частью жизни в американском кампусе.

Если вся эта музыка говорит с явным немецким акцентом, то прагматический дух, ее пригревший, — чисто американский. Чтобы действительно понять его глубокий смысл, нужно взглянуть не только на Уильяма Джеймса<sup>37</sup>, но также и на его семью. Вот сам Уильям выглядывает из своей башни,

увитой плющом<sup>38</sup>, и решает, что практичнее всего будет там и остаться. Вот его сестра<sup>39</sup>, блестящая, болезненно интеллектуальная, склонная к эпистолярному жанру. Вот Генри, который почувствовал неладное и удрал в Англию. И вот еще младший брат — кажется, его звали Боб<sup>40</sup>. У свежей могилы матери он воскликнул: «Я так рад за нее!» Боб — единственный, кто меня интересует. Он действительно что-то пережил.

Что, если эти эксцентричные, выдающиеся призраки всё еще бродят по коридорам Гарварда? Может ли это быть причиной того, что Гарвард оказался в какой-то степени независимым от навязчивой шуллеровской рекламы<sup>41</sup>, распространившейся повсюду? Возможно. Поскольку, хотя *The Nation* описывает всю эту здоровую активность как принадлежащую к «великой традиции американской философской мысли», не Эмерсон, или Торо, или даже Джеймс вдохновляют ее. А человек по имени Герман Вейль<sup>42</sup>. Интеллектуальный принцип, стоящий за этой музыкой, основан на писаниях всё того же Вейля, а пишет он о чем-то вроде «рационального покорения безграничного». О Лукас Фосс, твой ли смех я слышу? Статья уверяет нас, что «рационального покорения безграничного» «совершенно достаточно, чтобы оправдать деятельность» этих продвинутых композиторов, и что им не пристало беспокоиться о таких вещах, как чувствительность или коммуникативность.

Кто-то скажет, что добродетельность и непоколебимая уверенность этих университетских групп растут из одного корня — ответственности. Это явно ключевое слово. Они принимают эту

ответственность и требуют ее не только в своей автономной музыкальной жизни, но и для каждой ноты в своих композициях. Но что значит слово «ответственный»? Давайте предположим, что молодой композитор из кампуса в интеллектуальном бреду совершает убийство (не музыкальное). Если его вина будет доказана в суде, то только потому, что он *ответственный*! Степень его ответственности на самом деле будет степенью его вины. «Ответственность» — явно неправильное слово. Они должны заменить его «консолидацией», если старое слово «академический» им не по нраву.

К этому всё и сводится. Если человек преподает композицию в университете, как он может не быть композитором? Он упорно трудился, постигал свое ремесло. Ерго, он композитор. Профессионал. Как врач. Но есть врач, который разрезает вас и делает всё правильно, а потом зашивает — и вы умираете. Он упустил шанс вас спасти. Искусство — это важная, опасная операция, которую мы проводим на себе. Упуская шанс, мы умираем в искусстве.

Всё более очевидно, что для этих парней музыка — *не* искусство. Это процесс обучения учителей тому, как учить учителей. Для такого процесса совершенно естественно, что музыка учителя не отличается от музыки того учителя, которого он учит. Академическая свобода — это, кажется, утешение знать, что кто-то свободен быть академиком.

Художник, который постоянно производит точно такие же картины, как у Джексона Поллока, довольно скоро окажется на пути в Психиатрический центр Рокланда. В музыке же его назначат заведующим кафедрой.

Что случается с молодым человеком, который приходит в университет постигать ремесло композитора? Как любой молодой человек, он романтик. Одна из вещей, которые он романтизирует, — оригинальность. А это, в конце концов, абсолютный успех. Довольно скоро он забывает свою мечту, поскольку она столь далека, столь недостижима. Он учится, упорно трудится. После, скажем, шести лет беспрестанных занятий музыкой, если ему повезет, можно считать, что он выжил.

Вы хоть раз смотрели в глаза выжившему на отделении композиции Принстона или Йеля? Он на пути к должности, но в искусстве он отстающий.

Он все равно продолжает. Он отправляется в Дармштадт, но впадает в отчаяние в этом средоточии традиции. У него есть всего лишь высотные отношения, а Штокхаузен одновременно использует все мыслимые музыкальные традиции пяти веков за три секунды! Тем не менее наш юноша продолжает. Время от времени он сочиняет пьесу. Иногда ее исполняют. Всегда есть возможность попасть в концерты Гюнтера Шуллера. Пьесы нашего героя хорошо сделаны. Он небесталанен. Рецензии неплохие. Несколько стипендий — Гутгенхайм, Arts and Letters, Фулбрайт — вот и вся официальная музыкальная жизнь Америки.

Нельзя тягаться с системой, особенно если она работает. А эта система работает. Ее можно засунуть в пробирку и протестировать. Ее можно скормить синтезатору и услышать, как там бултыхаются всевозможные фонды. Эти люди сами себе аудитория. Сами себе слава. И они создали такой климат,

в котором музыкальная деятельность целой нации низведена до уровня колледжа.

Вчера вечером я получил телеграмму из Принстона. Я ждал ее. Вновь я совершил монотонную поездку по равнинам Джерси, вновь был очарован совершенно прекрасной прогулкой от железнодорожной станции до кампуса. Мои старые коллеги собрались в ожидании того, что я скажу. Я был прекрасно подготовлен. «Товарищи и господин почетный председатель, — начал я. — Неосознанно и нечаянно я внес космополитический элемент в нашу благородную национальную музыкальную традицию. Как объяснить, как оправдать эти душевные блуждания?..» Не стоит продолжать — всё это было во сне.

«Земля стала маленькой, и по ней прыгает последний человек, всё делающий маленьким. Ему есть чем гордиться. Чем же он так гордится? Он называет это образованием»<sup>43</sup>.

Так говорил Ницше.

## РАЗГОВОРЫ БЕЗ СТРАВИНСКОГО<sup>44</sup>

БЕСЕДА МОРТОНА ФЕЛДМАНА

С ДРУГОМ В НЬЮ-ЙОРКЕ

По возвращении из Англии я пытаюсь, насколько это возможно, разобраться с делами. Сейчас дописываю оркестровую пьесу. Когда она не идет, я берусь за статью, которую начал этим летом. Статья, правда, тоже не всегда хорошо идет. Проблема в том, чтобы наладить определенную непрерывность, но стоит слишком сосредоточиться на непрерывности, как ни на что другое времени уже не остается.

*Твоя статья — об Англии?*

Да. Кардью и его круг очень заинтересовали меня. Вообще, вся тамошняя атмосфера, вся ситуация показались мне интересными. В Англии чувствуется непосредственная увлеченность идеями, приходящими из Нью-Йорка, подлинный ажиотаж. Те же разговоры, тот же климат, которые были здесь в начале пятидесятых. Это только начало, но перемены чувствуются, разрыв с риторикой Франции и Германии. «Ренессанс» — неверное слово, оно всегда подразумевает отсылку к прошлому. То, что сейчас происходит в Англии, это не возвращение к прошлому или бунт против него. Это то, что я где-то описал как *выход* из истории. Молодые интеллектуалы, с которыми я познакомился... они не ищут в Нью-Йорке чего-то типа «Герники» или «Групп»<sup>45</sup>.

Они отождествляют себя с духом нью-йоркской тусовки в целом, с фантастическим парадоксом: «Долой шедевры, да здравствует искусство!»

Франция была так увлечена новизной, что попросту не обратила на это внимания. Германия слишком эклектична, Америка слишком во власти академического авангарда... Но в Англии это действительно чувствуется. Даже студенты, с которыми я разговаривал, готовы на время забыть о своих приоритетах, они хотят *слушать*.

*Ты говоришь об интеллектуалах. Много ли композиторов разделяют ажиотаж, о котором ты упомянул?*

Кроме Бедфорда, Кардью и некоторых других из этой группы, я не встречал в Англии композиторов. Я встречал людей, которые пишут музыку, и если они не работают на Би-би-си, то называют себя исключительно студентами или учителями. Это какое-то невероятно скромное отношение к себе в искусстве. Об этом не принято говорить — как о геройстве на поле боя. Только один человек нехотя признался, что «балует» музыкой. Позже я узнал, что он написал оркестровое сочинение, с большим успехом исполненное крупным лондонским оркестром. Никто не признает себя композитором. Я думаю, что композиторы заперты в каких-то приютах из Диккенса, и выпускают их на волю, только чтобы писать оперы для детей.

*А что Кардью?*

О Кардью говорят, но исполняют его не очень часто. Не то чтобы он находился в какой-то особо

сложной ситуации, просто там меньше денег. Здесь нас исполняют, но публиковаться непросто; в Англии всё наоборот. Такие концерты — роскошь, понимаешь, роскошь, которую они не могут себе позволить. В Штатах молодой композитор обычно попадает в профессиональный мир через университет. В Англии эту функцию, по всей видимости, выполняет Би-би-си. И поскольку Би-би-си редко исполняет Кардью, мне пришлось поехать в Париж, чтобы услышать его авторский концерт.

*Я знаю Кардью главным образом как человека, который осуществил «реализацию» материала для исполнения «Carré»<sup>46</sup>.*

Да, он несколько лет работал в студии Штокхаузена в Кёльне. Как Данстейбл <sup>47</sup> несколько веков назад, большую часть жизни он провел, добираясь туда, «где всё и происходит». В какой-то момент он самостоятельно научился играть на гитаре просто для того, чтобы принять участие в исполнении одного сочинения Булеза: это примерно как выучить датский, чтобы читать Кьеркегора. У него до сих пор есть копии фортепианных произведений, которые Дэвид Тюдор привез из Америки в начале пятидесятых. Эти копии Кардью сделал сам. Публика почти ничего не знает об этом, о том, как художественное сообщество действует и взаимодействует. К тому времени, когда что-то доходит до публики, всё, что она слышит, — это надгробное слово. Англичанам, конечно, кажется, что некая художественная фракция представляет их миру, но, скорее всего, они поставили не на тех людей. У Кардью и его друзей куда больше престижа на континенте,

чем дома, но это лишь запутывает дело. Они создают собственную тусовку в Англии, так же как Кейдж и мы делали в Америке в пятидесятые. Пожалуй, они больше пижонят, они больше «из кино», чем были мы. Можете себе представить Кардью, Тилбери и Бедфорда в ночном поезде, пересекающем Ла-Манш на пути в Варшаву? Кардью в длинном викторианском пальто, Тилбери в эдаком черном плаще, Бедфорд в кожаной куртке... три заговорщика из шпионских романов Эрика Эмблера едут представлять Англию на одном из важнейших авангардных музыкальных фестивалей Европы!

*Я так понимаю, Кардью довольно важная фигура.*

Куда бы ни пошла современная музыка, в Англии это случится только благодаря Кардью, из-за него, через него. Если сегодня в Англии новые идеи в музыке воспринимаются как некое движение, то потому, что он действует как нравственная сила, нравственный центр. Без него молодой, «не от мира сего» композитор пропадет. С ним он всё такой же молодой, но хотя бы не пропащий.

*А кто-нибудь думает об этом в университетах?*

В тех университетах, где я был, делают акцент на определенном типе музыковедения. Сплошь и рядом можно встретить страстное восхищение каким-нибудь сочинением только потому, что оно было написано в семнадцатом или восемнадцатом веке или до Первой мировой — особенно до Первой мировой. Помню, мне как-то показали пьесу Моцарта, сочиненную им в одиннадцать лет. Что я мог сказать? Я почувствовал себя, как де Кунинг,

которого попросили оценить одну абстрактную картину, и он отозвался о ней отрицательно. Позже ему сказали, что это работа какой-то прославленной обезьяны. «Другое дело. Для обезьяны это потрясающе». Это, конечно, не только английская черта. Мы все восхищаемся смелыми гармониями Пёрселла, как если бы они были сочинены обезьяной.

*Совершенно верно. Всё это мало чем отличается от среднего американского университета.*

С исследованиями у нас лучше; но опять же это лишь вопрос денег. Настоящая разница заключается в скорости распространения сплетен. Американские факультеты музыки — настоящие рассадники интриг. Как-то я беседовал с Леоном Кирхнером в темных лабиринтах одного нью-йоркского концертного зала. Говорят, что на следующее утро все гарвардские студенты Кирхнера знали о нашем междусобойчике. Вот это я понимаю — «музыковедение»! Если такое и есть в Англии, то не на поверхности. Никто на тебя не насаждает, никто не просит рекомендательных писем. Когда здесь аспиранты приходят ко мне, они всегда чего-то хотят. Как сказал один из наших наименее почитаемых президентов<sup>48</sup>: «Главный бизнес американцев — делать бизнес». В Англии это не так или таковым не кажется. Чувствуется нечто другое — атмосфера *выжидания*, которую ни с чем не спутаешь.

Слово «истеблишмент» — это, конечно, просто какая-то шутка из водевиля. Он есть везде и постоянно видоизменяется, особенно здесь, в Америке; однажды дошло до того, что Уильям Шуман представил меня своей жене как композитора, который

пребывает «одновременно внутри и снаружи». Но, серьезно, в Англии это есть, это выжидание момента, когда истеблишмент впустит тебя и поддержит, и это чувство сильнее, чем где бы то ни было. Может, это и создает странную атмосферу незрелости, будто все до сих пор смотрят на классную доску.

Видишь ли, в Англии всё не так очевидно, как в Париже, где искусство буржуазно, еда буржуазна, сам художник буржуазен. Или, к примеру, в Америке, где средний класс владеет, буквально *владеет* Балетом и Филармонией. В Англии по-другому: там всё еще чувствуется связь с королевской династией, затхлость былого протекционизма. Кажется, что они упустили все возможности художественного подъема... пустили по течению вместе со своей империей, со всем остальным. Всё, что у них есть, и всё, что им нужно, — это традиция. В Нью-Йорке всё, что у тебя есть и что тебе нужно, — это искусство. Ничто другое не может выжить в этой бесплодной пустыне.

Филип Гастон как-то рассказал мне о своем визите к итальянскому художнику, который жил в Венеции. Отыскав темную, узкую улочку, он поднялся на верхний этаж какого-то древнего палаццо, постучал, вошел и увидел на мольберте огромную картину, изображавшую футуристический город. Пейзаж Нью-Йорка не располагает к мечтаниям о других мирах, но зато у нас есть кое-что другое — мы не обманываемся прогрессом. Мы архимодернисты, лишенные какой-либо симпатии к современности.

И всё же, сидя в поезде и глядя в окно, я думал о Рембо, который вернулся во Францию умирать. Какую благодарность он должен был испытывать

за то, что там так мало изменилось! Даже будучи чужаком, я чувствовал, что Англия должна остаться прежней, когда, или если, я туда вернусь. Затем я понял эту двойственность, понял, как тяжело, как проблематично им будет войти в звук двадцатого века. Англия так красива, так невероятно красива, что всё, возникшее там, само по себе неприкосновенно.

*Если ты так считаешь, то что бы ты посоветовал молодому английскому композитору?*

Едва ли я могу что-то посоветовать и мне почти нечего предложить. Если студент озадачен и растерян, всё, что я могу сказать, это: «Поступи в хорошую школу, начни учиться с азов, если, конечно, сможешь где-нибудь найти эти азы, и никогда, никогда не останавливайся». Если не останавливаться, можно чего-то добиться. Брамс добился.

А в остальном, музыке не хватает того, чего ей всегда и везде не хватало, — Блейка или Хопкинса, которые привнесли бы в нее более индивидуальный синтаксис, прочнее связанный со значением, со словарем. Читая письма Китса или Байрона, обнаруживаешь, что зачастую они были не в ладах с поэзией. У Пушкина есть замечательная поэма, в которой после нескольких сбивчивых строк он останавливается и говорит: «Эй! Что не так с моей Музой? Она хромает!» Какой композитор будет жаловаться на свою музыку? Композитор всегда в эйфории, всегда доволен собой. Он женат на идеальной Музе — синий чулок, скука страшная! Особенно сегодня, когда наука и математика в почете, он хочет, чтобы его музыка шла в ногу со временем!

В Америке он читает Макса Планка. В Англии... я не знаю, что он читает в Англии, но думаю, и там он хочет быть уверен: то, что нельзя измерить, не существует.

Композитор всюду ходит с линейкой, как портной. Вопрос об истине для него не стоит. Я имею в виду, что он не работает с недостижимостью истины, как художник или поэт. Для композитора истина — это всегда сам процесс, сама система.

*В профессиональных кругах бытует мнение, что ты уклоняешься от проблемы, когда работаешь без композиционных идей, без того, что ты называешь «системами».*

Я уклоняюсь от их проблем. Но не от моих собственных. Разница в том, что мои проблемы не историчны и потому кажутся «капризами». Недавно я прочитал статью в английском журнале *Тетро*, ставящую под вопрос некоторые мои взгляды. Так вот, этот человек из *Тетро* считает, что куда сложнее найти «новые, но внятные звуковысотные отношения», чем писать музыку, «сконцентрированную на звуке». Но с какой стати это сложнее? Он ничего не знает о музыке, сконцентрированной на звуке. Он говорит об Айвзе, но он не понимает Айвза, не понимает его трагического мировоззрения. Нельзя забывать, что Айвз почти не слышал свою музыку живьем. Всю жизнь его клеймили любителем. Любитель — тот, кто не запикивает свои идеи тебе в глотку.

Но пареньку из *Тетро* не о чем беспокоиться. Он всё получит. Высотные отношения, плюс звук и случай в придачу. Тотальная консолидация. Эти

два слова определяют новую академию. Можно связать это всё с известной формулой: «Ты очертил маленький круг и исключил меня, я очертил больший круг и включил в него тебя». Что-то вроде синдрома «Иона и кит». Всё пережевывается en masse<sup>49</sup> и для масс. До недавнего времени, если ты не работал в авангардном мейнстриме (то есть не ориентировался на Шёнберга/Веберна), никто не знал, чем ты занимаешься. Позже, когда сериалисты стали использовать и внедрять технику случая, она тоже стала приемлемой.

Странно называть Булеза и Штокхаузена популяризаторами, но они именно таковы. Они ввели моду на Шёнберга и Веберна, теперь они вводят моду на что-то другое. Но техника случая для них — это просто еще один метод, еще один прием в поиске новых аспектов структуры или сонорики, независимых от звуковысотности. Они могли позаимствовать её у Айвза или Вареза, но они отнеслись к ним со слишком большим предубеждением — с предубеждением равных, коллег.

*Достаточно ли искушен английский слушатель, чтобы принять технику случая?*

Мне говорили, что хорошо воспитанный англичанин ест всё, что дают, не жалуясь. С другой стороны, не каждый художник держит руку на пульсе масс, а к чему еще может привести консолидация? Такие художники должны найти другой путь — путь Кафки, Мондриана, Веберна. Для меня эти люди подобны тому, чем была Устная Тора для первых иудеев: нравственной легендой о чем-то давно утратившем силу закона, но до сих

пор передаваемом из уст в уста. Может показаться парадоксальным, но Кафка, Мондриан и Веберн никогда не были влиятельными. Влиятельны их подражатели. Вот кто создает художнику настоящий престиж — его подражатели.

Правда в том, что мы можем неплохо жить и без искусства, а вот без *мифа* об искусстве мы жить не можем. Мифотворцы успешны, потому что знают: в искусстве, как и в жизни, нам необходима иллюзия значимости. Мифотворцы льстят этой потребности. Они дают нам искусство, увязанное с философскими системами, искусство, полное отсылок и символов, искусство, упрощающее искусство, *освобождающее* нас от него. Происходит ли это посредством силы убеждения или посредством убеждения силы, пусть решают специалисты по социальной патологии.

Сейчас я ищу нечто иное, то, что не уместится в концертном зале. Если музыка сможет встать на этот путь, пойдет в этом направлении, наступит настоящий рай для композиторов. Композитор только в фильмах сидит весь такой сияющий, пока десять тысяч певцов исполняют его реквием. Я не хочу слишком настаивать на своем, но я точно знаю, что концертный зал навязывает композитору ложные цели. Я бы только приветствовал его кончину, это моя мечта. Я никогда до конца не понимал эту потребность в «живой» публике. Моей музыке, почти неслышной, лучше всего было бы с «мертвой». Другое дело, если бы концертный зал был как музей, условно заканчивающийся, скажем, на Дебюсси. До недавних пор экспозиции музеев заканчивались на импрессионистах, что определенно

вносило некоторую живость. Новое меняет порядок наших представлений о старом. Иногда они поддерживают друг друга, а иногда совсем наоборот. Мане, к примеру, благодаря «новому», больше не выглядит таким незавершенным. Веберн, с другой стороны, вынужден соперничать со стереотипной переусложненностью своих подражателей. В итоге его музыка не потрясает так, как раньше. Возьмем, к примеру, ор. 21. Сегодня он не звучит так, как в пятидесятые, когда я впервые услышал его. Почему? Варез сохранил силу своего воздействия. Почему не Веберн? Потому, что его искусство объективно, или же потому, что оно, так сказать, слишком *субъективно в своей объективности*? Не поэтому ли его образ сейчас так размыт тем культурным паводком, который затопил его? Возможно... Посмотрите на Жоскена... на Пьеро делла Франческа. За прошедшие века их произведения не утратили своей внутренней силы. Они не устарели, не погибли под натиском культуры. В какой-то момент, возможно, до того, как эти творения кто-то услышал или увидел, художники каким-то таинственным образом забальзамировали их. Когда делла Франческа изображал крест на заднем плане, в этом не было ни субъективности, ни объективности, — это была *память*. В таком искусстве есть нечто пугающее. Иные художники держатся подальше от этого. Они не понимают, какое отношение эта «странная простота» может иметь к вещам столь величественным и драматичным, как Распятие. Они предпочитают этого не касаться.

Дело в том, что не только личности, подобные Веберну, но и сама культура может достичь предела

насыщения. Скажем, искусство, — в том виде, в котором оно нам нравится, — начало свое победное шествие во времена Ренессанса как живопись, чуть позже появилось в Англии как литература, а в протестантской Германии возникло как музыка. А потом — будем соответствовать моде и скажем: потом *искусство умерло*. Оно умерло довольно давно, а на смену ему пришли анализ или социология. Бальзак, Пруст — всё это социология. Искусство стало критикой. Почти вся музыка двадцатого века — это критика музыки прошлого. Как нам был дан экзистенциализм без Бога, так теперь нам дана музыка без композитора. Мы хотим Баха, но сам Бах не приглашен на обед. Бах нам не нужен, у нас есть его *идеи*.

*Ты говорил о статье в Тетро. Согласен ли ты с ее основным утверждением, что музыкальную композицию можно понять вне звучания?*

Это утверждение ставит меня в классическую позицию единственного здравомыслящего человека в сумасшедшем доме. В недавней радиопередаче, беседуя с Джоном Кейджем, я упомянул Земельвейса<sup>50</sup>, побитого камнями на улице за то, что он просил врачей мыть руки, прежде чем принимать роды. Могу я сравнить себя с этим еврейским врачом? Всё, о чем я прошу композиторов, — вымыть уши, прежде чем садиться сочинять. Что мне ответить авторитетам, которые так много говорят о «логической последовательности идей» у Бетховена? Дело в том, что Бетховен однажды очень разозлился, когда кто-то назвал его композитором. Он хотел, чтобы его называли *поэтом звуков*.

Если бы в этой статье меня обвинили в убийстве мелодии, я бы повесил нос. Но звуковысотные отношения? Я не могу восторгаться звуковысотными отношениями. Я не отрицаю ценность серии тонов... но сегодня в контексте всего звукового опыта она напоминает детский манеж, заваленный игрушками и сосками.

Конечно, по большому счету доверие к композитору нам дает определенная однородность, определенное постоянство тона в его сочинениях. Мы чувствуем этот «мир» григорианского хорала, «мир» Дебюсси, «мир» додекафонии. Но нынешний сериализм, со всё большим значением тембра, всё активнее использующий *objet sonore*<sup>51</sup>, более развитый с точки зрения высотной организации, превратил музыку в простую игру акустической случайности. Они пишут с точки зрения организации, с точки зрения плотности и инструментовки, но они не пишут для слуха.

Но как можно спорить с логикой? Мне, в сущности, нечего делить с парнем из *Тетро*. Я согласен со всем, что он говорит о музыке. Только с одним отличием. Мне всё это не нравится. Я хочу это изменить.

Когда ты увлечен звуком как звуком, как ограниченной, но бесконечной мыслью, пользуясь словами Эйнштейна, новые идеи предлагают сами себя, требуют определения, исследования, требуют ума, знающего, что он вступает в живой мир, а не в мертвый. Когда снаряжаешься в живой мир, неизвестно, что тебе необходимо взять с собой, потому что неизвестно, куда ты идешь. Ты не знаешь, будет там тепло или холодно; покупать одежду придется

на месте. Вспомните почтенного антрополога, настаивавшего на том, что полевые исследования нужно проводить в одиночку, ненавязчиво, чтобы проникнуть в среду, не потревожив ее, и узнать ее подлинную природу. Факультет музыки Принстонского университета совсем не так снаряжается в свои экспедиции в новый звуковой мир. Они прут огромной толпой, берут с собой кучу оборудования, все свои машины. Они приходят услышать, но слышат только свою собственную аппаратуру.

*Не так давно всемирно известный композитор заявил в телеинтервью, что единственная непростительная вещь в искусстве — анархия. Нужно выучить правила, сказал он, прежде чем их нарушать.*

Да, все так говорят. Я этого никогда не понимал. Я никогда не понимал, что именно я должен был выучить и что нарушать. Какие правила? В 1951 году Булез написал письмо Кейджу. Там было предложение, которое я никогда не забуду: «Я должен узнать о невесте всё, прежде чем жениться». Но зачем ему это в принципе? Только чтобы исполнить заветную мечту любого француза — стать императором. Это что, любовь к знанию, к музыке обуяла нашего выдающегося молодого провинциала в 1951 году? Нет, это была любовь к анализу — анализ нужен, чтобы использовать его как инструмент власти.

И куда это всё привело? К статье, в которой он сказал, что Шёнберг мертв<sup>52</sup>. Я спрашиваю, это прилично? «Шёнберг мертв», — сказал Булез. Какой толк от Шёнберга сегодня? Но Стравинский — другое дело. Стравинский, видите ли, жив, и Булез теперь «всё знает». Он знает, как хранить молчание

о Стравинском. Он ведь всё выучил, так? Да, конечно. Всё ему на руку. Прошу прощения, я разошелся, но твой вопрос увел меня в сторону.

Ты спрашивал о правилах. У Кафки есть притча о человеке, который живет в одной стране и не знает местных правил. И никто не говорит ему, что это за правила. Он не знает, что истинно, что ложно, но замечает, что правители не разделяют его беспокойства. Из этого он заключает, что правила для *тех, кто правит*. То, что они делают, *и есть* правила. Вот почему все мои знания не дают мне понимания, что сделал Моцарт, что и я непременно должен делать, чтобы достичь состояния художественной благодати.

Дилемма композитора кажется неотделимой от его медиума. Он мечтает о музыке, которая не будет нуждаться в инструментах и все-таки останется поразительно идиоматичной. Чтобы мечта исполнилась, он, разумеется, обращается к подручным *техническим* средствам. Бетховен с громадным успехом проделал это в своих последних квартетах. Булез, с его новейшим словарем, повторяет этот трюк, который понимается теперь как сама *реальность* музыки, как критерий, определяющий, какой должна быть «великая» музыка. Мы тем не менее можем выбрать между этой реальностью и, скажем, реальностью Уильяма Бёрда. Просто допуская, что этот гений знал, что его музыка берет начало в *голосе*. Бёрд оставил нам непостижимую тайну. Слушая, мы догадываемся, что музыка родилась не из «музыкального содержания», а из *человеческого дыхания*. Для меня музыка Бёрда действительно идиоматична, тогда как музыка Бетховена,

за исключением струнных квартетов с присущей им задушевностью, просто *акустически неконтролируема*.

Трагедия в том, что Бетховен, вопреки всему сказанному в статье *Тетро*, двигался не в сторону технического мастерства и технических манипуляций. Он был человеком, который шел к *звуку* и потерпел поражение.

Но кого заботят эти разумные аргументы и разумные авторитеты. Особенно Хиндемита... Хиндемит не способен написать ноту без оглядки на своего Баха, ему вообще следовало бы держаться от всего этого подальше.

Напротив, я притязаю на прошлое. Бетховен, Бах, Шёнберг, Веберн. Если педант хочет понять меня, он должен понять *мое* прошлое. Я приму всех желающих. Я буду говорить правильно, буду называть аккорды «трезвучиями». Мои интеллектуальные способности не заставят вас краснеть. И вообще будет много сюрпризов. Пьер... Карлхайнц... Милтон... вы готовы?

## НЕСКОЛЬКО ЭЛЕМЕНТАРНЫХ ВОПРОСОВ<sup>53</sup>

Я понял, что стану профессионалом, в тот день, когда впервые проявил практичность. Практичность приобрела форму аккуратного переписывания своей музыки, поддержания чистоты и порядка на столе — всех мелочей, которые, казалось бы, не связаны с работой, но каким-то образом на нее влияют. В течение лет, прошедших с той поры, я всегда находил более целесообразным экспериментировать с перьевыми ручками, а не с музыкальными идеями. Помню, какое-то время у меня была *idée fixe*, что стоит мне подобрать правильный стул для работы, и любые композиционные проблемы исчезнут сами собой. Вообще-то, я нашел такой стул, прогуливаясь как-то раз с Робертом Раушенбергом по Чайнатауну. Это был старомодный бухгалтерский стул, высокий и крепкий, с напечатанным золотыми буквами словом «Universal» на спинке. Раушенберг, помню, тоже нашел стул. Элегантный стул с удобной спинкой и легко вращающимся сиденьем. Я тогда подумал, что он очень похож на Роберта.

Я не хочу сказать, что практичность — синоним комфорта. Я, скорее, имею в виду, что она приближает нас к работе, устанавливает с ней контакт, а не порождает непрерывную цепь идей, которые нас от работы отдаляют.

Этим практическое отличается от технического. Техническое, даже самое дуракоустойчивое, всегда относится к области спекуляций — представлений о совершенстве — о системе. Что случится, когда эти боги подведут нас?

Кьеркегор говорит, что вся спекулятивная философия не сравнится по степени сложности с диалектикой обманутой женщины. Он поясняет, что такая женщина не может найти предмет своей боли, потому что любовь не способна принять мысль о том, что она была обманута. В искусстве сама система дает ложные обещания, обманывает. Мы можем сказать, что *искусство* исполнено боли, поскольку не способно поверить в этот обман. Художник чувствует, что вещь ему не удастся, потому что он не достигает технического совершенства. На самом деле он смотрит в глаза обманщику, который постоянно возвращает его к дилемме — к парадоксу. Лжет мне система или нет, спрашивает он себя. В конце концов он начинает верить в обман, несмотря на все улики, поскольку художник нуждается во лжи, чтобы существовать в своем искусстве.

Это приводит нас к вопросу, который, казалось бы, давно решен: что такое техника? Просто способность забить гвоздь в доску? Практика здесь почти не нужна. Но чтобы взять концерт Моцарта или что-нибудь из Веберна и переписать — тут практика *еще как* нужна! Возможно, это и есть ответ, и техника — попросту подражание? Кому тогда подражал Моцарт, чтобы написать свой концерт? Гайдну? Только представьте, что кто-то так неудачно устроен, что не может, не умеет подражать? Где в таком случае техника? Может, это всё тот же

вопрос о забивании гвоздя, но под невозможным углом? Но мы-то знаем, что это всего лишь старое, бедное и честное ремесло.

Пусть вопрос ещё немного постоит. Недавно я отобрал несколько картин Мондриана для выставки в Университете Святого Фомы в Хьюстоне. Мондриан явно задумал достичь Утопии. Он бесконечно уменьшает, бесконечно упрощает, чтобы приблизиться к этой Утопии. Но рисует он ее нерешительно и медленно — в чем выражается что угодно, кроме абсолютной непреложности этого государства, этой Утопии. Мондриан находится *внутри* изображения, хотя, если взять его концепцию, можно решить, что он предпочел бы остаться снаружи.

У Гастона мы наблюдаем иной аспект этой двойственности. Здесь видимая структура (часть структуры, которую мы видим, действительно видим) достигается медленно, движение к ней очень шатко. Но нарисовано это по-хасидски исступленно.

На другом уровне конфликт у Гастона происходит между личным (антипроцесс) и безличным (процесс). Он тем и отличается от художников типа Пикассо, что историческое для него не *анализ* истории, но своего рода дистиллят сотен лет вглядывания, ощупывания, наблюдения, рассматривания, ожидания, размышления. Там, где Пикассо анализирует, Гастон *продолжает*. Пикассо погружен в исторический урок, Гастон погружен в историю.

Двойственности, о которой я говорю, — этого противоречия — в музыке нет. В музыке нет ничего, к примеру, сравнимого с некоторыми рисунками Мондриана, где мы всё еще видим стертые

контуры и ритмические последовательности, поверх которых нарисована какая-то другая их вариация. Трагедия музыки в том, что она *начинается* с завершенности.

Однажды Ренуар сказал, что один и тот же цвет, нанесенный двумя разными руками, даст нам два разных тона. В музыке одна и та же нота, написанная разными композиторами, даст нам одну и ту же ноту. Когда я пишу си-бемоль и Берио пишет си-бемоль, всегда получается только си-бемоль. Художник должен создать свой медиум. Это то, что придает его произведению ту неуверенность, ту ненадежность, которые так важны для живописи. Композитор работает с уже существующим медиумом. В живописи, если ты колеблешься, тебя ждет бессмертие. В музыке, если ты нерешителен, ты пропал.

Все действия в музыке отражают ее процесс. Так было всегда, и чем дальше, тем больше. Не поздно ли это изменить — будет видно. Но вопрос здесь не в предопределенности или неопределенности. Если я сопротивляюсь процессу, то лишь потому, что не *хочу отказываться от контроля*. Контроль над материалом — это не совсем контроль. Это приспособление, дающее психологическое преимущество процесса, — так же и отказ от контроля дает нам лишь психологическое преимущество несистемного подхода. В обоих случаях всё, что мы выигрываем, — это интеллектуальное удовлетворение от принятия решения и психологическое удовлетворение от обретения точки зрения. Настоящий вопрос, реальный вопрос — будем ли мы контролировать материал, или вместо этого мы

будем контролировать опыт. Варез выразил ту же мысль иначе, когда сказал о себе и о ком-то другом, что он хочет быть *внутри* материала, тогда как тот человек хочет оставаться снаружи.

Как верно это характеризует Вареза! Звуковые тела его музыки *отвечают* один другому, а не «соотносятся» друг с другом. Это то, что придает его музыке неизменное величие, подобное величию солнца, застывшего по приказу современного Навина.

Мондриан, Гастон, Варез — три художника, которые находятся *внутри* произведения, художники, которые предпочли контролировать не подручные материалы, но опыт. В этом деле система нам не поможет. Можем ли мы сказать, что Мондриан дает нам лишь редуцированный, упрощенный образ? Как мы можем так думать, если чувствуем, что *входим в него*, в этот образ? Здесь нет ни тезиса, ни антитезы, ни синтеза. На глубочайшем уровне здесь нет противоречий, поскольку произведение сделано *по своим собственным правилам*. Это поистине спекулятивно. Единственный критерий для этого вида искусства — то, насколько оно по-настоящему лично, насколько *по-настоящему* всеведуще.

Что, если бы я встретил Писсарро в его времена — скажем, пятидесятилетнего, человека уникального таланта, уникального положения в мире искусства? Что, если бы я наблюдал, как он медленно стареет, медленно подпадает под влияние людей моложе его? Смог бы я лучше понять, как идея овладевает миром искусства, был бы я в лучшем положении, чтобы увидеть глубокую иронию идеи как противоположности жизни? Во времена Писсарро было открыто, что Природа не вечный, неизменный идеал, но вещь, которую можно реконструировать согласно личному видению художника. С этой мысли начался модернизм. И с этой же мыслью модернизм заканчивается. Там, где предшественники модернистов взыскали природы как некоего всезнания (то есть, чтобы объединиться с природой, нужно рисовать, как бог), модернисты нашли свою метафору всеведения в процессе.

Писсарро, как представляется, не оценил этого дара изобретательности, или не обладал им, или, скорее, не обладал даром «ученой правоты», столь характерной для модернизма. Прерывистый мазок, перед которой он в итоге сдался, — пуантилизм молодых, — был скорее связан с литературой,

а не с живописью. В конце концов пуантилизм — это *идея* о живописи. Идея, извлеченная из чувственного опыта, но тем не менее идея. Импрессионизм сам по себе является литературной идеей, как противоположность *художественной* правоте. Модернист всегда чрезвычайно литературен. Это не умаляет его гения; тем не менее это практический гений. Могло ли быть иначе, ведь предстояло сбежать из status quo природы? Для побега требовался серьезный и прежде всего практический план!

Писсарро не знал, что для молодых достаточно ощущения, что они на баррикадах. Он не знал, что у молодых нет ответственности, только смелость. Подобно Сезанну, он был во власти иллюзии, что истину можно обрести в процессе. В отличие от Сезанна, он не создал своего собственного процесса. И он проиграл. Для нас важно понять его провал — важнее, чем успех других. Нам необходим его провал, поскольку в нем есть элемент человечности, которой почти нет в модернизме.

Как немцы убили музыку, так французы убили живопись, привнеся в нее литературную ясность, которая создала Стендаля, чьим девизом было, напомним: «Ясность любой ценой». Но в живописи невозможно заранее решить, что именно должно быть ясным. Вот почему Фрагонар, нацеленный на художественную правду, выглядит куда нелепее Делакура, у которого на службе целый литературный аппарат. Достаточно взглянуть на Делакура, чтобы увидеть, что его живопись почти буквально держится на идеях!

Я всегда думал, что ставка на литературность — вполне естественный продукт европейской культуры, следствие постоянного напряжения между религиозным и эстетическим. Эстетическое, само собой, традиционно находится в оборонительной позиции по отношению к религиозному. Ни живопись, ни литература, никакие другие виды искусства не могли обойтись одной абстрактной мыслью, не могли зародиться из абстракции. Им были необходимы идеи, чтобы бороться с другой Идеей.

Чтобы понять Сезанна, мы должны осознать, что если он не принадлежал своему времени, то не принадлежит и нашему. Под Сезанном в основном понимают его влияние. По сути, его идея прямо противоположна модернистской. У Сезанна то, как он *видит*, всегда определяет то, как он мыслит, тогда как модернист, наоборот, меняет восприятие посредством концепции. Иными словами, то, как ты мыслишь, становится твоим чувствованием.

Сезанн представляет для нас особую проблему, поскольку он был настолько соединен с процессом, настроен на него, что, по сути, ошибочно принимал его за жизнь. Мы не знаем, откуда исходит та монументальная холодность, которую мы ощущаем, — от человека или от его процесса. Подобно Мане, Сезанн дал нам «живопись как картину», но также он дал нам последнее великое откровение о природе. Это то, что делает его «аналитический» подход столь необычайно волнующим. Средства для Сезанна стали идеалом.

В модернизме мы обнаруживаем всё ту же сезанновскую захваченность процессом — без идеала. Но без идеала жизнь можно рассматривать лишь с точки зрения социологии.

Природа, разумеется, не жизнь. Символ, метафора, в лучшем случае — мораль. Используемая в качестве сюжета, она болезненно литературна, как и всё остальное. Но одержимость ее тайнами породила амбиции, виртуозность, каких мы не найдем в модернизме. Достаточно просто сравнить виртуозность Пикассо и Боттичелли, чтобы понять, насколько это верно.

Модернизм являет себя медленно — его ирония сбивчива. Он так же боится успеха, как и поражения. И он настолько ориентирован на зрителя, что какой-нибудь Энди Уорхол теперь воспринимается так же серьезно, как и Пикассо. Сам Пикассо, архимодернист, человек, в лице которого всё направление достигло высшей точки, посвящает своих зрителей во всё, использует их практически как третий глаз. Сезанн не отвечает за Пикассо. Но Пикассо отвечает за Уорхола.

Больно наблюдать, как самые продвинутые идеи модернизма, самые его смелые произведения, зачастую оказываются академичными — если не на практике, так в теории. Критики модернизма не понимают, что всё, чего они хотят, — весь дидактизм, вся сверхлогика, которых они жаждут, — на самом деле уже есть. От всех поисков Пруста, или даже Сезанна, при всей проницательности их анализа природы и человека, остается лишь этот анализ. Если мы хотим от них чего-то еще, мы должны пройти вдоль края холста Сезанна, где его мазок

свободен от какой-либо задачи, или дочитать Пруста до самого конца, где метафора уже не способна защитить его.

\*

С приходом модернизма художнику больше не нужно было совершать опасного перемещения, «перехода» из одного мира в другой. Теперь ему было достаточно «соотнести» все области, все идеи. Однако именно в этом перемещении, в этом путешествии, художник учился проворству, уверенности, выразительности жестов, à la Нижинский, такому невероятно активному использованию зрения, которое мы связываем теперь лишь с искусством прошлого. Эта абсолютная вовлеченность, абсолютная координация чувств, полноценный чувственный опыт только недавно были вновь подхвачены абстрактным экспрессионизмом. Здесь, в ответ на модернизм, сделан упор на то, что больше нельзя прятаться за идеями, что мысль — одно, а ее воплощение — другое; что подлинное смирение не во всей этой сверхрациональности, но, опять же, в попытке рисовать, как бог.

Чтобы полностью оценить значимость «перехода», можно осмыслить его в категориях музыки. У позднего Шуберта, к примеру, переход от одной музыкальной идеи к другой не просто очевиден, но даже *слишком* очевиден. Как плохой игрок в покер, Шуберт всегда открывает карты. Но именно эта ошибка, именно этот недостаток — его достоинство. В этом видны вся изобретательность, весь

гений художника. Другими словами, мы слышим виртуозность в какой-нибудь сонате Шуберта столь же ясно, как видим ее в кружевном рукаве у Веласкеса. У Бетховена, с другой стороны, на нас мощнее воздействует сдержанность. У Бетховена мы не знаем, где переход начался, а где закончился. Мы не знаем, что мы находимся внутри перехода. Его мотивы зачастую так кратки, скоротечны, что они почти мгновенно растворяются в общей идее. Переходом становится переживание всей композиции целиком.

Сезанн развивает эту идею еще дальше, превращая ее в удивительную концепцию дела всей жизни как перехода. Вот почему его картины не *объекты*, как картины Мане, который просто заканчивает одну и берется за другую. Сезанн превращает всех остальных в карикатуру на «художника за работой», не правда ли? Не говорит ли он им достаточно ясно, что они заблуждаются, считая, будто могут что-либо «начать» или «закончить»? Сезанн, разумеется, не первый. Не чувствуем ли мы, что всё творчество Пьеро делла Франческа или Рембрандта и есть переход? Позже мы обнаруживаем это только у Мондриана. За всю свою жизнь я так и не смог решить, где у Мондриана удача, а где неудача — всё это части единого целого.

\*

Довольно странно, с каким постоянством мир Мондриана притягивает к себе художников Нью-Йоркской школы в пятидесятые. Посмотрим

на факты: Мондриан не просто воспринял кубизм, когда впервые оказался в Париже, но воспринял его со всем рвением новообращенного; на самом деле он держался кубизма даже после того, как все остальные от него отказались. Если Сезанн «кристаллизовал» импрессионизм, то Мондриан дал текучесть кубизму.

Сейчас трудно даже представить, насколько влиятелен был кубизм в те времена. Он буквально захватил художественный мир. Причем с такой силой, что даже удивительно, как легко Пикассо и Брак отошли от него. «Мы отказались от кубизма, потому что любили живопись», — небрежно объяснял Брак. Очень остроумно — очень по-французски, — но он забыл, что все остальные отказались от живописи, поскольку полюбили кубизм. Только в Европе можно найти таких людей — они устраивают целую революцию, гильотинируют всех, кто с ней не согласен, а потом передумывают.

Ирония ситуации Мондриана в том, что, как любой мессия, он проповедовал то, что нельзя передать. Мы тем не менее должны быть благодарны за то, что Мондриан-мессия потерпел неудачу, ведь благодаря этому мы получили Мондриана-художника. Причина в том, что, говоря его словами, поглощенность «абсолютной чувствительностью — абсолютной интуицией» позволила Мондриану *нащупать* свой выход из кубизма.

И хотя в конце жизни он вернулся к тем первоначальным принципам, которыми был так поглощен в парижские годы, в творчестве Мондриана присутствует практически совершенно «неопределенный» аспект. Не в том смысле, как расположен

его квадрат, а в том, как он пишет ему навстречу. Мондриан не начинал с квадрата, он постепенно пришел к нему, пришел не как к завершающей идее (что произошло лишь к концу его жизни), но как к антагонисту и в то же время протагонисту. По существу, Мондриан борется с квадратом — сопротивляется ему. Он стирает его — он пишет на нем — он пишет поверх него — обходит его — игнорирует его — разрушает его. Только к концу его жизни квадрат стал делать то, что прежде делала его кисть. Он понял (как это по-своему понял и Поллок), что абсолютно чистый ритм не может быть артикулирован чувственным движением кисти. Последний прыжок Мондриана был прыжком прочь от идиомы — и в то же время прочь от классической загадки живописи. Если прежде он не мог достаточно близко подобраться к холсту, то в этих последних его холстах он будто вышел наружу, в жизнь, его окружавшую. Неудивительно, что он однажды сказал Максу Эрнсту: «Это не ты сюрреалист, а я».

Конечно, именно полемическое творчество оказывается выразителем любой эпохи — как сегодня творчество Джона Кейджа, который, по мнению многих, говорит и от моего имени. Но что действительно было интересно в абстрактных экспрессионистах, это их совершенно неполемическое окружение, и этот момент необходимо понять. Крайне важно понимать, что абстрактный экспрессионизм не боролся с традиционной исторической позицией, не боролся с авторитетами, не боролся с религией. Именно это придает ему уникальный американский характер — он не унаследовал непрерывной полемичности европейского искусства.

Если Мондриан был фанатиком в европейском духе, то Гастон был просто одержимым — это совсем другое. Мондриан хотел спасти мир. Достаточно просто взглянуть на картины Ротко, чтобы понять, что он хотел спасти самого себя.

\*

Мы думаем о Ротко и Мондриане, как о художниках, пытавшихся упростить проблему живописи, но не осознававших, что придали ей куда большую сложность. Как то, чего не существовало прежде, могло быть сочтено простым? Как мог процесс, до сих пор себя не обнаруживавший, быть значимым, притом что процесс и есть то, благодаря чему мы пришли к пониманию искусства?

Что связывает Мондриана, Ротко и Гастона? Несгибаемое упорство, которое порождено скорее природой, чем человеческой изобретательностью. Их творения не становятся вещью в себе, поскольку каждое из них тяготеет к другому, либо как воспоминание, либо как предчувствие. Опять же, как в природе, это сокрыто в их глубине, это не сама поверхность картины, висящей на стене. Мы вернемся к этой мысли чуть позже.

В моей области, в музыке, высшие точки — это когда достигается компромисс между горизонталью и вертикалью, как у Баха и затем у Веберна. Возможно, это истинно и в отношении Пьеро делла Франческа и Сезанна. Мондриан, который ближе всего к этому мгновенному совершенству, кажется, хотел бы его уничтожить, постоянно нарушая

степень видимости картины. И всё же видимость картины была единственной его заботой. Настолько, что он *спрятал* мазок. Но это с еще большей ясностью обнаружило касание, давление и уникальный характер его работы. По этой причине его картины кажутся написанными издалека, но рассматривать их надо вблизи — так, чтобы не видеть краев холста.

Ротко производит совершенно противоположное впечатление. По сути, у него нет дистанции между кистью и холстом. Смотреть на него следует с большого расстояния, чтобы центр картины исчез.

Гастон ни близок, ни далек, как созвездие, спроецированное на холст, а потом стертые, он заставляет вспомнить древнюю иудейскую метафору: Бог есть, но он сокрылся от нас.

Что это за ум, стоящий за подобной работой и способный совершить прыжок (без необходимости в организующем принципе) к успешной оркестровке произведения искусства? В музыке это прыжок между тоном и звуком. Тон — то, что мы соотносим. Звук — то, что определяется не логикой, а склонностью.

\*

Мы приучены думать о музыке как об абстрактном языке, не понимая, насколько он функционален, как он соотносится с иным духом — в буквальном смысле или как литературная метафора техники. Можем ли мы сказать, что великая хоровая

музыка Ренессанса абстрактна? Наоборот. Жоскен, с его гениальным умением создавать роскошную музыкальную окраску благочестивого слова, использует музыку, чтобы передать религиозную идею. Булез использует ее, чтобы впечатлить и ошеломить интеллект, демонстрируя то, что кажется горными вершинами человеческой логики. Кто-то принимает на веру, что Большая fuga Бетховена собрана из абстрактных компонентов, создающих величественное и абстрактное музыкальное целое. Только недавно я действительно начал слышать ее правильно — как в прямом смысле яростный гимн — марш к Богу. Музыка не может быть настолько уж абстрактной, если отвечает таким разным и таким определенным функциям!

Абстракция, с другой стороны, не занимается идеями. Это постоянный внутренний процесс, который становится привычным, как второе сознание. В опыте искусства самое сложное — сохранить нетронутым это сознание абстрактного.

Для ясности, вероятно, стоит отделить слово «абстракция» в том смысле, в каком я использую его сейчас, от того, что оно обычно означает. Абстракция существовала в искусстве на всем протяжении его истории — это эмоция, которую философы не смогли классифицировать. Чтобы было ясно, о какой именно неклассифицируемой эмоции я собираюсь говорить, назовем ее «абстрактным опытом». Мы хотели бы сдать это «абстрактному опыту». Мы хотели бы позволить ему взять над нами верх. Но мы должны постоянно отделять его от воображения или, скорее, от той части воображения, которая связана с фантазией.

В моей собственной работе я чувствую постоянное напряжение идей. С одной стороны — абстрактная эмоция. С другой стороны, когда ты что-то делаешь, тебе хочется сделать это конкретным, осязаемым. Есть реальный страх абстрактного, потому что нам неизвестна его функция. Воображение означает очень многое; оно может идти самыми разными путями. Искусство Пауля Клее подтверждает, что возможности воображения безграничны. Абстракция, или «абстрактный опыт», — это единство, которое оставляет тебя в постоянном размышлении. Воображение строит свои спекулятивные фантазии на основе известных фактов. Фактов, которые имеют основание в весьма реальном, весьма буквальном мире. Даже если эти фантазии иррациональны, их можно оценить в контексте рационального — как в сюрреализме. Воображение дает ответы без метафоры. «Абстрактный опыт» — это метафора без ответа. В то время как литературность в искусстве, столь близкая нам, занята полемикой, которую мы ассоциируем с религией, «абстрактный опыт» оказывается в действительности куда ближе к религиозному. Он имеет дело с той же загадкой — реальностью — как бы ее ни называли.

Пару лет назад мы с Гастоном договорились вместе поужинать. Мы должны были встретиться с ним в его студии. Когда я пришел, он рисовал и не хотел уходить. «Я вздремну, — сказал я ему, — разбуди меня, когда будешь готов».

Я проснулся через час или около того. Он всё еще рисовал, почти залез на холст, ушел в него, стоя слишком близко к нему, чтобы действительно видеть его, единственную реальность, дарованную

ему природным чувством его материала. Когда я проснулся, он сделал мазок, затем повернулся ко мне, смущенный, и от смущения едва не смеясь, и сказал с комичной беспомощностью: «Где это?»

Если слепого, который передвигается в пределах знакомых границ, неожиданно потревожить, он может мгновенно утратить это жизненно важное чувство пространства вокруг него. Одно мое пробуждение произвело подобный эффект на Гастона. Так, будто это он проснулся, — проснулся от внезапного чувства *опасности* того, чем он был занят. Но картина сама по себе не является образом этой опасности — или этой устремленности к ней. То столкновение с Мгновенным, которому я был свидетелем, — первый шаг к «абстрактному опыту». При этом сам «абстрактный опыт» *не может быть изображен*. Его, следовательно, не видно в картине, но он здесь, он чувствуется. В духе Кьеркегора, заметившего, что религиозное «свергает» эстетическое, можно сказать, что «абстрактный опыт» в картинах Гастона «свергает» видимый нами шедевр.

Картины Гастона вызывают у нас чувство тревоги: нам невдомек, что мы должны совершить прыжок в абстрактную эмоцию, — мы ищем картину там, где, как нам кажется, находится ее реальность, — на холсте. Но пронзительная мысль, невыносимое творческое давление, присущие «абстрактному опыту», постоянно раскрывают себя как *единая эмоция*. Чем сильнее эта эмоция, тем дальше она от той образности, которую транслирует. В этом смысле, мы видим не одну картину, а две. Это то, что я имел в виду выше, когда описал живопись

Гастона, как не близкую и не отдаленную — не ограниченную живописным пространством, а, скорее, существующую где-то в пространстве *между холстом и нами самими*. Попробую это прояснить. В поздних работах Сезанна перспектива практически уничтожена. Картинная плоскость придвинута так близко к нам, что ее почти не видно. Но в то же время она сохраняет нетронутым изображенное *на холсте*. Там, где Сезанн нашел, как живописать что-то, Гастон нашел, *что* живописать. Из-за этого игра света и тени у него *больше не происходит на холсте как таковом*. Она становится видимой, лишь когда ты понимаешь, что она *не* на холсте.

\*

Что сказать о Ротко? Мондриан и Гастон, по крайней мере, оставляют нам дилемму. Это привлекает нас, дает нам за что ухватиться, если ничего другого не остается. Но мы не можем вскарабкаться по этим большим и гладким плоскостям Ротко. В прошлом году в Лос-Анджелесе одна дама рассказала мне, как Фрэнк О'Хара читал лекцию о Нью-Йоркской школе. Дойдя до слайда с картиной Ротко, он глубоко вздохнул и промолвил: «Это так красиво — следующий слайд, пожалуйста». Дама была возмущена: «О'Хара проделал весь путь до Лос-Анджелеса, чтобы сообщить *это?*» — недоумевала она. Я спросил, нравятся ли ей работы Ротко. Нет, они ей не нравятся, и это всё объясняет.

Ротко близок к жизни, но кажется, что у него отсутствует жизненная дилемма. А как еще можно

понять жизнь, если не в контексте этой дилеммы? Если жизнь не предоставляет нам дилемм, мы их создаем, это известно. Если для постижения картин Мондриана и Гастона необходимо совершить прыжок в абстрактное (и мы *можем* решиться на этот прыжок), то у Ротко нужно найти из него выход.

Гастон сказал однажды, что в определенной точке процесса время, необходимое для того, чтобы прикоснуться кистью к палитре, взять краску и нанести ее на холст, для него слишком велико. Много лет назад еще существовали какие-то процедуры, еще мог стоять вопрос о том, что ты напишешь, а что нет. Сегодня не существует специального ритуала, чтобы «попасть туда». Это должно *произойти*. Только спонтанность имеет значение. Занимает эта спонтанность десять минут или десять лет — не важно. Прыжок в абстракцию скорее похож на перемещение в другое место, где время течет иначе. Если этот прыжок совершен, не остается больше никаких определений.

Становится всё понятнее, что никакого готового набора условий для того, чтобы начать произведение искусства, не существует. Начать можно почти с чего угодно. Это лишь вопрос импульса, энергии, желания «сделать что-то». Теперь не важно даже, сколько труда в произведение вложено, как долго ты высиживал яйцо, пока из него кое-что не вылупилось. В некотором смысле произведение лишь часть полемики искусства с религией. Произведение используется, чтобы оправдать искусство — дать ему некоторую степень легитимности. Сейчас главное не то, где ты начал, и даже не то, что ты вложил. Главное — когда оно закончено.

Гастон говорит, что он не заканчивает произведение, а «покидает его». В какой момент он его покидает? Может быть, в тот момент, когда оно может стать «картиной»? В конце концов, не «картину» хотел получить художник. Существует странное убеждение, что если кто-то что-то сочиняет или рисует, то он обязательно хочет получить в итоге музыку или картину. Завершение состоит не в том, чтобы связать вещи воедино, не в том, чтобы «передать чувства», и даже не в том, чтобы «сказать правду». Завершение — это вечно длящаяся смерть художника. Разве каждый шедевр — это не место смерти? Разве не потому мы хотим запомнить его, что художник оглядывается на что-то, когда уже слишком поздно, когда всё кончено, когда мы наконец видим это как то, что мы потеряли?

\*

Мондриан, Ротко, Гастон — все они, кажется, пришли к искусству иным путем, тем путем, который модернизм оставил и забыл, но который, по-моему, действительно помог искусству выжить.

Если попытаться восстановить этот путь (для чего придется скакать из одной эпохи в другую); если, скажем, начать с Пьеро делла Франческа, перейти к Рембрандту, затем к Мондриану, Ротко и Гастону — возникнет ощущение, что не мы разглядываем живопись, а живопись разглядывает нас.

Причина в том, что этот вид живописи не воспринимается как пространственная реальность. В конце концов, что такое прямоугольник кубиста?

Может быть, на самом деле это просто форма самого холста — форма, в которой художник в каком-то смысле заточён? Можно было бы сказать, что любой, кто сегодня пишет картины, — кубист, так же как любой, кто сегодня пишет музыку, — сериалист. Модернизм самым блестящим образом сделал предметом своего искусства сами ограничения медиума. Возможно, поэтому он так много рассуждает об ограничениях, говорит о них так, будто они — высшая добродетель. Всё, что эти ограничения игнорирует, дает нам ощущение загадки.

В «Или-или» Кьеркегор описывает человека, который «не достиг реальности», как способного на любую точку зрения, даже самую глубокую, — но никакая точка зрения не может *удержать* его, поскольку он находится во власти постоянно меняющихся настроений. Кажется, что в тот момент он думал о Пикассо. С другой стороны, описывая человека, который действительно «существует», Кьеркегор говорит: «Он не пребывает в настроении, сам не является чередой разных настроений, — однако у него есть настроение. В каком-то смысле вся его жизнь имеет некое общее настроение». Возможно, в тот момент он думал о Мондриане — о Ротко — о Гастоне — ?

Недавно в воскресном выпуске одной газеты появилась статья о Мессияне, в которой его «аполитичность» была возведена в ранг великой добродетели. Читая статью, мы узнаем, как глубоко религиозен этот человек, как он предвкушает отпуск в Швейцарии, как гордится Булезом и как увлечен пением птиц. Можем ли мы действительно сказать, что этот человек аполитичен? Похоже, главная его забота — сама эта аполитичность. Есть нечто забавно официальное в том, как описаны его взгляды и интересы — как будто сейчас уже ничто не может их нарушить. Как бы то ни было, события вторгаются в нашу жизнь и зачастую даже подчиняют ее себе. Эта статья производит впечатление прижизненного некролога или заранее написанного дневника.

Возьмем для контраста такого человека, как Торо. Провинциальный парень, он никогда не считал необходимым объяснять свой уход в леса «аполитичностью». И, собственно говоря, ему не составляло никакого труда найти дорогу из Уолдена напрямик в тюрьму из-за конфликта, связанного с большим вопросом того времени — вопросом о рабовладении<sup>56</sup>.

Рискуя показаться шовинистом, я все-таки хочу отметить, что когда американец вроде Торо

действует, — а таких, как он, были тысячи, — он действует, исходя из морального, а не из политического негодования. Следовательно, он поступает по-человечески, без оглядки на мифологию системы.

На самом деле я лишь пытаюсь сказать, что, по моему ощущению, нас сделали жертвами. Веками европейская цивилизация делала из нас жертв. И все, что она нам дала, — включая Кьеркегора, — это ситуация «или/или», и в политике, и в искусстве. Но предположим, что мы хотим «ни/ни»? Предположим, что мы не хотим ни политики, ни искусства? Предположим, что мы хотим человеческого действия, которое не требует легитимизации путем своего рода крещения? Зачем давать этому действию имя? Почему нельзя оставить это безымянным?

Попробую пояснить. Несколько лет назад один мой хороший друг, художник, попросил меня написать предисловие для каталога его новой выставки. Я, помню, написал тогда среди прочего, что он относится к тем художникам, которые «пишут как дышат». Что, вообще говоря, означало, что он прекрасный художник, но с очень скромными идеями. Из-за этого замечания мои отношения с другом сильно охладились, и, разумеется, моя статья не появилась в каталоге этой выставки.

Всех возбуждают две вещи: первая — политика, вторая — искусство. Обе представляются всеохватными. Обе ставят себя в оппозицию ко всем прочим интересам. В такой ситуации мой друг-художник не мог не возмутиться намеком на то,

что его художественное высказывание достаточно скромно. Он, должно быть, подумал, что я его и вовсе художником не считаю. Однако скромные идеи могут быть абсолютно оригинальными, в то время как «большой размах» почти всегда просто эклектичен.

Пастернак показывает нам, как нечто фальшивое проникало в каждый русский дом, когда муж и жена начинали в быту говорить о таких больших и важных вещах. Искусство может внести в жизнь фальшь такого же рода. Подобно политике, оно опасно своим *мессианством*. Луиджи Ноно хочет, чтобы все были разгневаны. Джон Кейдж — чтобы все были счастливы. То и другое — формы тирании, хотя мы скорее предпочтем Кейджа. По крайней мере, я. Но если искусство должно быть мессианским, тогда я предпочту свой путь — настаивать на праве быть эзотеричным. Хотя, сознаюсь, какая бы мыслимая красота из этого ни получалась, эзотерическое искусство всегда бесполезно.

Но это ли требуется от меня в данной ситуации? Допустим, я пишу статью на тему «искусство и общественная жизнь». Насколько я понимаю, вопрос стоит так: в какой степени эти двое принадлежат друг другу?

Прежде чем определить, насколько искусство должно или не должно посягать на общественную жизнь, позвольте напомнить, что общественная жизнь никогда не посягала на искусство. На самом деле общественную жизнь искусство ни черта не беспокоит. Общественная жизнь, как я ее представляю, это своего рода гигантская пищеварительная

система, которая переварит всё, что попадет к ней в рот. С таким аппетитом можно сожрать Боттичелли в один присест, с жадностью, которая не испугает разве что сотрудника зоопарка. Почему искусство такое мазохистское, почему оно так хочет быть наказанным? Почему оно так обеспокоено тем, как найти свой путь в эту гигантскую пасть?

Говоря серьезнее, необходимо признать, что многие одаренные композиторы сейчас всё больше «уклоняются». Существует даже движение, стремящееся создавать искусство, которое «саботирует» собственное самодовольство или, скорее, саботирует свое собственное служение самодовольному обществу. Эта идея притягательна для социально или политически ориентированных художников, будь то Луиджи Ноно или Джон Кейдж, хотя, разумеется, каждый из этих столь непохожих друг на друга людей смотрит на нее под своим углом. Ноно, который считает общественную ситуацию невыносимой, хочет, чтобы ее изменило искусство. Джон Кейдж, который не выносит искусства, хочет, чтобы его изменила общественная ситуация. И оба пытаются преодолеть пропасть, разделяющую то и другое. Современный художник, чья задача использовать всё, чем он располагает, без подлинно личного вклада, естественным образом тянется за спасением к тому, что кажется ему реальным. Но как соединить то, что реально, с тем, что всего лишь метафора? Искусство — это всего лишь метафора. Только личный вклад — то самое безымянное «ощущение», упомянутое выше, — может дать художнику те

редкие моменты, когда искусство становится своим собственным избавлением.

Кто из моих современников знает об этом?

Оскар Уайльд говорит, что есть два пути истолкования картины — ее содержание и ее поверхность. Однако, продолжает он, если мы ищем смысл картины в ее сюжете, то делаем это на свой страх и риск. В свою очередь, если мы ищем смысл картины в ее поверхности, мы также делаем это на свой страх и риск<sup>58</sup>. Не хочу никого пугать, как Оскар Уайльд, но эта проблема действительно возникает, когда мы отделяем одну неотъемлемую часть произведения искусства от другой.

В музыке, как и в живописи, есть свой сюжет и своя поверхность. Мне кажется, что сюжетом музыки, от Машо до Булеза, всегда была ее конструкция. Мелодии и двенадцатитоновые серии не возникают просто так. Их необходимо сконструировать. Ритмы не являются из ниоткуда. Их необходимо сконструировать. Выражение любой формальной идеи в музыке, будь то структура или «стриктура», — это вопрос ее конструкции, в котором методология есть определяющая метафора процесса композиции. Но при попытке описать *поверхность* музыкальной композиции мы сталкиваемся с трудностями. Здесь нам может помочь аналогия с живописью. Два художника прошлого приходят на ум — Пьеро делла Франческа и Сезанн. Мне хотелось бы их сопоставить,

чтобы описать (на свой страх и риск) их конструкцию и поверхность, а потом ненадолго вернуться к обсуждению поверхности, или «слышимости», в музыке.

Пьеро делла Франческа соткан из тайн. Как и у Баха, его конструкция — это его гений. Мы вглядываемся в мир, чьи пространственные отношения вобрали в себя только что открытые принципы перспективы. Однако перспектива была всего лишь инструментом измерения. Пьеро игнорирует это и дарит нам вечность. Его картины, кажется, действительно уходят в вечность — в своего рода юнговскую коллективную память о заре христианского этоса. Поверхность кажется всего лишь дверью, в которую мы входим, чтобы воспринять картину как целое. Можно даже сказать, несмотря на факты, что поверхности здесь нет. Возможно, потому, что перспектива сама по себе является иллюзией, отделяющей объекты друг от друга, для того, чтобы завершить синтез, который установит между ними систему отношений. Поскольку этот синтез — иллюзия, мы можем воспринимать разделенность и единство как одновременный образ. Результат — род галлюцинации, и таков весь делла Франческа. Все попытки использования организующего принципа, в живописи или в музыке, носят черты галлюцинации.

Сезанн, с другой стороны, не отступает в мир зачарованного времени. Конструкция картины, которая может начинаться с изобразительной идеи, исчезает, оставляя слабый след организующего принципа. Вместо вовлечения в мир памяти, нас вталкивают в нечто гораздо более безотлагательное

в своем требовании картинной плоскости. Поиск этой поверхности стал навязчивой темой живописи.

Абстрактный экспрессионизм перенес вздымающуюся сезанновскую поверхность на шаг вперед — к тому, что Филип Павиа<sup>59</sup> охарактеризовал как «сырое пространство». Затем Ротко обнаружил, что поверхность не обязательно должна быть заряжена ритмической витальностью Поллока, чтобы оставаться живой, — она может существовать как своего рода странные, гигантские, монолитные солнечные часы, на которых внешний мир отражает еще один смысл — еще одно дыхание.

Боюсь, мне пора взяться за проблему слышимой поверхности в музыке. Что это такое? Контур интервалов, за которыми мы следим, слушая музыку? Может быть, это вертикальное или гармоническое расширение звука дарит нам это слуховое ощущение блеска? В какой-то музыке оно есть, а в какой-то нет? Существует ли вообще поверхность у музыки, или же это феномен, связанный с другим медиумом, живописью?

Размышляя обо всем этом, я подошел к телефону и позвонил своему другу Брайану О’Доэрти<sup>60</sup>. «Брайан, — спросил я, — что это за музыкальная поверхность, о которой я тебе постоянно говорю? Как бы ты определил или описал ее?» О’Доэрти, естественно, начал с извинений. Не будучи композитором, ничего толком не понимая в музыке, он затрудняется с ответом. Поддавшись-таки на уговоры, Брайан предложил такую формулировку:

«Поверхность для композитора — это *иллюзия*, в которую он помещает нечто реальное — звук.

Поверхность для художника — это нечто *реальное*, из чего он потом создает иллюзию».

Получив такой отличный результат, я продолжил: «Брайан, не мог бы ты теперь объяснить отличие музыки, у которой есть поверхность, от музыки, у которой ее нет?»

«Музыка, у которой есть поверхность, *конструируется* из времени. Музыка, у которой нет поверхности, *подчиняется* времени и становится ритмической прогрессией».

«Брайан, — спросил я, — у Бетховена есть поверхность?»

«Нет», — категорично ответил он.

«Известна ли тебе западная музыка, у которой есть поверхность?»

«Кроме твоей, ничего на ум не приходит».

Теперь вы понимаете, почему я позвонил именно Брайану О’Доэрти.

Когда О’Доэрти сказал, что поверхность существует, если композитор конструирует музыку из времени, он был очень близок к моему пониманию, — хотя я и считаю, что идея скорее в том, что бы позволить времени быть, а не воспринимать его как композиционный элемент. Нет, даже конструировать из времени не стоит. Нужно просто оставить время в покое.

Если говорить о конструировании, то музыка и живопись двигались параллельно друг другу до начала XX века. Так, византийское искусство, по крайней мере в своей лаконичной простоте, не слишком отличалось от григорианского песнопения или хора. Более сложная ритмическая организация материала у Машо сродни тому, что

привнес Джотто. Во времена раннего Возрождения музыка также обрела «иллюзионистические» элементы, введя пассажи, включающие одновременно тихие и громкие звуки. Чудесное соединение или сплавление регистров в гомогенную сущность, как в хоровой музыке Жоскена, может быть обнаружено и в живописи той эпохи. Барокко характеризуется взаимозависимостью всех частей и их последующей организацией посредством разнообразной и изысканной гармонической палитры. В девятнадцатом веке верх взяла философия — или, если быть точным, диалектика Гегеля. «Единство противоположностей» объясняет не только Карла Маркса, но и долгую эпоху, включающую и Бетховена, и Мане.

В первые годы двадцатого века появились (хвала небесам!) последние значительные организующие идеи в живописи и музыке — аналитический кубизм Пикассо, а десятилетие спустя — шёнберговский метод сочинения двенадцатью тонами. (Веберн даже больше соотносится с кубизмом в своей фрагментированности форм.) Но как кубизм Пикассо стал итогом — анализом истории формальных идей в живописи, обеспечившим его собственное будущее, — так же и в музыке того времени Шёнберг, Веберн, Стравинский — это скорее история музыки, чем продолжение музыкальной истории.

Из кубизма, взятого у Сезанна, Пикассо сделал систему. Он не разглядел куда более перспективный вклад Сезанна: дело не в том, как создать объект, не в том, как объект существует *во* времени, *внутри* времени или *относительно* времени, а в том, как этот объект существует *в качестве*

времени. Времени как предмета поисков, говоря словами Пруста. Времени как образа, следуя Аристотелю. Той области, которую позднее стали осваивать визуальные искусства. Той области, которой музыка, ошибочно считая, что время считает секунды, пренебрегла.

Как-то раз я беседовал с Карлхайнцем Штокхаузеном, и он сказал мне: «Знаешь, Морти, — мы живем не на небесах, а здесь, на земле». Он начал колотить по столу, приговаривая: «Звук существует здесь — или здесь — или здесь». Он был убежден в том, что демонстрирует мне реальность. Что пульс, бит, и возможное расположение звуков по отношению к нему — это единственное, на что композитор действительно может положиться. То, что он низвел звук до чего-то вроде квадратного фута, позволило ему считать, будто он способен управлять временем и даже дробить его как угодно.

Откровенно говоря, такой подход ко времени наводит на меня тоску. Я не часовщик. Мне интересно время в его неструктурированности. То есть мне интересно, как этот зверь живет в джунглях, а не в зоопарке. Мне интересно, как время существует до того, как мы наложим на него свои лапы — вложим в него наше сознание, наше воображение.

Можно подумать, что музыке сподручнее, чем прочим искусствам, исследовать время. Но так ли это? *Счет времени*, а не само время был подsunут музыке как нечто реальное. Бетховен, к примеру, замечательно демонстрирует это в «Хаммерклавире». Вся мозаика, всё это лоскутное одеяло идей, происходит в *правильное время*. Человек чувствует, что его постоянно спасают. Но от чего? Возможно,

от скуки. Я думаю, что он спасает себя и нас от тревоги.

Что, если бы Бетховен продолжал так и дальше, без какого-либо элемента дифференциации? Тогда у нас было бы Непотревоженное Время. «Время стало пространством, и времени больше не будет»<sup>61</sup>, — провозглашает Сэмюэл Беккет. Потрясающее состояние, способное вызвать в любом из нас тревогу. На самом деле мы даже представить себе не можем такого Бетховена.

Но что делает Сезанн, обнаружив путь к поверхности своего холста? В сезанновских модуляциях интеллект и прикосновение становятся физическими вещами — вещами, которые можно увидеть. В модуляциях Бетховена мы не видим его прикосновения, лишь его логику. Нам недостаточно, что он *написал* музыку. Нам нужно, чтобы он сел за рояль и сыграл нам ее. У Сезанна больше нечего просить. Он весь в своем холсте. В музыке Бетховена — только его ум. Время, вероятно, можно лишь увидеть, не услышать. Поэтому обычно мы размышляем о поверхности с точки зрения живописи, а не музыки.

Моя одержимость поверхностью — это сюжет моей музыки. В этом смысле мои композиции вообще и не «композиции» на самом деле. Их можно назвать временными холстами, которые я так или иначе грунтую общим тоном музыки. Я понял, что чем больше сочиняешь или конструируешь музыку, тем больше препятствуешь Непотревоженному Времени стать контролирующей метафорой музыки.

Оба термина — пространство и время — стали использоваться в музыке и визуальных искусствах,

как и в математике, литературе, философии и науке. Но несмотря на то что музыка и визуальные искусства терминологически могут зависеть от других областей, исследование и полученные результаты будут разными. Например, когда я изобрел музыку, которая предоставляет исполнителю возможность выбора, те, кто был теоретически подкован в математике, критиковали термины «неопределенность» или «случайность» применительно к этим музыкальным идеям. Композиторы, напротив, настаивали на том, что сделанное мной не имеет никакого отношения к музыке. Что же это тогда было? Чем стало? Я предпочитаю думать о своей работе так: *между категориями*. Между временем и пространством. Между живописью и музыкой. Между музыкальной конструкцией и ее поверхностью.

Эйнштейн сказал где-то, что чем больше он узнает о Вселенной, тем более непостижимой и отчужденной она ему кажется. Медиум, будь то звуки Джона Кейджа или глина Джакометти, может быть в той же степени непостижим. Техника может лишь структурировать медиум. Это ошибка, которую мы совершаем. Структура, и только структура оказывается постижимой для нас. Запирая «дикого зверя» в клетке, мы сохраняем лишь представителя вида, чью жизнь мы теперь можем полностью контролировать. Очень многое из того, что мы называем искусством, сделано по такому же принципу — как будто кто-то собирает экзотических животных для зоопарка.

Что мы видим, когда смотрим на Сезанна? Что ж, мы видим, как выжило искусство; мы также видим, как удалось выжить художнику. Если наш интерес

в том, чтобы узнать, как выжило искусство, — мы в безопасности. Если наш интерес состоит в том, как Сезанн, то есть художник, выжил, мы в беде — там, где и должны быть.

У меня есть теория. Художник раскрывает себя в своей поверхности. Его бегство в историю — это его конструкция. Сезанн хотел и того и другого. Если мы спросим его: «Ты Сезанн или ты История?» — он ответит: «Выбирай любое на свой страх и риск». Его способность одновременно быть Сезанном и Историей стала символом нашей собственной дилеммы.

## «АЛЬТ В МОЕЙ ЖИЗНИ»<sup>62</sup>

Цикл «Альт в моей жизни» («The Viola in My Life», написан специально для Карен Филлипс<sup>63</sup>) был начат в Гонолулу в июле 1970 года и состоит из нескольких отдельных сочинений, использующих разные комбинации инструментов (малые и большие) с альтом.

Композиционно эта вещь довольно простая. В отличие от большинства моих сочинений, в цикле «Альт в моей жизни» высота звука и темп нотированы традиционно. Мне нужны были точные временные пропорции для постепенного и небольшого крещендо, характерного для всех засурдиненных звуков альта. Этот аспект определил ритмическую последовательность событий.

Начиная с 1958 года поверхность моей музыки (так же, как и минималистской живописи) была довольно «плоской». Альтовые крещендо знаменуют возврат к музыкальной перспективе, которая не обусловлена взаимодействием соответствующих музыкальных идей, а скорее напоминает птицу, пытающуюся летать в ограниченном пространстве.

«Альт в моей жизни IV» — заказ венецианской биеннале для фестиваля 1971 года и может быть описан как оркестровый «перевод» материала, использованного в трех предыдущих камерных пьесах. Моей задачей было поразмышлять о мелодии

и мотивных фрагментах, — что-то вроде того, как Роберт Раушенберг использует фотографии в своей живописи, — и наложить их на статический звуковой мир, более характерный для моей музыки.

Сложнее было передать отсутствие формальных идей в том, что кажется более-менее «традиционной» звуковой композицией. Возвращающаяся мелодия не имеет никакой структурной функции. Она возвращается скорее как «память», чем как то, что двигает сочинение вперед. Ситуации не развиваются, а повторяются с едва уловимыми изменениями. Между ожиданием и осуществлением возникает момент стазиса. Как во сне, здесь нет освобождения до тех пор, пока мы не проснемся, но не потому, что сон закончился.

## **«ЛОЖНЫЕ ОТНОШЕНИЯ И РАСШИРЕННОЕ ОКОНЧАНИЕ»**

В «Ложных отношениях и расширенном окончании» («False Relationships and the Extended Ending», 1968) задействованы две инструментальные группы (фортепиано, скрипка, тромбон; два фортепиано, виолончели, колокола). Они вступают вместе, но в дальнейшем независимы друг от друга. В сочинении чередуются точные временные пропорции в паузах и свободные временные продолжительности звуков (медленные). За исключением повторяющегося арпеджированного аккорда у всех трех фортепиано, материал для каждой группы разный, и он не повторяется. Динамика всё время очень тихая.

## ПРИВЕТ ВОСЬМОЙ УЛИЦЕ\* <sup>64</sup>

Но рассказать всё это так как случилось  
поскольку конечно многое случилось не  
только со мной и со всеми кого я знала но  
и со всем остальным. Вновь Париж не тот  
каким был.

*Гертруда Стайн*

Не так давно я видел мраморы Элджина<sup>65</sup>. Я не упал в обморок, как, говорят, случилось с Шелли, но всё же вынужден был присесть. Ничто так не ошеломляет нас, как эта анонимность — красота без биографии. Художникам тоже по душе эта идея. Какой художник не стремился уйти от человеческих усилий, вкладываемых им в произведение? У какого художника не было иллюзии, что греки создавали свои произведения без этих человеческих усилий? Даже «вневременность» ДжакOMETTI кажется нам скорее отсылкой к ушедшей цивилизации, нежели к ушедшему коллеге. Ницше с его греками, Джон Кейдж с его дзенем — всегда эта нужда в идеализированном, деперсонифицированном искусстве.

Сент-Бёва, например, страсть к классицизму завела так далеко, что он слова доброго не сказал ни

---

\* Перевод Ольги Манулкиной.

о Бальзаке, ни о Стендале, ни о Бодлере или о Флобере. Идеалом критика всегда был процесс вне художника. Если не классицизм, то экспрессионизм или кубизм — что бы там ни было, художник только мешается под ногами. Сегодня эта тенденция проявляется всё сильнее: «В конце концов, давайте займемся искусством, но без имен, пожалуйста».

Однако 1950-е в Нью-Йорке — это имена, имена, имена. Вот почему о них стоит писать.

Когда в 1950-м я познакомился с Джоном Кейджем, мне было двадцать четыре. Он тогда жил на верхнем этаже старого здания на пересечении Ист-Ривер-драйв<sup>66</sup> и Гранд-стрит. Две большие комнаты, простор реки, окружающей апартаменты с трех сторон. Впечатляюще. И почти никакой мебели.

За стеной была студия Ричарда Липпольда. Соня Секула, выдающегося таланта живописец (она напоянала мне Элизабет Бергнер<sup>67</sup>), жила этажом ниже. Вскоре после нашего с Джоном знакомства освободилась квартира на втором этаже, и я переехал в «особняк Бозы», как его прозвали в честь домовладельца. Это было здорово, что-то вроде будущих коммун хиппи. Но вместо наркотиков у нас было искусство.

Порой больше событий происходило в коридорах, чем в студиях: то Джон врывался ко мне с новой идеей, то я мчался к нему. Посетители тоже перемещались с этажа на этаж. Так я познакомился с Генри Кауэллом. Кауэлл пришел к Джону, а Джон привел его вниз познакомиться со мной. Он сел за мой рояль, сыграл несколько своих пьес и проговорил много часов. Каким он был восхитительным и добрым человеком!

Как-то однажды раздался стук в дверь. Это был Джон. «Я иду к молодому художнику по имени Роберт Раушенберг. Он удивительный. Ты должен с ним познакомиться». Пять минут спустя мы с Джоном в его «форде» модели «А» ехали в студию Раушенберга на Фултон-стрит. Раушенберг работал над серией черных полотен. Я не мог оторваться от одного из больших холстов.

«Почему бы вам не купить это?» — сказал Раушенберг.

«Сколько вы за него хотите?»

«Столько, сколько найдется у вас в кармане».

У меня было шестнадцать долларов и мелочь, которые он весело принял. Мы немедленно погрузили полотно на крышу модели «А», вернулись в «особняк Бозы» и повесили его на стену. Так я приобрел первое произведение живописи.

Однажды Джон, Липпольд и я давали интервью одному журналу. Я предложил встретиться с редактором журнала у меня за ланчем и сказал, что przygotowю творожные блинчики. Джон решил, что это замечательная идея, и сказал, что принесет салат. Я ответил, что салат необязателен. Тогда Липпольд предложил сварить суп. Я убедил его, что и суп тоже необязателен. Никто из них не понимал моих планов на ланч, но в конце концов они сдались. В знак признательности Джону я подал блинчики в его японских деревянных мисках. Всем понравилось, хотя не думаю, что Липпольда удалось убедить насчет супа. После ланча нас троих сфотографировали в катафалке, принадлежавшем Липпольду.

Временами он подвозил Джона и меня в аптаун в этом катафалке, который он использовал для

перевозки скульптур. Машины на Ист-Ривер-драйв всегда держались на уважительной дистанции. Раз я ехал в заднем отсеке и развлекался, улыбаясь проезжавшим мимо автомобилистам.

Мы с Джоном проводили много времени за картами. Однажды мой друг Дэниел Стерн<sup>68</sup> зашел ко мне с игральными костями. Джон немедленно спустился к нам, и мы рассказали ему, как в них играть. Джон начал с того, что просто встал и уронил кости на пол. Мы объяснили, что процедура состоит в том, чтобы присесть как можно ниже, а затем выбросить кости. Он так и сделал. Он также встряхнул их (хотя про это мы ему не говорили) и, перед тем как бросить, к нашему изумлению, вскричал: «Ребенку нужна новая обувь!»

Именно Дэниел Стерн ввел нас в круг писателей-фантастов. Он знал редактора журнала научной фантастики *Galaxy* и как-то вечером взял нас с собой, чтобы с ним познакомиться. Этот редактор терпеть не мог выходить из дому и потому руководил журналом из своей квартиры. Огромный телескоп в центре гостиной приближал его к тому, что происходило внизу на улице, а каждый вечер у него шла игра в покер.

В течение двух лет мы с Джоном приходили в этот дом каждую неделю. Там всегда параллельно играли в несколько карточных игр. Жена редактора выдавала игрокам мелочь из сумки с мелочью, которыми пользуются водители автобусов и которую она носила на поясе; работала с быстротой молнии. Было много разговоров о фантастике, а также о дианетике — популярной в то время технике, которая, как считалось, возвращает память о пребывании

в утробе. Помнится, я и Джон, с нашими сумасшедшими идеями о музыке, вписывались в эту компанию очень хорошо.

В те дни можно было часами сидеть, обмениваться дикими идеями — так, как теоретизируют герои русских романов. Джон, конечно, был увлечен философией дзен; несмотря на лаконичность дзен, он, как оказалось, легко заполнял целые вечера. Удивительно было то, что Джон изобрел беспрецедентные способы писать музыку с помощью этих дзенских идей. Можно подумать, что я должен был сильно увлечься этими идеями, поскольку меня чрезвычайно интересовала музыка, созданная с их помощью. Но нет. Чем больше меня интересовала музыка Кейджа, тем больше я отстранялся от его идей. Думаю, то же самое случилось и с самим Кейджем. С годами он все меньше говорил о дзен. Самое большее, он похлопывал его по плечу, как старого друга, оставляя его в комфортабельном баре отеля в Токио и отправляясь через пустыню Гоби.

Джон, живший практически без денег, устраивал замечательно шикарные вечеринки. Однажды меня представили человеку, который выглядел как кумир венских званных обедов. То был Макс Эрнст. Незадолго до этого я прочел в какой-то книге о престранном сюрреалистическом поведении Эрнста. Весь вечер я с тревогой разглядывал его, ожидая, что вот-вот что-то случится, но его поведение оставалось безупречным.

На одной из таких вечеринок мою музыку представили друзьям Джона. Все, кто пришел — художники, писатели, скульпторы, — были мне незнакомы. В другой раз Дэвид Тюдор сыграл несколько

моих ныне забытых фортепианных пьес Вирджилю Томсону и Джорджу Антейлу. Это был мой первый выход в музыкальный мир. До того я знал только несколько композиторов-ровесников.

Лица этих людей. Лица одаренных людей. Макс Эрнст. Филип Гастон. Дэвид Хейр<sup>69</sup>. Вирджил Томсон. Де Кунинг. Замечательные лица. Незабываемые лица.

Две свои самые важные лекции Джон прочитал в Клубе художников, располагавшемся тогда на Восьмой улице. Первая лекция называлась «Ничто», вторая «Нечто»<sup>70</sup> — или, возможно, наоборот. Булез в свой первый визит в Америку также выступал в этом клубе. Он был здесь совершенно неизвестен; это Джон организовал его выступление. Он также водил Булеза по многим студиям. Джон так гордился нью-йоркскими художниками.

Затем, конечно, был еще бар «Кедр», где я подружился с художниками моего возраста. Мими и Пол Брач, Джоан Митчелл, Майк Голдберг, Говард Кановиц<sup>71</sup>. Думаю, именно в «Кедре» я встретил поэта Фрэнка О'Хару — но О'Хара заслуживает отдельного разговора.

Однажды вечером, когда я всё еще был в «Кедре» новоприбывшим иммигрантом, Элейн и Виллем де Кунинг, проходя мимо, взяли меня за руки и сказали: «Пошли к Клему Гринбергу»<sup>72</sup>. Когда мы туда добрались, там было совсем немного народу. Вскоре я уже слушал Гринберга, говорившего о Сезанне. Де Кунинг выказывал признаки нетерпения и, казалось, пытался сдержать свой гнев. Наконец он вмешался в разговор, заявив: «Еще одно слово о Сезанне, и я двину тебе в нос!» Гринберг

был ошеломлен: он говорил очень интеллигентно и с пониманием. Ему было трудно понять, что де Кунинга возмутило то, что у него вообще были какие-то идеи на этот счет. «Вы не имеете права говорить о Сезанне, — бросил де Кунинг. — Только у меня есть право говорить о Сезанне».

Входя в жилище Гринберга, я не знал, кто есть кто. Прощаясь, я знал, кто такой де Кунинг. Я не считал его заносчивым. Я не считал его грубияном. Для меня, выходца из семьи, где эмоциональная жизнь была запрещенной темой, такая чувствительность была введением не только в мир искусства, но в саму реальность. До сих пор я лишь романтически грезил о том, что значит быть художником; теперь я был вброшен в реальность этого состояния. Это также показало мне, на примере Гринберга, что настоящие филистеры — те, кто более всех «понимают» тебя.

До 1950-х общим направлением американской жизни было стремление передать некие этнические, региональные особенности, само же искусство было кратчайшим концептуальным путем к этому. Даже такой художник, как Доув<sup>73</sup>, кажется, пришел к искусству в некотором роде как джентльмен-фермер. У него был гений, но это всё еще гений помещика.

Музей Уитни в Гринвич-Виллидж был оплотом этой белой кости. Прекрасное здание, унаследованное ныне Нью-Йоркской школой рисования, живописи и скульптуры, всё еще стоит на Восьмой улице. Я недавно читал там лекцию и, бродя по верхним этажам, заглянул в бывшую студию миссис Уитни<sup>74</sup>. Ее комната — как страница из романа Генри Джеймса.

По контрасту со всем этим очаровательным американским почвенничеством вспоминается мощный эффект первых выставок абстрактных экспрессионистов в галереях Бетти Парсонс, Эгана и Куца<sup>75</sup>. В этом контексте такой художник, как Брэдли Томлин, заглянувший к абстрактным экспрессионистам, выглядел как предатель своего класса<sup>76</sup>.

Я непрерывно думаю о Томлине. Я представляю его за столом в «Кедре». Аристократичный, глухой, чаще всего в одиночестве — и всё же он пришел. Временами также заходил Мазервелл<sup>77</sup>, внося то, что Уилла Катер назвала «мирским блеском» — юный Гамильтон, поправляющий свои кружевные манжеты в Вэлли Фордж<sup>78</sup>.

Как я уже где-то писал, в те дни мне приходилось уживаться с двумя диаметрально противоположными точками зрения: одну представлял Джон Кейдж, другую — Филип Гастон. Концепция Кейджа, которую он позже суммировал в словах «всё есть музыка», всё ближе приводила его к социальному взгляду на вещи, всё дальше уводила от художественного. Подобно Маяковскому, который отказался от искусства ради общества, Кейдж отказался от искусства, чтобы соединить его с обществом.

А Гастон? Он был большой оригинал. Мало что ему нравилось. Мало что было искусством. Постоянно памятуя в своем творчестве о риторической природе сложности, Гастон всё сокращает и сокращает, сначала строя собственную Вавилонскую башню, затем разрушая ее.

Лично я никогда не понимал термина «живопись действия» применительно к творчеству 1950-х. Ближе всего я в состоянии подойти к смыслу

этого термина таким образом: живописец стремится к менее предопределенной структуре. Это, однако, не означает, что в том искусстве была недетерминированность. Если в самом деле акцент делается на действии, то это попытка схватить некую спонтанность, всегда заложенную в рисовании, а теперь примененную в более крупном масштабе. Рисунки Гастона, например, выглядят как живопись, тогда как его живописные полотна воспринимаются как рисунки. В разной степени можно сказать то же самое о многом из того, что создавалось в 1950-е.

Мое несогласие с термином «живопись действия» состоит в том, что он создал почву для ошибочного представления о том, что художник, ныне «свободный», может делать «всё, что ему вздумается». Однако совершенно неверно, что чем более ты свободен, тем более широкий выбор открывается перед тобой. На самом деле выбор есть как раз у академического художника. Свободу лучше всего понимал кто-нибудь вроде Ротко, который был свободен создавать только одну вещь — *Ротко* — и создавал ее снова и снова.

Смысл 1950-х — это не свобода выбора, а свобода людей быть самими собой. Этот тип свободы создает для нас проблему, поскольку мы не свободны *имитировать* ее. В любую другую эпоху messiанский аспект искусства искали в каком-либо организующем принципе, поскольку этот принцип был и остается тем, что спасает нас в искусстве. Что трудно понять про 1950-е, так это то, что эти люди не искали в искусстве спасения. Вот почему в плане влияния (а кто думает о чем-либо еще?) они не

создали того, что порой называют «художественным вкладом». Вместо этого они сделали представление о художественном вкладе менее значимой вещью в искусстве.

Райдер<sup>79</sup> однажды сказал об одной из своих картин, что в ней есть всё — всё, кроме того, что он хотел. Райдер хотел именно 1950-х. Райдер осознавал, что не «объединяющий принцип» и не «художественное достижение» создает опыт, стоящий за произведением искусства. Мне всегда казалось неслучайным то, что он ходил по тем же тротуарам на Университи-Плейс. По темпераменту, по эмоциональности, он был первым абстрактным экспрессионистом.

Ницше учит нас, что спланировать можно только первые пять шагов любого действия. Поверх них в любой крупной форме необходимо изобрести диалектику, чтобы выжить. До 1950-х художник верил, что он не может, не должен импровизировать, как разъяренный бык, что он должен подчиниться формальному ритуалу, нерасточительному жесту, аккумулятивному знанию, которое усиливает храбрость матадора и дает зрителю экстатическое ощущение, что он тоже, зная всё, что должен знать, чтобы уцелеть в бою с быком на арене, сам бросает вызов богам, сам бросает вызов смерти.

Выжить без этой диалектики — вот что пятидесятые оставили нам в наследство. До этого американская живопись была озабочена эффективными решениями. Абстрактные экспрессионисты предъявляли большие требования к своему дару и энергии.

Их течение взяло мир штурмом. Никто теперь этого не отрицает. С другой стороны, что нам с ним делать? Здесь нет «традиции». Всё, с чем мы остались, — это характер. Какая подготовка у нас была, чтобы понять то, что, в конце концов, не более чем вопрос характера? То, чему мы были обучены, — анализ. Вся диалектика художественной критики появилась в ходе анализа плохой живописи.

Возьмите Франца Кляйна. Здесь нет «пластического опыта». Мы не отступаем назад, созерцая «живопись». Здесь нет «живописи» в обычном смысле слова, точно так же как нет «живописи», если уж на то пошло, в Пьеро делла Франческа или Рембрандте. Здесь нет ничего, кроме целостности творческого акта. Любой детали произведения достаточно, чтобы это установить. Факт остается фактом: то, что эти детали аккумулируются и создают нечто известное под именем произведения искусства, ничего не доказывает. На что еще художнику было тратить время?

Теперь, почти двадцать лет спустя, когда я вижу, что происходит с творчеством, я всё чаще и чаще спрашиваю себя, почему все столько знают об искусстве. Тысячи людей — педагоги, студенты, лекционеры, критики — знают всё. Для меня это выглядит так, будто художник борется с бушующим морем в утлом суденышке, пока рядом с ним лайнер везет всех этих людей к тому же пункту назначения. Каждый выпускник университета сегодня точно знает, какой степени Angst заключен в картине де Кунинга, он может с неодобрением указать место, где художник дал слабину. Всякому известен тот фильм Бэтти Дэвис, где она погрешила против

стиля<sup>80</sup>. Это еще один бой быков, где каждый знает правила игры.

Что было самым потрясающим в 1950-е — то, что на один краткий миг — скажем, на шесть недель — никто ничего не понимал в искусстве. Вот почему всё это случилось. Потому что ненадолго эти люди оставили нас в покое. Шесть недель — всё, что нужно, чтобы начать. Но сегодня в этом городе нет такого места, где можно спрятаться на шесть недель.

Вот что это такое — быть художником. В Нью-Йорке, Париже или где угодно еще.

## КАКОЙ БЫЛА СОНЯ СЕКУЛА?<sup>81</sup>

Она была абсолютно обворожительна, красива, остроумна, миниатюрна — тип звезды немого кино.

Она фантастически, с необычайной легкостью владела словом.

Она была невероятно одарена. В ее работах была уверенность, подлинность, заставлявшие гадать, что это за человек и что будет дальше с таким талантом?

Она дополняла собой этот мир, эту череду персонажей Хемингуэя; она была очень одаренной, эта перчинка, придававшая особую остроту всей сцене.

## ФРЭНК О'ХАРА: УШЕДШИЕ ВРЕМЕНА И НОВЫЕ НАДЕЖДЫ

В тот день, когда погиб Джексон Поллок, я позвонил одному человеку, которого знал, очень большому художнику, и сообщил новость. После продолжительной паузы тот сказал тихо, почти шепотом: «Вот сукин сын — он это сделал». Я понял. Этим последним жестом Поллок свернул эпоху и ушел вместе с ней.

В те времена мы делали крупные ставки. Годами мы следили за смертями друг друга, как за биржевыми сводками. Умереть рано — раньше своего времени — значило сорвать самый большой куш, потому что в этом случае творчество художника увековечивало не только само себя, но и боль всеобщей потери. В определенном смысле, художник делает эту боль бессмертной, когда умирает молодым. Даже вдовы этих людей не ведут себя подобно всем вдовам. В них есть особая экзальтированность, будто они знают, что трауру не будет конца.

Глядя на всё, что сделал Мондриан, мы видим человека, закончившего идеальное путешествие. О чем здесь сожалеть? Но можно ли слушать мелодию Шуберта без мысли о его рано оборванной жизни, о прерванном пути гения?

В ранней юности мой брат однажды подошел к Джорджу Гершвину на стадионе Льюисон и попросил автограф. Он так никогда и не смог

объяснить мне, что сделало эту мимолетную встречу такой незабываемой. Всё, что он смог передать мне, это чувство невероятной удачи — провести одно мгновение с Гершвином.

Примерно так я думаю о Фрэнке О'Харе. Не в смысле художественного озарения или личного воспоминания, но лишь в смысле его сквозного присутствия, которое, похоже, становится всё больше по мере того, как он удаляется от нас во времени.

Пытаться писать об этом — всё равно что писать о Рузвельте. Какие воспоминания могут передать ощущение той комнаты в Гайд-парке, где до сих пор висит его плащ? Какое озарение сравнится с той шляпой, той фотографией, тем профилем?

Думаю, Фрэнк и я вполне могли бы познакомиться в поезде, идущем в Нью-Йорк, как в русском романе. Вообще, я не знаю, где начинаются мои личные воспоминания о нем. Скажем, он просто давно поджидал всех нас.

Я помню в основном то, что он сказал обо мне или о ком-то другом. Он никогда не говорил о собственном творчестве, по крайней мере не со мной. И если я хвалил его стихи, он, расплываясь в улыбке, отвечал: «Что ж, спасибо». И всё. Как будто он говорил: «Вообще-то, меня не обязательно хвалить. Разумеется, всё, что я делаю, первоклассно, это за тобой надо присматривать».

Ему нравилась моя музыка, потому что метод в ней был скрыт. Но ему нравилась и другая музыка, метод которой был бесстыдно выставлен напоказ. Он понимал и ценил мое отношение к виртуозности, но не разделял его. Фрэнк любил виртуозность,

любил всю эту пиротехнику. Он, вообще говоря, был способен любить и понимать многое, гораздо больше, чем кажется возможным. Интересно, что он был безоговорочно принят в кругу, который требовал прежде всего партийной преданности. Думаю, мы понимали, что его мудрость берет начало в его собственной «системе» — диалектике сердца. Это был его секрет. Благодаря этому он мог, без тени эклектизма, так хорошо писать и о Поллоке и о Пастернаке, сегодня посвящать стихи Ларри Риверсу<sup>82</sup>, а завтра — Филипу Гастону. Никого из нас не возмущала любовь Фрэнка к давно никому не интересному гению Рахманинова. Все мы знали, что не Рахманинов наш враг, а второсортный художник, диктующий, каким быть искусству.

Его глубокая увлеченность столь разными уровнями творчества, столь разными типами художников, естественно, породила огромный спрос на его личные привязанности. Но свойством гения О'Хары было забывать об этом спросе, относясь ко всему как к большой, суматошной, гламурной съемочной площадке. Нам казалось, что он танцует от холста к холсту, от вечеринки к вечеринке, от стихотворения к стихотворению, как Фред Астер — со всем художественным сообществом в качестве своей Джинджер Роджерс. И всё же я знаю, что если бы Фрэнк мог передать мне весточку из могилы, пока я пишу эти воспоминания, он сказал бы: «Морти, не надо им рассказывать, каким я был человеком. *Я сделал это?* Остальное не имеет значения».

Только теперь становится понятнее этот интеллигент из интеллигенталов, этот второй Ноэль

Кауард<sup>83</sup>, только сейчас становится ясно, что его работоспособность, его выносливость, его страсть к творчеству были главной энергией его жизни.

Как литератор, он был своего рода новым Чеховым нью-йоркской тусовки. Читая О'Хару, мы плывем по течению, всё выглядит очень обыденно, но в конце стихотворения мы будто слышим выстрел из «Чайки». Нет времени анализировать, оценивать. Мы сталкиваемся с чем-то таким же однозначным, подлинным и окончательным, как внезапная смерть.

В отличие от величия, талант — вещь иллюзорная, он ускользает от определения. Разве можно сомневаться в том, что, скажем, Стравинский велик? Он, безусловно, отвечает всем требованиям культуры, источает всё возможное «величие», которого требует культура. И всё же он опирается на столь многое, помимо своего природного дарования, что возникает вопрос, действительно ли он рожден для своего искусства? Слава Мондриана, с другой стороны, распространялась из уст в уста, от художника к художнику. Как культура может признать, что он так же велик, как Пьеро делла Франческа, если он не вложил в творчество ничего, кроме своего дарования?

В отличие от Одена или Элиота, не переставших писать для студентов, Фрэнк О'Хара в своей поэзии обходится без всего, кроме собственных чувств. Подобная скромность всегда разочаровывает культуру, которая раз за разом путает холодность с олимпийской объективностью.

Надо все-таки помнить, что хотя за культурой и первое слово, последнее — всегда за художником.

Кто-то сказал однажды, что бессознательное — «хитрая лиса». У истории тоже есть бессознательное, которое морочит нас. В первой половине XX века все были уверены, что это Пикассо, и только сейчас мы начинаем понимать, что это был Мондриан. Кто знал, кто мог предположить? Его вещи казались такими ограниченными, простецкими, неамбициозными. И всё это время никто не пытался их прочесть, никто не рассмотрел его мазка, не взгляделся в его письма на стене.

Я не сравниваю Фрэнка О'Хару со строгим художником Мондрианом. Я лишь говорю, что стихотворения Фрэнка О'Хары останутся, когда всё, что мы считаем «эпическим», истлеет и от него не сохранится ничего, кроме пропаганды.

Когда ты начинаешь работать — до того несчастного дня, когда ты больше не окружен лишь горсткой друзей, поклонников, наперсников, — нет разделения между тем, что ты делаешь, и тем, кто ты есть. Я не имею в виду, что создаваемое тобой обязательно истинно, верно. Скорее, ты просто работаешь. Иногда эта работа приводит тебя к музыкальной или какой-то другой художественной идее, которая привлекает внимание, и ты обнаруживаешь себя во внешнем мире. Может быть, и без веской причины, но ты обнаруживаешь себя именно там.

Но при этом всегда был другой «мир». Разговоров, анонимности, рассматривания картин в камерной обстановке студии, а не в музее, исполнения новой вещи для фортепиано дома, а не в концертном зале. Из-за этого мне сейчас нелегко говорить с молодыми композиторами. Я постоянно чувствую

недосказанность в своих словах. Чего мне временами действительно хочется, так это перестать говорить обо всех этих идеях и просто рассказать им о Фрэнке О'Харе, рассказывать им, как важно, чтобы кто-то, вроде Фрэнка, поддерживал тебя. Это помогает двигаться дальше. Без этого твоя жизнь в искусстве ни черта не стоит.

В одном потрясающем стихотворении Фрэнк О'Хара описывает свою любовь к Маяковскому. После взрыва чувств он пишет:

но я возвращаюсь к своим стихам,  
и мое сердце сжимается  
как кулак<sup>84</sup>.

Он говорит нам о чем-то невероятно болезненном. В мысли О'Хары скрыта возможность того, что мы творим, лишь когда мертвы. Кто, кроме мертвых, знает, что значит быть живым? Смерть кажется единственной метафорой, достаточно отдаленной для того, чтобы стать подлинным мериллом нашего существования. Фрэнк понимал это. Поэтому его стихотворения, такие обиходные, такие разговорные, тем не менее как будто звучат из какой-то бесконечной дали. Плохие художники на протяжении истории всегда старались сделать свое искусство похожим на жизнь. Только тот художник, который достаточно близок к своей собственной жизни, создает искусство, подобное смерти.

Я мало что помню из наших бесконечных разговоров. Может быть, его слова спустя восемнадцать лет текут слишком медленно или слишком быстро, и я просто не могу уловить их. Что он оставил нам?

Несколько стихотворений, несколько глотков алкоголя, несколько комнат, где он жил, нескольких друзей. Он был нашим Стендалем. С ним никто ни в чем так и не сравнился.

«Тончайшие мелодии, связывающие ушедшие времена и новые надежды»<sup>85</sup>, — написал Фрэнсис Скотт Фитцджеральд. Обратите внимание, как мы произносим его полное имя. Это справедливо и в отношении Фрэнка О’Хары. Полное имя передает всё значение этого поэта. Это могло бы стать игрой. Как легко мы произносим «Джойс» или «Валери». Но всегда говорим «Гертруда Стайн», «Э. М. Форстер». Нам нужен дополнительный размах, чтобы отличать тех, кто символизирует собой эпоху, от тех, кто вознесся над ней. Надеюсь, мне так же повезет, как Фрэнку О’Харе, и мое имя будут упоминать полностью. Не хочу остаться с одной фамилией сидящим *шиву*<sup>86</sup> по истории.

## ОДНА КОМПОЗИЦИОННАЯ ПРОБЛЕМА

Всё началось с греков. Они говорили: чтобы нечто было красивым, оно должно быть разумным. Ничто не иллюстрирует эту идею лучше, чем музыка. Когда мы слушаем музыку, нас поражает точность ее решений. В то же время музыка поет нам о трансцендентном. Нам одновременно даны две сущностные вещи — та, что красива, и та, что разумна. И всё-таки мы не можем сказать, что музыка меняет нашу жизнь. Она, возможно, и возносит нас к экстатическим вершинам, но когда она заканчивается, мы оказываемся там же, где были до начала путешествия. Нам остается лишь эта двойственность — точных средств, создающих неопределенные эмоции.

Всё это, конечно, не относится к нынешней ситуации. На сегодняшнем «холодном» языке музыка воспекает лишь собственную конструкцию. Интересно не то, что такие люди, как Булез и Кейдж, представляют собой противоположные полюса современной методологии. Интересно их сходство. В музыке обеих вещи таковы, *какие они есть*, — не больше и не меньше. В музыке обеих слышимое неотличимо от процесса. Можно сказать, процесс сам по себе — это *Zeitgeist* нашей эпохи. Дуализм точных средств, порождающих неопределенные эмоции, теперь ассоциируется только с прошлым.

Разумеется, многие композиторы — особенно Стравинский — чувствовали, что самый захватывающий аспект музыки — это ее архитектура, ее форма. Они не признавали этого дуализма, этой дихотомии. Но мы-то признаем, не так ли? Если эти люди желают такой чистоты, такой свободы от всевозможной двусмысленности, почему они не изобрели новую форму искусства — как сделал Малевич много лет назад? Они не изобретают ничего нового, ничего действительно оригинального. Они крадут гром у других, а после отказываются признать, что гремел он ради совсем других целей.

Попробую внести ясность. Я не оплакиваю смерть поэзии и эмоций. Это и мое поколение, а не только поколение Булеза и Бэббита, и я тоже хочу, чтобы вещи были такими, «какие они есть». Меня тоже интересуют факты, а не философия. Я тоже, как Булез, хотел, чтобы музыка стала автономным объектом.

Но всё это было слишком хорошо, чтобы быть правдой, понимаете ли. И слишком хорошо, чтобы продолжаться. Никакой дихотомии? Это было почти что состояние благодати. Что-то должно было случиться — и оно случилось. Чем ближе я, своим способом, подбирался к действительно автономной ситуации, тем отчетливее были предзнаменования новой дихотомии. Эти предзнаменования принимали форму странного сопротивления самих звуков обретению инструментальной идентичности. Как будто, почувствовав вкус свободы, они отныне захотели быть действительно свободными.

Франц Кляйн однажды сказал мне, что редко когда появление цвета на его картинах не выглядит

как вторжение. И Гастон чувствовал это. Самым важным для него была непосредственность расположения форм; его цвет непрерывно проходил через стадии стирания, чтобы обрести визуальную подлинность.

В музыке цвет создают инструменты. И, как мне кажется, инструментальный цвет лишает *звук* его непосредственности. Инструмент стал для меня трафаретом, обманчивым *подобием* звука. По большей части он преувеличивает звук, размывает его, делает его больше, чем в жизни, придает ему смысл, акцент, которых у него нет на мой слух.

Согласен, думать о музыке без инструментов немного преждевременно, слишком по-бальзаковски. Но я не могу оставить эту мысль. Создавая неопределенную ситуацию, я чувствую, что звуки не интересуются моими идеями симметрии и композиции, что они хотят петь о других вещах. Они хотели жить, а я их подавлял. Это не вопрос контролируемой или неконтролируемой методологии. В обоих случаях это методология. Что-то создается. Создавать что-то — значит это ограничивать.

Я не нашел решения этой проблемы. Моя творческая жизнь — просто попытка приспособиться к ней. Мало что еще меня беспокоит, мало что увлекает. Мне кажется, что, несмотря на все наши усилия растоптать ее, музыка уже сбежала из тюрьмы — вырвалась. Есть старая поговорка: «Человек строит планы, Бог смеется». Композитор строит планы, музыка смеется.

## **«Я ВСТРЕТИЛ ГЕЙНЕ НА РЮ ФЮРСТЕНБЕРГ»<sup>87</sup>**

БЕСЕДА С ДЖОНОМ ДУАЙЕРОМ

Я начал сочинять в девять лет. Мы жили в Квинсе, и я ездил на Манхэттен по надземной линии Второй авеню через мост Квинсборо. Там я брал свои первые уроки в старой музыкальной школе на 3-й улице Нижнего Ист-Сайда.

В двенадцать я начал обучение у мадам Мавриной-Пресс, восхитительной гранд-дамы из России, ходившей в школу вместе со Скрябиным. Она была ученицей Бузони и имела обыкновение рассказывать о его музыкальных вечерах в Берлине.

Дальше я отправился на прослушивание в школу на Чатэм-сквер. Меня не приняли.

Позже я ходил в Высшую школу музыки и искусств в аптауне.

Моя семья была в швейном бизнесе. Отец служил прорабом у своего преуспевающего брата и каждый день ездил на работу по той же линии надземки.

Позже отец смог открыть свое дело, фабрику детских пальто в Квинсе. Еще шесть лет назад я там работал.

\*

Давайте я расскажу вам о фабрике и о Лукасе Фоссе.

Фабрика был рядом с аэропортом Ла Гвардиа. Однажды Лукас пропустил свой самолет и, зная, что я где-то неподалеку, позвонил мне и пригласил на обед. Он не знал, чем я занимаюсь, что я сын босса и дела у меня идут вполне прилично.

Я сказал ему зайти на фабрику. Затем я снял пальто и рубашку, взъерошил волосы и встал за один из гигантских гладильных прессов, чудовищную, весьма грозного вида машину.

Когда Лукас вошел, пар бил сверху и снизу, я потел, надрывался — художник в цепях. Лукас застыл, парализованный ужасом. Он сказал: «Ох, Морти. Так не пойдет. Мы должны вытащить тебя отсюда».

Я любил фабрику и до сих пор по ней скучаю. Там было много еврейских и прочих иммигрантов, образованных людей, поэтов и писателей, и даже чернокожий романист.

Но когда мне было четырнадцать и отец всё еще был прорабом, у нас был подержанный автомобиль, и мы на всем сэкономили. И все-таки мама отправила меня на Манхэттен, в контору «Стейнвей» на 57-й улице, на их огромный склад, чтобы купить рояль.

Вы не представляете, что значила тогда такая цена. И я никогда не забуду еще одно: они не поехали со мной, не сказали, какой, какого цвета, — ничего. Я выбрал его сам.

Я нашел рояль с совершенно необыкновенным тоном. Он помог моему слуху. Когда я не играл на нем, я опускал крышку и пользовался им как письменным столом. Я не отходил от него, практически жил в нем.

Он всё еще у меня. Пока на складе, но я перевезу его сюда, если останусь в Буффало еще на год.

В пятнадцать я брал частные уроки у Уоллингфорда Риггера, удивительного учителя. Он много занимался со мной строгим контрапунктом.

В семнадцать я встретил Вареза. Он рассказал мне чудесные вещи о своей молодости в Париже. Как Дебюсси, например, на концертах никогда не сиделся. О Чарльзе Айвзе и авангардной традиции — в те времена, когда об Айвзе почти никто не знал.

Я занимался со Штефаном Вольпе, упрямым, но великодушным человеком с потрясающим музыкальным чутьем.

\*

Кино? Я не думаю, что оно сильно повлияло на мою художественную карьеру. Но, разумеется, кое-что можно вспомнить.

Конечно, я ходил в кино и долго-долго помнил музыкальные темы из фильмов.

Как насчет темы Макса Штайнера из «Осведомителя»<sup>88</sup>? [*Напевает скорбным высоким баритоном тему из фильма 1935 года*] А Эрих Корнгольд? Его тема из «Верной нимфы»<sup>89</sup>? [*Вновь напевает музыку из фильма 1943 года*]

Я только и делал, что читал. Всегда. Сейчас я одновременно читаю пять книг.

Зимой 1950-го я отправился в Карнеги-холл послушать, как Митропулос с Нью-Йоркским филармоническим оркестром исполняют Симфонию Веберна ор. 21.

Мне было двадцать четыре, я отправился туда с женой, которой было семнадцать с половиной.

Я уже сочинил свои табличные пьесы, первые в своем роде, но был совершенно неизвестен.

Ни одно сочинение, ни до, ни после, не производило на меня такого впечатления, как сочинение Веберна. Публика хихикала, смеялась, свистела, люди выходили.

В перерыве я спустился в вестибюль, там был Джон Кейдж. Я узнал его, когда он появился вместе с Вирджилом Томсоном, Лу Харрисоном и Беном Вебером.

То есть я узнал его по фото на развороте в РМ [закрывшийся прогрессивный таблоид].

Кейдж спросил меня, что я думаю о Веберне. Я сказал, что никогда не слышал ничего более потрясающего. Он буквально подпрыгнул от радости и спросил, как меня зовут. Когда он выяснил, что я композитор, он подвел меня к своим друзьям, познакомил и пригласил на какое-то собрание.

Кейдж представил меня практически всей богеме, в те времена в основном сосредоточенной в Виллидж. Он закатил вечеринку, и я сыграл несколько своих фортепианных пьес. Я начал знакомиться с художниками, нью-йоркскими живописцами. На мою творческую жизнь они повлияли куда сильнее композиторов.

\*

Джон Кейдж — один из самых невероятных людей в истории человечества, невероятны его личность, интеллект и взгляды на жизнь. Любезный, щедрый, готовый к самопожертвованию. Он взял

мои ранние табличные партитуры и переписал их самостоятельно, а это часы кропотливой работы. Сказал, что они слишком неряшливы.

Кейдж, как вы знаете, прекрасно готовит. Однажды он приготовил на ужин для целой компании тридцать видов грибов. Кроме меня, никто их не ел. Сейчас я и сам готовлю, но в основном по кулинарной книге герцогини Виндзорской.

После того как Кейдж познакомился с Булезом и со мной, его жизнь стала меняться. Он увлекся разнообразными творческими идеями, отделился от прежнего круга. После его пьесы «Воображаемые ландшафты» для двенадцати радиоприемников... это 1951-й, и она посвящена, ну, вы знаете, мне... некоторые люди, вроде Лу Харрисона и Вирджила Томсона, начали думать, что, возможно, он заходит слишком далеко. Томсон с первого взгляда меня невзлюбил, как какого-то мальчишку, и своего мнения не изменил.

К тому времени я жил в Виллидж и сам стал общаться с нью-йоркскими художниками. Барни Ньюман, Ротко, Ларри Риверс, Джаспер Джонс, Виллем де Кунинг, Мазервелл, Раушенберг, Кляйн, Поллок, Филип Гастон. Они стали моими университетами.

Отличным местечком был бар «Кедр» на Юниверсити Плейс между 8-й и 9-й улицами. Кейдж и я были там едва ли не единственными композиторами, может, иногда еще приходил Эрл Браун. Милтон Бэббит заходил в гости, чтобы поиграть в покер, но он тогда мало с кем общался из музыкантов. Он преподавал математику.

Потом был клуб за углом, открытый Мазервеллом, где мы собирались каждую пятницу.

Однажды туда заявился Джульярдский квартет, и они играли бесплатно. В качестве гонорара они взяли рисунок де Кунинга.

Две знаменитые лекции Кейджа, «Нечто» и «Ничто», впервые были прочитаны в этом клубе. «Нечто» — про меня, «Ничто» — про него. Я сказал ему, что хотел бы, чтобы было наоборот.

Знакомые художники, почти все старше меня, вдохновляли не только своим искусством. Они могли голодать, но не сдавались, не подстраивались под рынок. Барни Ньюман рисовал свою вертикальную линию на холсте двадцать пять лет подряд, и люди наконец стали присматриваться.

\*

Понимаете, художников не заботит, как вещь сделана. Они делают. Прибавьте сюда их выносливость, их дар выживать. Музыканты хотят, чтобы их подкармливали.

Помню вечеринку в мастерской де Кунинга; на дверях висело уведомление о выселении через три дня. Ему не хватало двадцати двух долларов, или сколько там, чтобы остаться на плаву.

Такие люди не изменили бы и штриха по просьбе галереи ни когда их выселяли, ни позже, когда многие из них стали весьма успешными.

Тогда, в Виллидж, нам казалось, что мы знаем об искусстве нечто такое, что, кроме нас, совершенно никому не известно. Ситуация была тупиковая, и мне до сих пор нравится это чувство. Я вырос в эпоху, когда мало кто умел слушать современную

музыку. И когда ты встречал кого-то, кто умел, возникало это чувство родства.

В Англии и истеблишмент, и андеграунд наткнулись на меня примерно в одно и то же время. Корнелиус Кардью — в конце пятидесятых, Уилфрид Меллерс<sup>90</sup> — в начале шестидесятых.

С 1966 года я провожу в Англии два-три месяца в году и, наверное, после Буффало уеду в Лондон. Они умеют слушать, как никакая другая публика. Это лучшая атмосфера. Там не считают, что я захожу слишком далеко.

\*

В 1972-м, к примеру, у меня было два трехчасовых выступления на Би-би-си, плюс оркестровые концерты: «Альт в моей жизни» и «Капелла Ротко». Я стал частью музыкальной жизни Англии. В Америке такого понятия, как «часть музыкальной жизни», попросту нет.

Здесь, скорее всего, просто знают, что ты существуешь, и поэтому не считают необходимым тебя исполнять. В Италии меня любят. Во Франции я едва известен, и когда меня исполняют, им плевать.

Выглядит это так: пару лет назад в Тэнглвуде мой одиннадцатилетний племянник подошел к Лайнсдорфу [в то время Эрик Лайнсдорф руководил Бостонским симфоническим оркестром] и попросил автограф.

«Что ж, молодой человек, ты музыкант?»

«Нет, но мой дядя музыкант».

«А! Как его зовут?»

«Мортон Фелдман».

«А! Поздравляю».

Поздравляю. Но он никогда меня не исполнит.

Однажды Шарль Мюнш [также некоторое время руководивший Бостонским симфоническим оркестром] слушал концерт, где исполнялась моя пьеса. Он подошел ко мне и поцеловал. Обхватил меня руками и поцеловал. «Ты поэт», — сказал он. Но он никогда не будет исполнять меня.

Художники научили меня многому, они научили меня устойчивости. Устойчивости к давлению, каким бы оно ни было, к давлению, вынуждающему заискивать перед публикой или исполнителями.

Я что имею в виду? Здесь у меня было шесть заказов за последние полтора года. Два из них очень престижные и за хорошие деньги. Один для флейты и оркестра. Я собираюсь отказаться от него (\$7000), потому что флейта не входит в мою палитру. Входила, но сейчас не входит. Вот и всё.

Другой заказ вызывает у меня затруднения, это сочинение для струнного квартета и оркестра, заказ Кливлендского квартета. Я сказал Полу Катцу [виолончелисту квартета], что склоняюсь к отказу, ради их же блага, чтобы не обмануть их ожиданий. Он был ужасно уязвлен. Он сказал: «Но мы любим твою музыку».

\*

Музыка, восхитившая Кейджа тогда, в 1950–1951 годах... Наверное, надо объяснить. Это были

первые табличные пьесы, «Проекции» для камерных составов и «Пересечения» для оркестра. Среди идей были такие: неопределенная высота, самое общее указание регистра, тихая звучность, свободный выбор момента вступления. Нью-Йоркский филармонический оркестр исполнил «...Из „Последних пьес“». Лукас Фосс — хоровую вещь «Ласточки саланганы» на фестивале искусств в Буффало в 1966-м. Великий фестиваль. Первоклассный талант.

И вот Буффало сегодня. Меня очень увлекла возможность предложить Крисчену Вулфу его первый авторский концерт в рамках моей собственной университетской программы.

В основном это ранние пьесы Вулфа, те, которые не были записаны. Просто представьте: здесь был композитор, изумивший нью-йоркский авангард в возрасте шестнадцати или семнадцати лет. Теперь ему под сорок, и это его первый авторский концерт. В Буффало.

Его пьеса «Девять» для камерного состава, которую я считаю шедевром того времени, — он прежде ее никогда не слышал. Она существовала только на бумаге.

\*

Когда он впервые появился среди нас в Нью-Йорке, я назвал его Орфеем в теннисках. Ребенок с красивой улыбкой и большим умом, он собирался поступать во Френдз Семинари<sup>91</sup>, атлетичный, ангельского вида.

Недавно вспоминал об этом. Но вернемся в Виллидж. У нас была вечеринка в одной из мастерских, художники... Один состоятельный арт-дилер с Западного побережья, приглашенный туда, спросил, можно ли привести с собой подругу. Конечно. Это была Хеди Ламарр<sup>92</sup>.

Она всё еще у меня перед глазами, белый тюрбан, вечернее платье. Великолепно. Она была единственной девушкой, и мы по очереди танцевали с ней.

Поздно вечером, когда все уже напилось, она сказала: «Не знаю, в курсе ли вы, джентльмены, но сегодня мой день рождения!»

Вот черт! Нужно было сделать что-то для Хеди в ее день рождения. И художники стали крепить холсты к стенам, повсюду, и каждый — де Кунинг, Джонс, Гастон, кто-то еще — нарисовали Хеди.

Она притащила домой ворох еще сырых картин, авторы которых в следующие годы стали мировыми знаменитостями. То, что Хеди принесла домой, по сегодняшней рыночной стоимости я бы оценил в 400 000 долларов.

\*

Художники, успех и деньги — сложный предмет.

Джексон Поллок. Однажды мы столкнулись с ним в Виллидж в два часа ночи. Его выкинули из «Рикера». Его выкинули из «Повозки Чака». Он повздорил с Джонни в «Кедре». Никто его не пускал.

Он просто ходил по улицам, как полный изгой. Но это был Поллок. На вершине своей славы,

живущий в Ист-Хэмптоне. Он явился в Виллидж, чтобы найти там что-то из прошлого. Он был на взводе, хоть и смеялся над этим, но его всё равно не пускали.

Я потерял контакт с Нью-Йорком. Я всегда был каким-то чужаком. Ни одной хорошей рецензии. Нью-Йорк никогда не был городом современной музыки, как и Париж. У публики здесь нет памяти, нет желания узнать композитора получше.

Программы Булеза [в качестве дирижера Нью-Йоркского филармонического оркестра] не экспериментальны. Чаще всего это гламурные образчики того, что было впервые сделано где-то в других местах, и с предсказуемой реакцией.

Так что я никогда не продвигался обычным для музыканта путем. Вообще говоря, эта штука в Буффало — мой первый академический опыт.

Радикальный композитор, говорят они. Но, понимаете, у меня всегда было это большое чувство истории, чувство традиции, преемственности.

Благодаря мадам Пресс, в двенадцать я почувствовал связь со Скрябиным, а значит, с Шопеном. С Бюзони, а значит, с Листом. С Варезом, а значит, и с Дебюсси, и Айвзом, и Кауэллом, и Шёнбергом. Они не умерли<sup>93</sup>.

\*

Как-то рано утром в Париже я прогуливался по улочке на Левом берегу, там, где сейчас, как и больше века тому назад, находится мастерская Делакура. Я читал его дневники, где он говорит о Шопене,

который собирается на прогулку, о Гейне, беженце из Германии, который к нему заглядывал.

Ничего не изменилось на этой улице. И я видел Гейне на углу, он шел мне навстречу и почти дошел. Я его очень хорошо чувствовал — знаете ли, еврейский изгнанник. Я видел его. Потом я вернулся к себе и написал пьесу «Я встретил Гейне на рю Фюрстенберг» («I Met Heine on the Rue Fürstenberg»).

Они не умерли. Они со мной.

То, что я постоянно чувствую, не касается ни публики, ни меня самого. Я чувствую, что не могу предать преемственность — то, что ношу с собой. Бремя истории.

## ДЖОН ДЕ МЕНИЛ<sup>94</sup>

Отличная была вечеринка у четы де Менил по случаю новой постановки «Summerspace» Мерса Каннингема для труппы Баланчина<sup>95</sup>. До того вечера мне не приходилось слышать о де Мениле. Хотя я и написал музыку для «Summerspace», большинство гостей об этом не знали. Думаю, что и Баланчин не знал. Неузнанный, но вполне счастливый, я быстро выпил как минимум одиннадцать бокалов шампанского и начал спускаться по длинной винтовой лестнице. Ступеней за шесть до площадки я потерял равновесие — еще бы! — и проскользил остаток пути, не разлив бокала. В толпе только один человек заметил этот *tour de force*. Он подошел ко мне и сказал: «Я просто обязан познакомиться с тем, кто способен на такое». Это был Джон де Менил.

Хотя это замечание и передает тот шарм, которым Джон де Менил безусловно обладал, но здесь есть кое-что большее. Он узнал бы, что нечто необычное произошло на его лестнице, даже если бы находился в другой комнате. У него было исключительное чутье на всё необычное. Сумасшедшая идея, прекрасная идея, дерзкая или даже религиозная идея — если в ней были «смелость и характер», мгновенно завоевывала его внимание и зачастую поддержку.

Вот и грузный мужчина, скользящий вниз по лестнице с бокалом шампанского в руке, стал его добрым другом.

Еще воспоминание. Де Менил пригласил меня провести семинар в Хьюстоне. Я остановился в их доме, роскошном и уютном. Однажды утром, бреясь, я услышал, как кто-то снова и снова насвистывает мелодию, которая кое-где до сих пор способна вызвать противоречивые чувства. Джон насвистывал «Интернационал».

## ЗАЯВЛЕНИЕ<sup>96</sup>

*12 августа 1975 года*

Примерно до 1965 года я регулярно писал о музыке. Больше я так не делаю. Как правило, написанное мной было полемично по своему содержанию. В последние годы я не хочу спорить с талантом. Я хочу быть благодарен ему, вне зависимости от его принадлежности.

## «КАПЕЛЛА РОТКО»<sup>97</sup>

Капелла Ротко — это духовное пространство, созданное американским художником Марком Ротко как место для созерцания, где мужчины и женщины любого, или никакого, вероисповедания могут поразмышлять в тишине, в одиночестве или во время службы. Для этой капеллы, построенной в 1971 году Фондом четы де Менил в Хьюстоне, Техас, Марк Ротко написал четырнадцать больших холстов.

Когда я был на церемонии открытия Капеллы Ротко, мои друзья Джон и Доминик де Менил попросили меня написать сочинение в качестве приношения Ротко, чтобы исполнить его в капелле в следующем году.

Выбор инструментов (в смысле задействованных сил, баланса и тембра) в большой степени продиктован пространством капеллы, равно как и картинами. Образность Ротко простирается до самого края его холста, и я захотел добиться того же эффекта в музыке — она должна целиком пропитать зал октагональной формы, а не слушаться с определенного расстояния. Результат очень близок к эффекту звукозаписи — звук физически ближе к вам, чем в концертном зале.

Общий ритм картин, как он выстроен Ротко, образует ничем не нарушаемое единство. Картины,

несмотря на постоянное повторение их красок и масштабов, создают и сохраняют драматическое напряжение, и я решил, что музыка требует серии резко контрастирующих и при этом слитых друг с другом разделов. Я вообразил неподвижную процессию вроде фриза греческого храма.

Разделы можно охарактеризовать так: 1. Продолжительное декламационное вступление; 2. Более неподвижный «абстрактный» раздел для хора и колоколов; 3. Мотивная интерлюдия для сопрано, альты и литавр; 4. Лирический финал для альты в сопровождении вибратона, к которому потом присоединяется хор, внося эффект коллажа.

В «Капелле Ротко» есть несколько личных отсылок. Мелодия для сопрано, например, была написана в день отпевания Стравинского в Нью-Йорке. Квазиеврейская мелодия, исполняемая альтом в конце, написана, когда мне было пятнадцать. Некоторые интервалы на протяжении всего сочинения звучат на синагогальный манер. Было что-то еще, но что — я забыл.

## «ФРЭНКУ О'ХАРЕ»<sup>98</sup>

Сочинение «Фрэнку О'Харе» было написано в 1973 году к десятилетию Центра исполнительских искусств Университета штата Нью-Йорк в Буффало.

Моей основной задачей (как и во всей моей музыке) было создать «плоскую поверхность» с минимумом контрастов. Фрэнк О'Хара был «поэтом-лауреатом» нью-йоркского художественного мира в 1950-е. Он был сбит пляжным такси на Файр-Айленд 24 июля 1966 года и на следующий день скончался в возрасте сорока лет.

## **Филип Гастон: 1980/ПОСЛЕДНИЕ РАБОТЫ<sup>99</sup>**

**ВЫСТАВКА, ОРГАНИЗОВАННАЯ  
КОЛЛЕКЦИЕЙ ФИЛЛИПСА**

Вряд ли уместно писать о чем-то еще, кроме этой выставки. Но чтобы написать о ней, необходимо приложить некоторое исследовательское усилие. А мне не хочется никого спрашивать, почему Гастон скомпоновал свои последние работы именно так. Мое поведение мало чем отличается от поведения моего отца, который отказывался спрашивать дорогу, когда мы заблудились в Хобокене.

Настоящим исследованием было бы для меня восстановить тот тип одиночества, которое Гастон разделял со своим кругом на протяжении семидесятих: озабоченность тем, что всё могло бы длиться чуть дольше, что отведенная нам жизнь могла бы не быть лишь мерой времени, распределенного между ранним, средним и поздним возрастами. Два раввина, близкие друзья, пережили Холокост. Один оказался в Лондоне, другой — где-то в Южной Америке. Раввин из Лондона пишет своему другу: «Жаль, что ты так далеко». А в ответ: «Далеко от чего?»

Мы с Филипом познакомились в начале 1951 года на одной из бесчисленных вечеринок, которые устраивал Джон Кейдж. За несколько недель до этого Кейдж показал мне моего первого Гастона — загадочную красную картину — на легендарной выставке абстракционистов в Музее современного

искусства<sup>100</sup>. Спустя три десятилетия я всё еще могу припомнить, где она висела, а также расстояние между мной и картиной. Картины Гастона сами говорят вам, где стоять.

Это научило меня ориентировать музыку в ее акустическом пространстве, хотя это не значит, что таким образом можно рассчитать успех. Вместо того чтобы провоцировать зрителя на линейное, вертикальное или сплошное восприятие, время Гастона движется вовне. В значительной степени мы реагируем на картину как на визуальную реплику процесса ее создания. Например, серия Мондриана с «плюсами и минусами» нейтрализует нашу возможность визуального завершения этих картин. В них, скажем так, всё есть, но *откуда* и *как* на них смотреть — вот этого нет.

Если продолжить эту мысль, то Гастон всегда был «публичным» художником. Если он что-то говорит, то хочет, чтобы это было *услышано*, и поэтому оно просто выходит на сцену картинной плоскости. Именно в интонации его «голоса» мы находим всесторонние нюансы настроения, независимо от того, какие образы он создает в это время. Оба этих важных фактора — голос художника и сцена, с которой он говорит, — восходят к живописцу, которого Гастон любил больше всего. Это Пьеро делла Франческа. Один из самых памятных вечеров, проведенных мной в компании Гастона, начался с фразы: «Что ж, я не Микеланджело», — пока мы поднимались по лестнице в его мастерскую. Я посмотрел на начатую картину в поисках причины его уныния. И не нашел. «Ладно, ты не Микеланджело, ты Эль Греко». Лицо Гастона просветлело.

Небольшая картина Гастона, датированная 1967 годом, висит над моим столом: на белом фоне расположены две продолговатые черные формы, на расстоянии семи дюймов друг от друга. Их расположение характерно для того, как Гастон *замораживал* живопись в шестидесятые. «Та, что слева, — пояснял он, — рассказывает другой о своих бедах».

Тот факт, что сцена Гастона опустела в его абстрактных картинах шестидесятых годов перед наступлением фигуративного периода семидесятых, знаменателен. Но я не думаю, что тогда в Гастоне что-то закончилось или что это обычная история — перевести творчество в «высокий» регистр и потом начать всё с начала. Кажется, он описал круг и вернулся к ранней абстракции пятидесятых, но в другой тональности. В музыке тональный или звуковысотный центр композиции сродни картинной плоскости. Они определяют степень слышимости (видимости) и тембр (цвет). Цвет доминирует в ранних и поздних абстрактных композициях Гастона — скорее для того, чтобы *осветить* сцену, — так, как Беккет освещал свою.

Связь с Беккетом здесь совсем не отдаленная. Голос Беккета также доминирует на его сцене, так что трудно отличить, *что* говорится, от того, *кто* это говорит. Мы будто слышим *два* голоса одновременно — как в картинах Гастона. Для композитора это ключевая проблема: чтобы средства или инструменты, которые ты используешь, служили только для артикуляции музыкальной мысли, а не для ее интерпретации. Композитор, подобно драматургу или художнику, не «исполняет», но создает такую ситуацию, как будто он делает это. Первого

художника в роли актера мне показал Марк Ротко, когда мы стояли перед автопортретом Рембрандта в галерее Фрика: «Каким великим еврейским актером был Рембрандт — кажется, вот-вот из уголка глаза выкатится слеза!»

В последние годы я увлекся восточными коврами и довольно скоро понял, что меня интересует не изучение и не коллекционирование ковров. Мне больше всего нравятся анатолийские ковры кочевников-юрюков. Что отличало юрюков XIX века, так это особое *настроение*. Это настроение ближе к Джасперу Джонсу, чем к Марку Ротко, и наводит на мысль скорее о Ван Гоге, чем о Пьеро делла Франческа. У Кьеркегора оно было, и он о нем писал. С подобным настроением вы редко сталкиваетесь в музыке.

Настроение, которое я пытаюсь описать, есть во всех работах Гастона, это что-то вроде отпечатков пальцев. Можно сказать, что фигуративная живопись семидесятых — самый подходящий язык для этого настроения. Но если в ранних работах загадкой было то, как это настроение сосуществует с абстрактными формами, то теперь та же дистанция между объектом и настроением представлена легко распознаваемой мифологией образов.

Если ранние абстракции Гастона, казалось, несут в себе какое-то содержание, не разрешаясь при этом в конкретные образы, то фигуративное творчество, на мой взгляд, произносит своего рода заключительное слово, ничего не говоря нам о том, что было в начале. В конце концов, откуда родом все эти образы?

Старейшие образцы ковроткачества начала XVIII века из Каракечили (район Бергама) сохраняют

узор во всех деталях. Более поздние или широко распространявшиеся вариации ослабляют то, что в начале было мощной геометрической формой. В ранних коврах нет «узора» как такового, скорее можно говорить о своего рода тотемной образности. Последние работы Гастона на этой выставке вызывают головокружительное ощущение уникальности, ощущение того, что они пока еще никем *не скопированы*. Они подобны изолированной культуре ковроткачества на пике ее развития.

Одна из проблем абстрактного искусства — в том, что доступные решения куда более детерминированы, чем можно себе представить, — та или иная система работает как радар. Стравинский пришел к этому выводу как раз вовремя и смог написать два произведения из числа, как он считал, самых важных, в которых сериальный подход оказался подчинен его слуху и, следовательно, использовался как инструмент, а не как средство. Поздний Стравинский — еще одна увлекательная смена стиля. С момента его погружения в элегантные абстракции сериального мышления нам остается только спрашивать, *как* он это сделал, притом что его прежняя музыка в основном заставляет задаваться вопросом, *почему* он делает то или иное.

Действиям Гастона, которые не являются ни приемом, ни чем-то предзаданным, свойственна *неизбежность*: всё должно быть именно так, а не иначе. Как и у Стравинского, у него это есть и в раннем, и в позднем творчестве. И связано это с тем, что оба никогда не забывали о природе своего *материала*.

Самое важное, что я могу передать молодому композитору как педагог, это сознание того, что

*есть* материал. Существует принципиальное расхождение между «идеями» и ощущением того, что такое материал в вашей собственной музыке. Стравинский — замечательный пример безраздельной власти материала.

Конструкция сведена к минимуму. Материал всегда «в кадре». Шёнберг совершенно по-другому подходит к понятию материала. У Стравинского материал *подсказывает* композицию, тогда как у Шёнберга материал *и есть* композиция. По существу, только эти два подхода к сочинению музыки и были разработаны. Это сравнение важно для моего понимания того, что Гастон мог иметь в виду, когда говорил о «невозможности живописи».

Почти всегда в музыке вы обречены либо примирять друг с другом исторические альтернативы, как Стравинский, либо изобретать процесс, который начинает более или менее доминировать, как сделал Шёнберг. В обоих случаях вы отказываетесь от большинства возможных интуиций, которые существуют на других уровнях отношений с вашим материалом. Если вашим материалом является «живопись», то, как вы рисуете, может значить больше, чем то, *что* вы рисуете. Я не думаю, что между тем и другим еще возможен счастливый баланс, только если это не одновременное попадание в яблочко, столь очевидное на выставке Гастона.

Еще одна причина, по которой в этом эссе я остановился на Стравинском и Шёнберге, заключается в том, что они оба сознательно попытались прийти к разным решениям внутри *данного* исторического контекста. С одной стороны, это обогатило их гений, с другой — обеднило. Два голоса Шёнберга

пытались примирить традиционные классические формы с экспрессионистским языком. Это очень неуютное для слуха поле битвы, и всерьез возникает вопрос: а стоило ли это усилий?

Филип Гастон привел меня к другим выводам. В этих последних картинах нет попытки примирения с его прежними идеями. Это новая жизнь, и прежние *навыки* помогли ему выжить на новой земле, куда он эмигрировал. Гастон лишь взял всё необходимое и отправился на поиски страны своего сердца.

## СТРУННЫЙ КВАРТЕТ<sup>101</sup>

Над Струнным квартетом я работал около трех месяцев и закончил его 2 ноября 1979 года. Меня прежде всего (не сбрасывая со счетов мой материал) интересовало, что происходит с формой музыки, когда продолжительность вроде бы «одночастного» сочинения превышает привычную для меня. В искусстве композиции вообще много «привычных» аспектов — здесь, например, это четыре инструмента классического струнного квартета, — но самый «привычный» — общая продолжительность музыки.

То, что я разработал в Струнном квартете, можно описать как «романную» форму, в которой чувство времени слушателя нарушено сильнее, чем в музыкальной композиции, а понять «историю» нам помогает скорее хронологическая информация, чем причинно-следственный синдром, столь прочно связанный с тем, как мы слушаем музыку.

## ХРОМАЯ СИММЕТРИЯ<sup>102</sup>

Мне нравилось изображать цветы — не букеты, а отдельные цветы, чтобы лучше выразить их пластическую структуру.

*Мондриан*

Мой растущий интерес к коврам Ближнего Востока заставил меня усомниться в своих представлениях о том, что симметрично, а что нет. По коврам из анатолийской деревни и сотканным кочевниками видно, что этих ткачей куда меньше интересовала точность зеркального отражения, нежели в других регионах. Деталь анатолийского симметричного образа встроена в рисунок не механически, как я предполагал, но идиоматически. Даже в классическом турецком ковре решение бордюра не так идеально, как в его персидском аналоге.

Диспропорциональная симметрия — ритма или длины фраз — характеризует развитие музыки XX века. Spiegelbild (зеркальный образ) Веберна в последних сочинениях был неотъемлемым элементом его двенадцатитоновой техники, любое нарушение баланса было связано с небольшим отклонением в ритмической или аккордовой структуре в отражении. Поствебернианская тенденция в отношении ритма заключается, по

сути, в компромиссе между симметричным и несимметричным делением такта. Типичный пример — пять нот в такте с четырьмя равными долями (5:4), и тому подобные паттерны. В отличие от Стравинского, у которого «грубое» синкопирование артикулировало тугие паттерны гармонического ритма, поствебернианское использование ритма проистекает из двенадцатитоновой полифонической идеи продолженной вариации, в которой мотивный облик музыки варьируется ритмом — независимо от гармонии.

В моих недавних сочинениях ковры подсказали мне мысль о диспропорциональной симметрии, в которой в качестве отправной точки используется симметрично расшатываемая ритмическая серия: 4:3, 6:5, 8:7 и т. д. В моем случае она сильнее «сдерживает» материал в метрической рамке такта, тогда как в поствебернианском аритмическом языке неравномерное ускорение появляется из-за направленного притягивания одной фигуры к другой. Я же добиваюсь чего-то в духе того, как Мондриан не хотел рисовать «букеты, но каждый цветок отдельно».

Есть несколько музыкальных примеров, где сопоставление асимметричных пропорций (все аддитивные) становится формой сочинения. Интересно, что все три композитора, о которых я вкратце скажу, используют репетитивность и повтор, чтобы прийти к этой самой аддитивной форме, и в итоге бросают якорь у берега фиксированной звуковысотности, диссонантной или консонантной. В одной из частей «Заупокойных песнопений» Стравинского есть постоянная игра А и Б, где А, меньшая сторона

«бординга», остается неизменной в каждой детали, тогда как продолжительность Б при повторении слегка варьируется. Варез в поразительном и непривычно растянутом «вступлении» «Интегралов» также использует аддитивную схему, но обходится без характерного для Стравинского сопоставления А и Б. Как в растущих кристаллах, которые так восхищали Вареза, в этом вступлении, состоящем из трех нот, непрерывно трансформируются ритмические формы и временные пропорции. В «Четырех органах» Райха ритмические паттерны ориентированы в большей степени акустически и основаны на звуковысотных компонентах аккорда, который никогда не меняет положения. Музыка начинается с паттерна 3+8, в котором определенные звуки основного аккорда затем ритмически варьируются. Райх начинает работу с ритмической структурой с того, что, продолжая использовать одиннадцатидольный такт, делит его на паттерны: сперва 4+4+3, затем 4+3+4. За этим следует постепенное добавление долей в структуру все более длинных тактов: 4+3+2+4=13; 4+3+2+2+4=15; затем 18; 20; 23; 24 доли, пока Райх не расстанется с тактовой чертой. Поскольку такт постепенно становится длиннее, нельзя сказать, что включение повторяющихся тонов имеет какой-то определенный ритмический профиль.

В тот момент, когда композитор вписывает музыкальную мысль в непрерывную пульсацию, уже задействована своего рода сетка, вроде линейки. Между музыкой и узором или повторяющимися паттернами ковров много общего. Даже если узоры размещены асимметрично, соотношение

пропорций компонентов почти никогда не нарушает масштаб в контексте целого. Самые традиционные узоры сохраняют тот же размер при перенесении с большого ковра на маленький. Точно так же характер паттернов Стравинского, кажется, не меняется от продолжительных сочинений к коротким. Если мы изучим асимметричную фразировку, — в «Весне» Стравинского, с ее «резкими границами», или же в «Сократе» Сати, с его «плавными границами», или в том, как Шёнберг дублирует ритмическую прозу в «Ожидании», — мы увидим, что членение достаточно концентрировано во времени и позволяет услышать, как, подобно мозаике, работает сетка. Мы также распознаем насыщенные историческими реминисценциями «диалоги» между фразами. В этом отношении эти три асимметричных шедевра начала XX века просто выросли из симметричных строительных блоков типа «вопрос-ответ» классической эпохи.

Музыку, все элементы которой функционируют независимо и автономно друг от друга, в начале 1950-х изобрел Джон Кейдж. Кейдж составил таблицу звуковых событий: некоторые из одной-двух нот, другие — арабески различных пропорций. В других таблицах содержалась информация о наборе музыкальных параметров. Подбрасывая монетки и вопрошая «И-Цзин» в качестве оракула, он получал порядок и последующие комбинации всех этих элементов. Затем, тем же методом подбрасывания монет, музыка «фиксировалась» неразвивающейся, ритмической, «пространственной» нотацией, не сильно отличающейся от масштабной линейки карты. Поскольку эта музыка связана со

многими дисциплинами, участвующими в процессе ее создания, ее музыкальная форма различима только в момент слушания — как образы в фильме. Она не связана с грамматикой формы, и, возможно, это единственная известная нам музыка, к которой не применимы идеи симметрии/асимметрии.

Однажды я оказался в мастерской Ротко, когда его ассистент перенатягивал большое полотно как минимум четыре раза. Ротко, стоявший поодаль на некотором расстоянии, решал, опустить холст примерно на дюйм или, наоборот, поднять. Эта проблема масштабов, на мой взгляд, не дает любой концепции симметрии или асимметрии влиять на конечную продолжительность моей музыки. Как композитор, я имею дело с проблемой неравности целого сумме его частей. Масштаб того, что на самом деле представлено, будь то целое или часть, есть феномен сам по себе. Взаимозависимость, заложенная в масштабе, позволила мне понять, что музыкальные формы и связанные с ними процессы — это лишь методы организации материала и нужны они только для того, чтобы помочь нашей памяти.

Западные музыкальные формы стали парфразой памяти. Но память может работать иначе. В «Трезвучных воспоминаниях» («Triadic Memories»), моем новом сочинении для фортепиано, есть раздел с разными типами аккордов, и каждый из них медленно повторяется. Один аккорд может повториться трижды, другой семь или восемь раз — в зависимости от моего ощущения того, как долго это должно продолжаться. Оказавшись в новом аккорде, я довольно скоро забывал предыдущий.

Затем я реконструировал весь раздел: пересобирал предыдущую аккордовую последовательность и менял число повторений каждого аккорда. Это было сознательной попыткой «формализовать» дезориентацию памяти. Мы слышим, как аккорды повторяются без какого-либо различимого паттерна. В этой регулярности (пусть и с легкими градациями темпа) заключено указание на то, что хоть слышимое нами функционально и направленно, мы вскоре понимаем, что это иллюзия; это как гулять по берлинским улицам, где все здания кажутся похожими, *даже если это не так*.

Меня занимает один небольшой ковер из турецкой деревни с белыми мозаичными узорами и диагональным повторением больших звезд светлых оттенков красного, зеленого и бежевого. Дэвид Сильвестер<sup>103</sup> правильно заметил, что наше восприятие таких ковров усилено воздействием модернистского западного искусства, притом что этот «примитивный» ковер был создан практически тогда же, когда Матисс закончил обучаться живописи. Всё в этом ковре, его окраска, то, как детально вытканы звезды, когда прямоугольники ровные, и то, как звезда только намечена (будто ее ткали быстрее), когда прямоугольник неровный и немного меньше, — это, как и расположение паттерна в шахматном порядке, напоминает, как мастерски Матисс сохранял неустойчивый баланс между движением и стазисом. Почему даже асимметрия должна, на наш взгляд и на слух, казаться правильной? На полу у меня лежит другой анатолийский тканый объект, который я называю «Джаспер Джонс». Он имеет загадочную форму

шахматной доски, на которой цвета расположены без явной системы, кроме того, что они используются свободно и повторяются в простом паттерне. В сияющей (хоть и неравномерно потертой) шкуре гористого региона Коньи более старые розовые и более светлые голубые тона первыми подсказали мне, что здесь я смогу чему-то научиться, если и не использовать это в своей музыке.

Палитра большинства ковров, сотканых за пределами городов, кажется шире, чем она есть, из-за множества оттенков одного цвета (абраш): пряжу красили небольшими порциями. Для меня, как композитора, это весьма необычное явление, которое влияет на окраску ковра и на создание его микрохроматических оттенков. На мою музыку повлияли главным образом те техники, где цвет использовался самым простым образом. Так я задался вопросом о природе музыкального материала. Что может лучше всего, и такими же простыми средствами, передать музыкальный колорит? Паттерны.

Паттерны ковров извлекались из символов, природных или геометрических форм, сохраняя ключи к реальному миру. Новые картины Джаспера Джонса нельзя поместить ни в одну из этих категорий. Холст Джонса больше похож на объектив, который направляет наш взгляд, и где повтор — то более, то менее точный — заставляет вспомнить афоризм Кейджа о «подражании природе в том, как она работает». Эти картины создают, с одной стороны, конкретность, которую мы ассоциируем с искусством паттернов, а с другой — абстрактную поэзию, поскольку мы не знаем истоков этой конкретности. Можно даже задаться вопросом, является ли

вообще паттерном то, что мы видим у Джонса. Когда паттерн становится паттерном?

\*

Это постоянное присутствие паттерна, понижающего искусство Востока, связано с тем, что для ремесленников лучшее — враг хорошего.

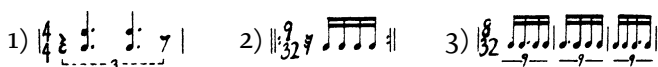
А. Ф. Кендрик и С. Е. С. Таттерсал  
(«Рукодельные ковры», Лондон, 1922)

«Почему паттерны?» («Why Patterns?») — сочинение для флейты, колокольчиков и фортепиано, включающее большое количество паттернов. Партитя каждого инструмента записана отдельно, они не скоординированы друг с другом до последних нескольких минут. Эта достаточно точная, но до конца не синхронизированная нотация обуславливает более свободное движение трех явственно различимых цветов. Материал, данный определенному инструменту, идиоматичен и не может быть передан другому. Некоторые паттерны повторяются в точности — другие с небольшими изменениями очертаний или ритмического положения. Время от времени разные паттерны соединяются в цепочку и таким простым способом сопоставляются.

Самый интересный аспект для меня, сочиняющего исключительно паттернами, заключается в том, что одна организационная процедура не может быть предпочтительнее другой, возможно, потому, что ни у одного паттерна нет превосходства

над другим. Процесс сочинения требует концентрации лишь на том, какой паттерн должен повторяться и как долго, а также на характере его неизбежного превращения во что-то другое.

Мне нравится работать с паттернами, которые мы ощущаем как симметричные (паттерны из двух, четырех, восьми и т. д. звуков), но представлять их в определенном контексте:



Пример 1 — это характерный пример вертикального паттерна, обрамленного беззвучными долями; в этом случае паузы по краям слегка отличаются. Линеарные паттерны, естественно, более продолжительные, у них может быть регулярность «короткого дыхания», как в Примере 2, или предвкушение расшатывающей эту регулярность ритмической альтерации, как в Примере 3. Еще один прием, который я использую, — это продолжительная беззвучная асимметричная временная рамка; в данном случае — с эксцентричной фигурой из четырех нот в центре:



Или симметричная беззвучная рамка вокруг короткого асимметричного такта.



Репетитивные аккордовые паттерны могут не переходить от одного к другому, а встречаться через нерегулярные временные интервалы, чтобы разрядить тесноту, характерную для работы с паттернами. Более очевидные ритмические паттерны на определенных стыках можно растущевывать, маскируя их периодичность. Для меня паттерны — действительно автономные звуковые группы, которые позволяют мне без подготовки прервать что-то одно и перейти к чему-то другому.

В Струнном квартете почти навязчивое повторение одного аккорда рассеивается в наложении четырех разных скоростей.

The musical score consists of two systems, each with four staves. The first system has time signatures of 5/4, 3/8, 3/2, and 7/4. The second system has time signatures of 3/2, 7/4, 3/8, and 4/8. The score features various rhythmic patterns, including triplets and repeated notes, and is marked with *ff* (fortissimo).

© Copyright 1977 by Universal Edition (London)

Ритмическая структура блока содержит четыре неравных такта с четырьмя пермутациями,

которые включают инструментовку квартета. Я должен предупредить читателя, чтобы он не принимал тактовую черту за чистую монету. В результате возникает сложное синкопирование, не заложенное в паттерн и ритмически затемняющее этот пассаж. Только после нескольких репетиций, следя по партитуре, я смог уловить тот дополнительный паттерн, который возникает в результате наложения паттернов всех инструментов.

В «Весне Хосрова» («Spring of Chosroes») для скрипки и фортепиано «паттерн» одного раздела состоит из усиления эффекта скрипичной фигуры пиццикато (охватывающей три звука) за счет отсутствия каких бы то ни было четких ритмических очертаний, кроме постоянного смещения этой фигуры внутри квинтоли. Это позволяет осуществить пять пермутаций, которые затем, пока серия длится, в беспорядке сталкиваются друг с другом. Пока я писал, я услышал эти три звука против пяти долей как увечно-симметричное созвездие из «восьми». Паттерну скрипки противопоставлена независимая ритмическая серия фортепиано из тех же трех нот в симметричном блоке (четыре равные доли в такте). Это дополнительно сдерживает естественную пульсацию квинтолей.





© Copyright 1977 by Universal Edition (London)

Модульная конструкция, как в этом примере выше, может стать базовым приемом органического развития. Но я использую ее, чтобы убедиться в том, что паттерны «завершены» в себе и в разработке не нуждаются — только в расширении. Меня заботит вот что: какой может быть масштаб паттерна, если его разрабатывать, и как к этому масштабу лучше всего прийти? В прошлом я «не вмешивался» в материал, просто концентрировался и ждал, к чему это меня приведет. Как-то я сказал об этом Штокхаузену, когда он спросил, в чем мой *секрет*: «Я не подталкиваю звуки». Штокхаузен поразмышлял об этом и уточнил: «Даже совсем чуть-чуть?»

Если мой подход сейчас кажется дидактическим — тратить много часов на разработку стратегий, применимых лишь к нескольким музыкальным моментам, — то это потому, что паттерны, которые меня интересуют, одновременно конкретны и эфемерны, что затрудняет нотацию. Если их записать точно, они получатся слишком жесткими; допустить малейший зазор — чересчур провиснут.

Хоть эти паттерны и существуют в ритмических формах, артикулированных инструментами, частично они существуют только в нотации и на слух не воспринимаются. Чтобы перевести их с нотной страницы в звучание, нужно в промежутке

совершить своего рода кульбит. В значительной степени эта акробатика есть в любой музыке, но в моей она усугубляется, так как в ней нет ритмического «стиля» — качества, зачастую решающего для того, чтобы исполнитель понял, что и как ему делать. Я вижу, что это верно и для моей музыки 1950-х годов, где ритм не нотирован и решение предоставлено исполнителю.

Булез всю свою карьеру был озабочен подходящей нотацией для его музыкальных идей. На ум приходит серьезная переделка его «Солнца вод». Первая версия была в манере «Klangfarben»<sup>104</sup> — короткие сегменты музыкальной линии передаются от одного инструмента к другому. В переработанной версии инструментам даны более продолжительные линии. Нотация ранней версии выглядит «хорошо», в манере того времени; но переработанная версия звучит лучше — звучит как Булез. Мои же соображения о нотации всё меньше обременяет забота о том, как музыка функционирует в исполнении.

Сложно объяснить, чем определяется облик нотации. Если мы ненадолго забудем обо всем, что отличает одну эпоху от другой, и бегло взглянем на страницы последней части «Хаммерклавира», на пару цветистых тактов Шопена или на любое сочинение Веберна, мы увидим, что эти страницы визуально не схожи с музыкой их современников. Степень, в которой музыкальная нотация ответственна за само сочинение музыки, — один из самых охраняемых секретов в истории.

Следующий пример из Трио для скрипки, виолончели и фортепиано отлично это показывает, как и то, что я всё больше удаляюсь от практических



© Copyright 1980 by Universal Edition (London)

соображений о том, какой моя музыка выйдет при исполнении.

Начиная с указания темпа  $\text{♩} = \text{♩}$ , возникает непростая проблема координации трех инструментов. Исполнители должны вписать семь долей в шесть равных и при этом учесть еще одну ритмическую особенность, а именно, что каждая нота четырехзвучного аккорда у фортепиано, как и каждая нота внутри двойных нот у скрипки и виолончели, — все разной длительности, с мельчайшими отличиями. Эта «машина» работает на протяжении тридцати шести тактов, порождая разные другие проблемы. Технически музыка одновременно идиоматична и удобна для исполнения, но в большой степени зависит от концентрации исполнителя.

Многие композиторы и теоретики не согласятся с тем, как высоко я ставлю влияние нотации на композицию. Они скажут, что это как раз новые музыкальные идеи, породившие новаторские системы, привели к изменению нотации. И отошлют нас к, скажем, новому «фортепианному стилю», как это сделал Лейбовиц, обсуждая фортепианную пьесу Шёнберга (ор. 11, 1909). Эту интерпретацию нельзя опровергнуть, но должно оставаться какое-то пространство для сомнений. Моя гипотеза о том, какой вклад «облик нотации» внес в музыку Веберна или, например, Булеза (который, кстати, написал сочинение под названием «Нотации»), может показаться сомнительной. Но нотация может иметь аспект «ролевой игры», и это делает ее, на мой взгляд, сильным голосом, звучащим если не со сцены, то из-за кулис.

Еще один важный закулисный элемент, которым до недавнего времени пользовался только Джон Кейдж, заключается во введении ритмических структур: подобно маркерам, они сообщали Кейджу, в какой точке произведения он находится. Для него это было тем же, чем, возможно, для Бетховена была гармония. Надеюсь, он не раздосадован тем, что я также вижу связь между этим и бетховенской масштабностью. Ритмические структуры были впервые использованы Кейджем в его менее «экстремальной» (но столь же значимой) музыке, где их рагаподобный характер дополнял его изысканные мотивные линии. И вновь, как и у Бетховена, это можно услышать. После примерно 1950 года, когда другие виды музыки породили другие виды нотации, — или это другие виды нотации породили новую музыку? — так или иначе, ритмические

структуры всё еще использовались, уже не слышные, но, очевидно, всё еще важные для композитора. Даже сейчас, когда в этих указателях больше нет нужды, мне кажется, что общее чувство пропорций у Кейджа очень хорошо описывается замечанием, которое Брайан О'Доэрти сделал по поводу живописи Джексона Поллока: «Кажется, здесь всегда присутствует воображаемая сетка».

\*

Я даже приблизительно не могу указать, какая сила налагает табу. Сегодня табу на что-нибудь налагается, завтра снимается; в других случаях его действие постоянно<sup>105</sup>.

*Мелвилл, «Тайпи»*

В начале моих занятий композицией со Штефаном Вольпе мы постоянно обсуждали, почему я не развиваю свои идеи, а перехожу от одной к другой. Вольпе называл это «негацией». В отличие от многих композиторов, особенно его времени, он не сомневался в моих идеях и не пел дифирамбы никаким системам. Я благодарен ему за это, поскольку в то время я колебался между разными техниками, которые явно не подходили моей музыке. Тогда я еще не встретил художников, чья тактика внесла большой вклад в решение проблемы, с которой я столкнулся. Я ни в коем случае не хочу сказать, что юношеское высокомерие заставляло меня игнорировать всё, что я мог узнать, изучая композицию. Но мой подход, в то время

бессознательный и проявивший себя лишь много лет спустя, был такой: сначала работа, потом учеба. Недавно в одном берлинском книжном магазине продавец, не знавший английского, не смог подыскать мне какие-нибудь немецкие книги о коврах. Один замечательный человек вызвался мне помочь. Из нашего разговора выяснилось, что он тоже страстный любитель ковров. Он достал из кармана листочки бумаги, на которых в столбик был тесно напечатан длиннейший список книг о коврах на разных языках из его библиотеки. «Можно мне посмотреть на вашу коллекцию ковров, пока я в Берлине?» — спросил я нерешительно. «Я пока что не коллекционирую ковры, только книги о них. Видите ли, сначала я хочу узнать о них всё, что необходимо», — ответил он. Помню, Булез как-то сказал: «Я должен узнать о невесте всё, прежде чем жениться».

Первого художника, сильно повлиявшего на мою музыку, я встретил вскоре после знакомства с Джоном Кейджем, в конце 1950 года. Кейдж постучался в мою дверь и сообщил, что познакомился с невероятным молодым художником и что «мы идем к нему в мастерскую». Это был Роберт Раушенберг. Пока я разглядывал большую черную картину с наклеенными на холст (и также закрашенными черным) газетами, Раушенберг в шутку предложил мне купить ее. «Сколько вы за нее хотите?» — «Сколько у вас в кармане?» У меня было около семнадцати долларов с мелочью, которые я радостно отдал ему, а он радостно их принял. Мы положили картину на крышу старенького «форда» Кейджа и уехали. Я смотрю на нее сейчас (спустя

тридцать лет), когда пишу это. Живя рядом с этой картиной и время от времени внимательно ее изучая, я в конце концов *утвердился* в необходимости *создания чего-то*, присущего исключительно мне. Отнести «Черную картину» к «коллажу» было бы просто неверно. Она была чем-то бóльшим, чем-то вроде открытия Раушенбергом того, что он хочет «не жизни и не искусства, а чего-то между». Тогда я стал сочинять музыку, имеющую дело именно с этим «между»: смешивая материал и конструкцию, сплавляя метод и его применение, думая, как всё это направить на создание «того, что затруднительно классифицировать».

Вскоре после знакомства с Раушенбергом я встретил Джексона Поллока, который попросил меня написать музыку к только что снятому фильму о нем. Я был весьма польщен, тем более что моя карьера только началась. Поллок жил далеко, на Лонг-Айленде, и лишь изредка появлялся в городе, что мешало нам нормально общаться друг с другом. Думая о том времени, я вижу, насколько мои музыкальные идеи и его способ работы в 1951 году были похожи. Поллок размещал холст на полу и рисовал, передвигаясь вокруг него. Я прикреплял к стене листы миллиметровки; каждый лист задавал одну и ту же временную рамку и был, по сути, визуальной ритмической структурой. С Поллоком был схож и мой «ковровый» подход к временному холсту. Вместо обычного, слева направо, движения по странице горизонтальные ячейки миллиметровки задавали темп — каждая была равна установленной доле; а вертикальные ячейки показывали инструментовку сочинения.

Чем лучше я узнавал Поллока — особенно в тех разговорах, когда он сравнивал рисунки Микеланджело или рисунки американских индейцев на песке со своими работами, — тем больше я находил того, что мог использовать в музыке. Должен сказать, что интеллектуальная жизнь молодого нью-йоркского композитора моего поколения была такой, что ты в основном просто сидел, уткнувшись в нотную страницу. Вольпе был близок со многими художниками и постоянно говорил о разных вещах, помимо музыки. Варез тоже был композитором с широкими интересами. Если тебе не повезло встретить творческих людей из других областей искусства, твое интеллектуальное и художественное развитие было совсем другим. Как художник, который ходит вокруг холста, погружая кисть в банку с краской, а затем разбрызгивая эту краску по холсту определенным образом, может при этом рассуждать о Микеланджело, было и остается для меня загадкой.

Мое заочное художественное образование продолжилось благодаря дружбе с Марком Ротко. Много раз мы ходили вместе в Метрополитен, где его любимым местом была, к моему удивлению, не галерея живописи, а ближневосточная коллекция и особенно зал античной скульптуры. Свою реакцию на то, что привлекало его внимание, Ротко всегда сопровождал кратким размышлением. Помню, как однажды он был погружен в созерцание античной скульптуры: «Как было бы просто, если бы мы все использовали одну и ту же систему измерений — так же, как эти скульптуры похожи друг на друга высотой, позами и расстоянием между одной ступней и другой». Ротко стремился к возможному

*ответу* в подсознательной математике своих работ. И с художественной точки зрения я с ним согласен. Похоже, масштаб (эта подсознательная математика) не дается нам, людям западной культуры, заранее; к нему необходимо прийти самостоятельно, в своем творчестве, своим собственным путем. Подобно какому-нибудь небольшому турецкому «мозаичному» ковру, масштаб у Ротко прекращает все споры о пропорциях областей или степени их симметрии и асимметрии. Сумма частей не равна целому. Скорее масштаб *обнаруживается* и воспринимается как образ. Не форма позволяет картине парить, но открытый Ротко определенный масштаб, который удерживает все пропорции в равновесии.

Стазис в том виде, в котором он используется в живописи, традиционно не является частью аппарата музыки. Музыка может достичь некой неподвижности или ее иллюзии: мир Сати, напоминающий мир Магритта, или «парящие скульптуры» Вареза. Степень стазиса у Ротко или Гастона, возможно, была самым значимым элементом, который я перенес в музыку из живописи. Для меня стазис, масштаб и паттерн лишают вопрос о симметрии и асимметрии смысла. Интересно, будут ли работать эти понятия, вместе или по отдельности, для многих, кто сейчас менее склонен к синтезу как художественной формуле.

Определение «субъективная» вполне применимо к музыке Малера. Кейдж, с другой стороны, демонстрирует столь же поразительную *объективность* в отношении музыкальных феноменов, исключительно «внешнюю жизнь», так сказать, в сравнении с малеровской «внутренней жизнью». Малер — лабиринт кривых зеркал, напоминающий предельно стилизованные пейзажи настроений Мунка. Кейдж, как Моне в поздних картинах, заставляет нас всматриваться в солнце, так сказать: его преломленный звук, подобно свету Моне, ускользает от нашего слуха в нелинованный звуковой мир. Тем не менее общая для Моне и Кейджа «устремленность к солнцу» обусловлена способностью обоих скорее принять внешнюю перемену, чем трансформацию идей, отчасти основанную на психологии иерархических решений, не связанных с непредсказуемыми факторами, как, скажем, постоянно меняющийся, преломляющийся свет Моне. Композиторы, разумеется, используют не свет, а звук, который исторически встроен в системы разной степени предсказуемости или рискованности.

В живописи то, как используется свет, отличает одну картину от другой, независимо от того, когда они были написаны; а в музыке то, как звуковысотность организована, начиная с более

эмпирической дотональной эпохи и заканчивая сериализмом, — *хронологически* характеризует историю западной музыки. Короткая классификация световых структур, воспринятых художниками, начиная с Джотто, может лучше объяснить, что я имею в виду:

*Природный свет*

наклонный свет: Караваджо, Вермеер

верхний свет: Ватто, Курбе, Писсарро

преломленный свет: Моне

интеллектуализированный свет: Сёра

*Художественный свет, не природный*

построенный свет: Джотто, Мантенья, Пикассо,  
де Кирико

изобретенный свет: Пьеро делла Франческа,  
Ротко

немодулированный свет: Мондриан, Поллок  
свет без источника: Рембрандт

Явление Кейджа сделало насущными вопросы, которых прежде избегали, не брали в расчет при сочинении музыки. Своей поглощенностью этим удивительным аспектом живописи — работой художника со светом — я обязан Кейджу. На самом деле речь моя не о том, что музыка должна осваивать или имитировать живописные средства, а о том, что с хронологическим аспектом в развитии музыки, возможно, покончено и на смену ему действительно приходит новый «мейнстрим» разнообразия, изобретательности и воображения. За это мы должны благодарить Джона Кейджа.

## «ТРЕЗВУЧНЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ»<sup>107</sup>

КОММЕНТАРИЙ ПЕРЕД АМЕРИКАНСКОЙ ПРЕМЬЕРОЙ,  
БЭЙРД-ХОЛЛ, УНИВЕРСИТЕТ ШТАТА НЬЮ-ЙОРК  
В БУФФАЛО, 12 МАРТА 1982 ГОДА

Короче говоря, у нас нет программки. Поэтому я хотел бы немного рассказать о своем сочинении.

На прошлой неделе я был в Нью-Йорке и зашел к Отто Люнингу, почтенному американскому композитору, ему сейчас восемьдесят два. Я напомнил ему о том, что он сказал мне в самом начале моей карьеры. Мне было лет двадцать пять, я написал пьесу, и концерт был хороший. Люнинг подошел ко мне — прежде мы не были знакомы — и сказал: «Фелдман, ты неплох, но ты не умеешь *spielen*<sup>108</sup>» [смеется]. И я не думаю, что он имел в виду какой-то модернистский вариант Паганини. Подозреваю, он имел в виду некоторого рода воодушевление и ощущение чуда, которые есть, скажем, в Бранденбургском концерте. В то же время причина, по которой я это вспомнил... и, кстати, я сказал ему, что всё еще не умею *spielen* [смеется] — но я всегда думал об этом и гадал, почему же я так и не научился играть. К тому же я рос в Нью-Йорке, на окраине, где было неслыханное количество скрипачей, — не только Ицхак Перлман, который сейчас, кажется, единственный скрипач в Нью-Йорке, — и пианистов. И тогда я был больше помешан на исполнителях, чем сейчас на композиторах. Я не был особенно разборчив в плане репертуара, но очень, очень критичен и даже высокомерен по

отношению к исполнителям. Только Пятигорский мог играть «Шеломо»<sup>109</sup>, больше никто. «Begin the Beguine»<sup>110</sup> — только в интерпретации Арти Шоу, и ничьей другой. И у меня были свои представления об исполнителях, особенно о Казальсе. Еще в детстве Казальс вызывал у меня морскую болезнь каждый раз, когда я слышал его по радио или когда мы ходили на его концерты. Баха должен был играть только Фурнье. Это показывает, до каких крайностей доходило мое отношение к исполнительству. В то же время всем составляющим исполнительства, которым, кажется, есть место в любой музыке, в моей места нет. И причина, по которой я так подробно об этом распространяюсь, заключается в том, что «Трезвучные воспоминания» имеют для меня двойной смысл. Причина не только в том, как эта пьеса сделана, к чему я вернусь чуть позже. Но и в том, что это связано с воспоминаниями, причем недавними, о трех очень важных для меня пианистах.

Один из них Дэвид Тюдор, в самом начале моей карьеры. Другой — австралийский пианист Роджер Вудворд. И конечно, Аки Такахаси. И здесь чаще, чем в любом другом моем сочинении, я писал будто под диктовку, вспоминая, как играл Дэвид Тюдор, думая об игре Роджера и Аки. В некотором смысле они участвовали в сочинении «Трезвучных воспоминаний». О важности исполнителя для композитора обычно узнаешь из посвящения. Но только если вы музыковед и действительно врубаетесь в это, вы знаете, до какой степени исполнитель повлиял на музыку, которую написал композитор. Хотя я и не *шпилю* и никогда не *шпилил*, я много

знаю о том, как надо *шпилить* [смеется]. Вот, например, не так давно Бостонский симфонический оркестр исполнял мой виолончельный концерт. Из-за некоторых нестыковок в расписании я не попал на репетицию. На премьере я прошел за кулисы, и там был солист, концертмейстер виолончелей, Джулс Эскин. Я поблагодарил его, я действительно считал, что концерт прошел очень и очень хорошо. Я сказал ему: «Мистер Эскин, по правде говоря, я не знаю, что сказать о самой вещи, но мне кажется, что вы играли не на той виолончели, потому что у нее слишком большой звук, типа Пятигорского, а мне нужен звук скорее типа Фурнье». Он посмотрел на меня тем особенным взглядом, на который способны только концертмейстеры больших оркестров [смеется]. Больше я такого взгляда ни у кого не видел [смеется]. И... ничего не сказал. Но на следующий вечер все вышло как надо. У него была другая виолончель, и пьеса тоже получилась другая. Никакие разговоры об исполнении и интерпретации не смогли бы ничего поделать с виолончелью Пятигорского. То же и с фортепиано. Я не предлагаю студентам-композиторам смотреть на серийные номера роялей. Я не знаю, поможет ли это. Но это неписанный секрет нашего ремесла. Без преувеличения.

А вот еще одна история. Мессиян был на репетиции оркестрового сочинения. Прошла минута или около того, и тут он побежал по проходу с криком: «Нет! Нет! Только не пластмасса!» Мембрана литавр была из пластмассы. Это был новый инструмент, и Мессиян это услышал, он услышал это, и не хотел такого звука. Так что это важно.

Я набросал краткие характеристики этих трех замечательных пианистов, чтобы вы представляли, о чем я думал, когда писал это сочинение.

Дэвид Тюдор: поразительные рефлексы, сконцентрирован лишь на одном элементе мозаики в каждый момент времени, ненаправленный подход, одинаковая интенсивность и ясность вне зависимости от того, что исполняется, нарастающий эффект застывающего времени.

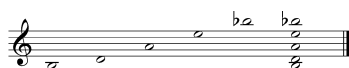
Роджер Вудворд: более традиционный, что также значит менее предсказуемый в отношении формы и темпов. Я назвал бы это прозаическим стилем. Там, где Тюдор фокусируется на мгновении, Вудворд находит главный штрих вещи, ухватывается за него и затем, будто на одном мощном дыхании, артикулирует всю музыкальную форму в целом. Подобно Тюдору, Вудворд играл всё как первостепенное. Он — бегун на длинные дистанции. Тюдор прыгает в высоту. Там, где Тюдор изолирует конкретный момент, не поддаваясь влиянию того, что можно назвать причиной и следствием в композиции, Вудворд находит правильную интонацию, смакует этот момент и продлевает его.

Аки Такахаси совсем другая. Она кажется абсолютно недвижимой. Безмятежная, невозмутимая, словно погруженная в молитву. Кафка говорит, что, приступая к работе, испытывает состояние, сходное с молитвой.

Художник Филип Гастон тоже говорил о состоянии, близком к этому, и удивлялся тому, что Пьеро делла Франческа или Монтеня сохраняли его во всех своих работах, — как это делает Аки Такахаси. Впечатление от ее исполнения у меня такое, будто

мне посчастливилось участвовать в каком-то особенном религиозном ритуале.

А теперь о самой музыке. Не буду особо вдаваться в технические подробности. Музыка построена в основном на двух типах интервалов: это малая и большая секунды, которые, разумеется, также большая и малая септимы. Аккордовые структуры получаются путем наложения таких интервалов. Мне всегда было интересно писать музыку, в которой ты думаешь об одном, а звучит она по-другому. И эта вещь не исключение. Конечно, можно как угодно анализировать, даже если композитор говорит совсем другое [*смеется*]. Например, если я возьму вот такой аккорд



то очевидно, что у вас здесь будет сладкая терция, и квинты, и тритон наверху:



Но я представляю это себе так:



В моей пьесе два больших мажорных и два малых минорных септаккорда создают свой собственный тип, я бы не сказал стабильности, но своего рода равновесия. И если сочинение, скажем так,

временами не звучит чересчур хроматично, то это потому, что септимы, которые я накладываю друг на друга, сохраняют память о знакомых трезвучиях, минорных или мажорных, или о септаккордах, и вообще о чем угодно, что они могут напоминать. Но у этих аккордов нет никакой формообразующей функции, по крайней мере гармонической.

Что ж, это было совсем неплохо, хотя, вообще-то, довольно сложно. Вообще-то, я собирался поговорить о том, как я соединяю их вместе. Однако даже после всего, что я сказал вам, у вас есть только вешалка для пальто; самого пальто я вам не дал. Чем обусловлены используемые мной наложения, я сказать не могу [*смеется*]; пьеса совсем не концептуальна. Если что-то и концептуально, то я сам, принимая во внимание, что я склонен работать определенным образом в определенное время. Я хочу сделать одно важное замечание: мисс Такахаси держит полупедаль на всем протяжении пьесы, но я не хочу, чтобы вы подумали, что она одна из тех пианисток, которые никогда не снимают педаль [*смеется*]. И полупедаль кое-что меняет, это как тонкая резьба, которая этой музыке очень подходит, и еще она добавляет некоторых трудностей сочинению. Потому что каждый, кто сочиняет музыку или хоть раз играл на фортепиано, знает, что временами всё начинает звучать немного грязно или дребезжать в некоторых местах. Мне было очень интересно найти новую палитру, которая прекрасно работает всего лишь с полупедалью. А теперь — Аки Такахаси. Спасибо.

## СТРУННЫЙ КВАРТЕТ II <sup>111</sup>

В моем втором Струнном квартете одновременно разворачиваются два сочинения. Своего рода диалектика таких элементов, как, например, изменение/повторение или хроматизм/консонанс.

Отличие моей музыки не в том, как я собираю высоты вместе, — мои приемы в этой области недалеки, скажем, от приемов «Ожидания» Шёнберга в создании единого непрерывного звукового поля, — но в том, как ее ритмические, инструментальные, мотивные или аккордовые находки не используются в качестве проводника экспрессионистской полифонии.

Другое важное отличие заключается в разнице между конструированием «композиции» и ассамбляжа, о чем, собственно, этот квартет. Для меня «композиция» формирует структуры предложений внутри сценария с началом, серединой и концом. Очень похоже на то, как Пикассо использует треугольник в качестве готового протагониста. В ассамбляже нет непрерывности в подгонке друг к другу частей, как слов в предложении или абзаце.

Синтаксический подход был бы здесь так же неуместен, как, по мнению Шёнберга, тональность, не основанная на трезвучной гармонии, — в его музыке.

## «ФИЛИПУ ГАСТОНУ»<sup>112</sup>

ВЫСТУПЛЕНИЕ В КОНЦЕРТНОМ ЗАЛЕ

Роя Диснея, КАЛИФОРНИЙСКИЙ ИНСТИТУТ

ИСКУССТВ, 21 ФЕВРАЛЯ 1986 ГОДА

Когда-то — в это трудно поверить — в Нью-Йорке было два или три сычуаньских ресторана — один из них, самый популярный, назывался «Кафе Шанхай» и находился на углу 125-й улицы и Бродвея. [*Кому-то в аудитории*] Вы помните «Кафе Шанхай»? Мы водили туда европейских музыкантов и художников, потому что вид оттуда был потрясающий, там была эстакада, Бродвейская линия идет вверх, и всё это выглядело как сцена из фильма Фрица Ланга. И владелец этого ресторана как-то сказал мне — дело в том, что нам приходилось ждать на улице, в заведении было полно народу, а столиков всего ничего, — так вот, он сказал, что для того, чтобы еда была вкусной, зал и кухня должны быть одинакового размера. Я могу интерпретировать это только так: чтобы вы действительно поняли это сочинение, мне придется говорить четыре часа [*общий смех*].

Так вот, «Филипу Гастону» — вещь особенная для меня. Много раз я давал название вещам уже после их написания. Но, работая над этой, я много думал о Филипе. Думал я о нем и до ее сочинения (она написана в 1984-м), с моими студентами в Буффало в связи с постмодернизмом и тому подобными вещами, которые всегда определяются по стилю, а не по функции. И это меня немного

обескураживало — эта манера определять вещи исключительно стилистически, не слишком раздумывая о том, что в них заложено. С этим связана моя вина перед Филипом. Он был моим ближайшим другом и в жизни, и в искусстве. Я на год уехал в Европу, он тоже провел год в Американской академии в Риме. Потом я вернулся, у него была большая выставка. Я пришел туда и столкнулся с совершенно иным типом творчества. До того я очень его поддерживал — даже чрезмерно. Была большая выставка в роскошной галерее Мальборо — пришла толпа народу. Я разглядывал картину, он подходит ко мне и спрашивает: «Что думаешь?» Я сказал: «Слушай, дай мне посмотреть еще минутку». Вот так наша дружба и закончилась. С тех пор мы не общались, и вдруг мне звонит его дочь — он умер, сердечный приступ, и перед смертью, чтобы всё еще больше усложнить, он попросил, чтобы кадиш прочел я. В общем, это грустная история. А самое грустное в ней то, что мы разорвали отношения из-за стиля. Для меня абстрактная живопись и абстрактная музыка были всем. Не было ничего иного. Другими словами, я был как великовозрастный студент, продолжавший мыслить стилистически [смеется]. Понимаете? Я написал прекрасную статью о нем и его поздней живописи. Думаю, я свою вину перед ним загладил.

В общем, тут мы имеем дело, так сказать, с «притчей о двух людях», двух типах художников, которые непрерывно рассказывают свои истории — нотами, или образами, или стилями, и переходят от одной к другой без оговорок. Это возможно *только* в длинном сочинении. Я считаю,

что это невозможно сделать в короткой пьесе, то есть за сорок пять или пятьдесят минут. В длинном сочинении я могу добраться туда, куда за сорок минут не попасть; или мне кажется, что я не могу туда попасть — ведь я всё еще композитор, по крайней мере, я не отказался от этого звания, хотя оно и несколько расплывчато. И да, я был одним из тех, кто, к сожалению, сделал его таким [общий смех]. И я думаю, что композитор время от времени и в той или иной степени имеет дело с тем неудачным термином, который используют шёнбергианцы: постижимость.

Наше путешествие начинается в 1951 году в Музее современного искусства. Я только что познакомился с Джоном Кейджем, и он взял меня с собой на потрясающую выставку. Это была первая большая выставка абстрактных экспрессионистов, которую устроила Дороти Миллер<sup>13</sup>. Это был абсолютно невероятный вечер, я только начал знакомиться с художественной средой, и одна из немногих вещей, которые я до сих пор помню, — это был 1951-й, и я даже помню, где я стоял. И я помню, как впервые увидел картину Гастона Кьеркегор назвал бы его воплощением художника. То есть тем, чье настроение постоянно меняется. В противоположность религиозному человеку, который всегда в одном настроении [смеется]. Но эти настроения очень важны. Неделю назад я был в Музее современного искусства, там есть три его замечательные картины, которые они спрятали (они, конечно, их не прятали — но выглядит так, как будто спрятали) в трех разных частях музея... Они относятся к трем разным периодам, их не могли разместить в одном

зале. Есть люди, которым можно меняться, а есть те, которым нельзя. Музей, например, с радостью показывает раннюю «Волчицу» Поллока рядом с его абстракцией 1950 года или, может, 1953-го. На Гастона, когда он изменился, почему-то все обо-злись. У Ницше есть замечательная фраза, очень подходящая Гастону. Ницше пишет примерно так: «Если ты заставишь меня измениться, ты за это по-платишься». У Филипа всегда была эта проблема и до сих пор остается.

Итак, вернемся в 1951 год, и мы вместе с Кейд-жем смотрим на эту картину.

Всё начинается с... [*подходит к роялю и играет*] Кейджа. С-А-Г-Е. Один из старейших приемов в музыке [*смеется*]. Когда мне это пришло в голову, я задумался: «Что будет происходить с этим С-А-Г-Е на протяжении всей вещи? Согласно моей извечной философии, с моей точки зрения...» (Я не стал бы об этом говорить, будь здесь толпа, иначе это могло бы прозвучать несколько претенциозно... А так это звучит доверительно...) [*смех*]

Тогда же в Нью-Йорке была большая выставка Миса ван дер Роэ, совершенно замечательная, и еще я нашел одну его цитату, с которой полностью согласен. Это действительно... Лучше не скажешь. Он говорил: «Я не хочу, чтобы было интересно, я хочу, чтобы было хорошо». Вот это очень интересная точка зрения. Спасибо.

Это короткие четыре часа. Настало мое время платить по счетам. Вечное наказание, как у древних греков. Теперь я вынужден сидеть и слушать всё это [*общий смех*]. Есть некоторые пьесы — есть пьеса,

которая идет час десять минут, и это *очень* долгие час десять минут. А эта? Вы и не заметите, что это длится четыре часа.

Спасибо.

## «КОПТСКИЙ СВЕТ»<sup>114</sup>

Жадный до всего, что касается таинственного ткачества Ближнего Востока, недавно я открыл для себя потрясающие образцы раннего коптского текстиля из постоянной экспозиции Лувра. В этих фрагментах цветных тканей меня поразило, как они передают живую суть своей цивилизации. Переноса эту мысль в другую сферу, я спрашиваю себя, какие аспекты музыки, со времен Монтеверди, будут передавать ее атмосферу через две тысячи лет. Я провел аналогию с инструментальной образностью западной музыки. Вот такие метафоры занимали мои мысли во время сочинения «Коптского света».

Важный технический аспект сочинения был подсказан наблюдением Сибелиуса о том, что оркестр отличается от фортепиано отсутствием педали. Держа это в уме, я приступил к работе, чтобы создать оркестровую педаль, постоянно меняющую свои оттенки. Эта «светотень» — композиционный и оркестровый центр «Коптского света».

## Я ХОЧУ ПОБЛАГОДАРИТЬ<sup>115</sup>

Джона Кейджа — за то, что прояснил различие между концептуализацией и формулой.

Нильса Виджеланда — за то, что привил мне что-то вроде «моя традиция, правильная или нет».

Штефана Вольпе — за то, что научил меня пластическим возможностям музыкальной формы.

Буниту Маркус — за опыт слышания поэзии, свободной от ограничений.

Эдгара Вареза — за понимание того, как отделить навыки от моделей и эстетики.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *It Is*. No. 2, Autumn 1958. P. 46. *Здесь и далее примеч. ред.*
- <sup>2</sup> Герои популярного американского комикса.
- <sup>3</sup> *Kulchur*. Vol. 2. No. 6. Summer 1962. P. 57–60. Впоследствии аннотация к пластинке «Feldman/Brown» (Time Records, 1963).
- <sup>4</sup> Песнопение на текст псалма 22 («Боже мой! Боже мой! [для чего Ты оставил меня?]», *др.-евр.*).
- <sup>5</sup> Особый тип графической нотации.
- <sup>6</sup> *Structures for Orchestra*. N. Y.: C. F. Peters Corporation, 1962.
- <sup>7</sup> *Kulchur*. Vol. 3. No. 9. Spring 1963. P. 88–89.
- <sup>8</sup> «Для сцены» (*фр.*).
- <sup>9</sup> Боже мой! (*фр.*)
- <sup>10</sup> Радость жизни (*фр.*).
- <sup>11</sup> *Kulchur*. Vol. 3. No. 11. Autumn 1963. P. 33.
- <sup>12</sup> *Kulchur*. Vol. 3. No. 11. Autumn 1963. P. 37–38. «Вертикальные мысли» («Vertical Thoughts») — название пяти композиций Фелдмана 1963 года.
- <sup>13</sup> «Охранная грамота», ч. II, гл. 18.
- <sup>14</sup> *Listen*. Vol. 1, May/June 1964. P. 14.
- <sup>15</sup> Здесь: подлинный (*англ.*).
- <sup>16</sup> Здесь: непрерываемость (*лат.*).
- <sup>17</sup> Сочинение Штокхаузена для сопрано, четырех хоровых групп, четырех труб, четырех тромбонов, двух электроорганов и трех ударников (1962–1964).
- <sup>18</sup> Здесь: ловкость, высший пилотаж (*фр.*).
- <sup>19</sup> Аннотация к пластинке «Leonard Bernstein Conducts Music of Our Time» (Columbia Records, 1965).
- <sup>20</sup> Текст для программки концерта из серии «Вечера новой музыки» (Концертный зал Карнеги-холла, 21 декабря

- 1965). «Четыре инструмента» («Four Instruments») — сочинение Фелдмана 1965 года.
- <sup>21</sup> Написано в 1965 году, опубликовано в: Art in America. Vol. 61. No. 5. September/October 1973. P. 88–93.
- <sup>22</sup> См. рассказ «Сын рабби».
- <sup>23</sup> Вполголоса (*ит.*).
- <sup>24</sup> Автопортрет 1658 года.
- <sup>25</sup> Торстейн Веблен (1857–1929) — американский экономист, социолог, философ.
- <sup>26</sup> Сочинение Кейджа для ансамбля из 86 инструментов (1961–1962).
- <sup>27</sup> Написано в 1965 году, опубликовано в: Composer. Vol. 19. Spring 1966. P. 3–4.
- <sup>28</sup> Art News Annual. Vol. 31. 1966. P. 97–99.
- <sup>29</sup> «Art after Art goes out, and all is night» («Triumph of Dulness»).
- <sup>30</sup> Картина Филипа Гастона 1953 года.
- <sup>31</sup> Perspectives of New Music. Vol. 4. No. 2. Spring/Summer 1966. P. 12.
- <sup>32</sup> Universal Edition brochure (1966). P. 1.
- <sup>33</sup> Рослин Брэг Хеннинг (1919–1981) — американская пианистка, скрипачка, композитор и педагог.
- <sup>34</sup> Система музыкальной композиции Иосифа Шиллингера (1895–1943), основанная на графической нотации и математических методах.
- <sup>35</sup> Composer. Vol. 22. Winter 1966/1967. P. 13–16. «Boola Boola» — песня футбольных болельщиков Йельского университета.
- <sup>36</sup> Игра слов «Hofbräu», марка немецкого пива — «highbrow», интеллектуал (*англ.*).
- <sup>37</sup> Уильям Джеймс (1842–1910) — американский философ, психолог, старший брат писателя Генри Джеймса (1843–1916).
- <sup>38</sup> В оригинале игра слов «ivy tower» (башня из плюща; имеется в виду «Лига плюща», ассоциация привилегированных американских университетов) и «ivory tower» (башня из слоновой кости).

- <sup>39</sup> Элис Джеймс (1848–1892).
- <sup>40</sup> Выдуманный персонаж.
- <sup>41</sup> См. заметку Фелдмана «Урок истории господина Шуллера», с. 16 наст. изд.
- <sup>42</sup> Герман Вейль (1885–1955) — немецкий математик, физик, философ.
- <sup>43</sup> Измененная цитата из «Так говорил Заратустра».
- <sup>44</sup> London Magazine. Vol. 6. No. 12. March 1967. P. 86–94.
- <sup>45</sup> Сочинение Штокхаузена для трех оркестров (1955–1957).
- <sup>46</sup> Сочинение Штокхаузена для четырех оркестров и четырех хоров (1959–1960).
- <sup>47</sup> Джон Данстейбл (Данстейпл; 1370–1453) — английский композитор.
- <sup>48</sup> Калвин Кулидж.
- <sup>49</sup> Разом (фр.).
- <sup>50</sup> Игнац Филипп Земмельвейс (1818–1865) — австрийский хирург, акушер. С Земмельвейсом поступили гораздо страшнее: его насильно поместили в сумасшедший дом, где он и умер.
- <sup>51</sup> «Звуковой объект», термин французского композитора-конкретиста Пьера Шеффера.
- <sup>52</sup> Статья, опубликованная в журнале «The Score» в феврале 1952 года.
- <sup>53</sup> Art News. Vol. 66. No. 2, April 1967. P. 54.
- <sup>54</sup> Написано в 1967 году, опубликовано в: *Six Painters: Mondrian, Guston, Kline, de Kooning, Pollock, Rothko*. Houston: University of St. Thomas Art Department, 1968. P. 14–22.
- <sup>55</sup> Source. Vol. 3. No. 2, July 1969. P. 7–8.
- <sup>56</sup> Фелдман ошибается: в июне 1846 года Торо провел ночь в тюрьме за неуплату налогов.
- <sup>57</sup> Composer. Vol. 1, No. 2. September 1969. P. 73–77. «Между категориями» («Between categories») — сочинение Фелдмана 1969 года.
- <sup>58</sup> См. предисловие к «Портрету Дориана Грея».
- <sup>59</sup> Филип Павиа (1911–2005) — американский скульптор, издатель журнала *It Is*.

- <sup>60</sup> Брайан О'Дозэрти (р. 1928) — американский художник-концептуалист, скульптор, художественный критик, писатель.
- <sup>61</sup> См.: «Texts for Nothing», 8.
- <sup>62</sup> Аннотация к пластинке «Morton Feldman: The Viola in My Life/False Relationships and the Extended Ending» (CRI, 1971).
- <sup>63</sup> Карен Филлипс — американская альтистка.
- <sup>64</sup> Art in America. Vol. 59. No. 2. March/April 1971. P. 96–99. Перевод Ольги Манулкиной впервые опубликован в составе книги: Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. В наст. изд. перевод печатается с исправлениями.
- <sup>65</sup> Коллекция античных скульптур из Парфенона, привезенная и проданная в Британский музей лордом Элджином в 1816 году.
- <sup>66</sup> Ныне Франклин-Д.-Рузвельт-драйв.
- <sup>67</sup> Соня Секула (1918–1963) — американская художница родом из Швейцарии, близкая к абстрактному экспрессионизму. Элизабет Бергнер (1897–1896) — актриса театра и кино, работала в Берлине и Лондоне.
- <sup>68</sup> Дэниел Стерн (1928–2007) — американский писатель, музыкант.
- <sup>69</sup> Дэвид Хейр (1917–1992) — американский художник-сюрреалист, скульптор, фотограф.
- <sup>70</sup> «Лекция о Нечто» (1950) посвящена музыке Фелдмана.
- <sup>71</sup> Пол Брач (1924–2007), Мириам Шапиро (Мими Брач, 1923–2015), Джоан Митчел (1925–1992), Майкл Голдберг (1924–2007), Говард Кановитц (р. 1929) — американские художники, абстрактные экспрессионисты «второго поколения».
- <sup>72</sup> Клемент Гринберг (1909–1994) — крупнейший американский художественный критик.
- <sup>73</sup> Артур Доув (1880–1946) — один из первых американских абстракционистов.
- <sup>74</sup> Гертруда Вандербильт Уитни (1875–1942) — американский скульптор и покровительница художников.

- <sup>75</sup> Бетти Парсонс (1900–1982), Сэмюэл Кутц (1898–1982) и Чарльз Эган (1911–1993) — нью-йоркские галеристы.
- <sup>76</sup> Брэдди Томлин (1899–1953) долгое время писал кубистические натюрморты; в последние годы жизни создавал экспрессионистские холсты.
- <sup>77</sup> Роберт Мазервелл (1915–1991) — американский художник, абстрактный экспрессионист.
- <sup>78</sup> Valley Forge — долина в восточной Пенсильвании, место зимовки армии Вашингтона в 1777–1778 годах. Александр Гамильтон (1757–1804), один из отцов-основателей Соединенных Штатов, был советником Вашингтона. Фелдман представляет его на фоне раздетой и разутой армии, терпящей жестокие испытания.
- <sup>79</sup> Альберт Райдер (1847–1917) — американский художник, автор романтических пейзажей.
- <sup>80</sup> Бетти Дэвис (Элизабет Рут, 1908–1989) — американская киноактриса.
- <sup>81</sup> Написано для мемориального блока, посвященного Со-не Секуле в: Art in America. Vol. 59. No. 5. September/October 1971. P. 79.
- <sup>82</sup> Ларри Риверс (Ицхок Гроссберг, 1923–2002) — американский художник, создатель видеоарта, музыкант.
- <sup>83</sup> Ноэль Кауард (1899–1973) — американский драматург, сценарист, режиссер, актер, композитор, певец.
- <sup>84</sup> «<...> but I'm turning to my verses / and my heart is closing / like a fist» («Mayakovsky», 1957).
- <sup>85</sup> См.: «Ночь нежна», кн. 2, гл. 5.
- <sup>86</sup> Шивá (семь, *др.-евр.*) — период траура у иудеев, во время которого полагается сидеть.
- <sup>87</sup> Buffalo Evening News. April 23, 1973.
- <sup>88</sup> «The Informer», фильм Джона Форда.
- <sup>89</sup> «The Constant Nymph», фильм Эдмунда Гулдинга.
- <sup>90</sup> Уилфрид Меллерс (1914–2008) — британский музыковед, музыкальный критик, композитор.
- <sup>91</sup> Friends Seminary — частная школа на Манхэттене.
- <sup>92</sup> Хеди Ламарр (1914–2000) — американская киноактриса, изобретатель.

- <sup>93</sup> Намек на статью Булеза «Шёнберг мертв».
- <sup>94</sup> Four Tributes // Art in America. Vol. 61. No. 6. November/December 1973. P. 41. Джон де Менил (1904–1973) — американский меценат французского происхождения, филантроп, покровитель модернистского искусства. В 1964 году Джон де Менил и его жена Доминик заказали Марку Ротко создание в Хьюстоне медитативного пространства, капеллы, декорированной его картинами. Строительство завершилось уже после самоубийства Ротко, в 1971 году. В том же году чета де Менил заказала Фелдману музыку для Капеллы Ротко.
- <sup>95</sup> Имеется в виду премьера 14 апреля 1966 года в исполнении New York City Ballet.
- <sup>96</sup> Peters Contemporary Music Catalogue. N.Y.: C. F. Peters Corporation, 1975. P. 32.
- <sup>97</sup> Аннотация для пластинки «Morton Feldman. Rothko Chapel/For Frank O'Hara» (Columbia Records/Odyssey, 1976).
- <sup>98</sup> Там же.
- <sup>99</sup> Опубликовано как предисловие к каталогу «Philip Guston: 1980/The Last Works» (Washington, D.C.: Philips Collection, 1981).
- <sup>100</sup> Выставка «Абстрактная живопись и скульптура в Америке» (январь–март 1951).
- <sup>101</sup> Текст для программки концерта в рамках Фестиваля современной музыки в Калифорнийском институте искусств (26 февраля — 1 марта 1981).
- <sup>102</sup> Res. Vol. 2, Autumn 1981. P. 91–103
- <sup>103</sup> *Islamic Carpets from the Joseph V. McMullan Collection* (Art Council of Great Britain, 1972). *Примеч. автора.*
- <sup>104</sup> Звуковые краски (нем.).
- <sup>105</sup> Перевод И. Берштейн.
- <sup>106</sup> Текст для программки фестиваля «Tribute to John Cage» (Берлин, 1982).
- <sup>107</sup> Аннотация к пластинке Morton Feldman: Triadic Memories (ALM Records, 1989).
- <sup>108</sup> Играть (нем.).
- <sup>109</sup> Рапсодия Эрнеста Блоха для виолончели с оркестром (1916).

- <sup>110</sup> Песня Коула Портера (1935).
- <sup>111</sup> Аннотация к концерту в Институте современного искусства (Лондон) 1 августа 1984 года.
- <sup>112</sup> Аннотация к концерту из цикла «Концерты новой музыки» (6 ноября 1988). «Филипу Гастону» — сочинение Фелдмана 1984 года.
- <sup>113</sup> Дороти Миллер (1904–2003) — американский искусствовед, куратор Музея современного искусства.
- <sup>114</sup> Аннотация к концерту в Нью-Йоркской филармонии (Линкольн-центр) 30 мая 1986 года. «Коптский свет» — сочинение Фелдмана 1985 года.
- <sup>115</sup> Аннотация для буклета Фестиваля современной музыки (Калифорнийский институт искусств, 21–22 февраля 1986).

## СОДЕРЖАНИЕ

Звук, шум, Варез, Булез .....	7
Аннотация .....	9
«Структуры для оркестра» .....	15
Урок истории господина Шуллера .....	16
«Маргинальное пересечение», «Пересечение II», «Прерывание VI» .....	19
Вертикальные мысли .....	21
Жизнь без Баха и Бетховена .....	24
«...Из „Последних пьес“» .....	29
«Четыре инструмента» .....	30
Беспокойство искусства .....	31
Предопределенность/Неопределенность .....	47
Филип Гастон: последний художник .....	52
In Memoriam: Эдгар Варез .....	56
Эрл Браун .....	58
«Boola Boola» .....	61
Разговоры без Стравинского .....	67
Несколько элементарных вопросов .....	83
После модернизма .....	88
Ни/ни .....	105
Между категориями .....	110

«Альт в моей жизни» .....	119
«Ложные отношения и расширенное окончание» .....	121
Привет Восьмой улице .....	122
Какой была Соня Секула? .....	134
Фрэнк О'Хара: ушедшие времена и новые надежды .....	135
Одна композиционная проблема .....	142
«Я встретил Гейне на рю Фюрстенберг» .....	145
Джон де Менил .....	157
Заявление .....	159
«Капелла Ротко» .....	160
«Фрэнку О'Харе» .....	162
Филип Гастон: 1980/Последние работы .....	163
Струнный квартет .....	170
Хромая симметрия .....	171
Больше света .....	191
«Трезвучные воспоминания» .....	193
Струнный квартет II .....	199
«Филипу Гастону» .....	200
«Коптский свет» .....	205
Я хочу поблагодарить .....	206
Примечания .....	207

Мортон Фелдман

ПРИВЕТ ВОСЬМОЙ УЛИЦЕ

16+

Издатель *Игорь Булатовский*  
Серийное оформление *Ник Теплов*

Заказ книг Jaromír Hladík press  
через сайт: [hladik.mozello.ru](http://hladik.mozello.ru)

Подписано к печати 06.08.2020.  
Формат 84 × 108<sup>1/32</sup>. Заказ № .

Отпечатано с готовых файлов заказчика  
в ОАО «Первая Образцовая типография»,  
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»  
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

ISBN 978-5-6043126-4-3

