

К музыке: Немузыкальное приношение¹

АЛЕКСЕЙ БОСЕНКО

*И музыка предвестье расставанья.
От прежних нас все глаз не отведем.*

Р.-М. РИЛЬКЕ

*Современная музыка как некрасивая женщина,
вынужденная прикрывать свои недостатки
великолепным знанием санскрита.*

Карл КРАУС

Музыка игнорирует время как воздух. И время и воздух — в безмолвии основания. Музыка задыхается без них в руинах «разрушенного воздуха» (А. Ерёменко). Без них невозможно, и потому, что о них говорить? Так же, как о вечности и бесконечности, — только молча. Она рождается либо, как стертая до неузнаваемости слово, и это вторичная музыка, либо до всякого слова, когда невыносимая мука невысказанности заставляет, нет, не воспроизводить окружающее, подражая, а прорываться сквозь глухоту и немоту интонацией невыразимости и отчаяния от собственной невозможности. Порывать с собой. Протомузыка. Проточность света. Свет тоже очевиден, но о нем нечего сказать, потому что видимость здесь не при чем. Вся светоносная эстетика — от неоплатонизма до Гёте, Скрябина, Чюрлёниса, наконец, какого-нибудь Делоне, — и плоских

современных попыток бессильна. Она глухонемая, к тому же слепая в своей очевидности.

Но есть еще третья музыка — музыка современная (а она иной быть не может, не только потому, что не-во-время, а и потому что у нее нет ни будущего, ни прошлого — только настоящее, — ненастоящей музыки не бывает, она либо есть, либо не музыка), страдающая невозможностью.

Здесь она претендует на то, чтобы самой стать временем во всей полноте без начала и конца. При этом, рассыпавшись на мгновения, где разрывы это время умножают, рождая чистое количество становится явлением в-себе застывшем в рас-сеивании, рас-сиянии, сосредоточиваясь на себе. Музыка — замедленный до звука свет (или совсем остановленный, превращенный в «стоячую волну»).

И потому, в отличие от расхожего пред-

ставлення, що вона — «временное искусство», являється во всій неподвижності не-явлення — її тектонічні пластівці рухаються чужим рухом, по справедливому зауваженню Л. Фейнберга, коли хто-то рухається назустріч — мимо-вдоль і крізь косну матерію звуків, вселення сдвигується назустріч, моїм поривом.

Коли дійсність хопить за горло і замикає рот піском мертвого часу, залишається тільки вийти і мовчати в спробі докричаться. Коли не хопить слів, музика стає реальністю, не намагайся «брати на Бога». Сердечний приступ людського, вийшовшого з себе. Приступ початку, коли беруть не измором, осадой, блокадой, а раптом і раптом. Музика виривається з себе, скидаючи музику, як шкіру, «щоб душа старіла і росла», втрачаючи людський вигляд. Лицьо втрачає, і образ. Сдирає, соскабливає звуки з буття, намагається доцарапати, дорватися до мовчання. «Из всего, только всего и жаль — звезды и даже слова и звук» (Елена Шварц).

Музика наповнюється слухами. І слухи ці не абсолютні. Музика вся звернулася до слуху. І від цього оглохла. Слух сам себе не чує. Музика — звільнення від себе, великий відказ, а заодно і від смерті. Яка там к черту божественна гармонія — тільки крик, вопль болю. Це, якщо не комерційний проєкт (в якому Вергілієм стає — торговцем мистецтвом), — музика в чистому вигляді. Не та лакована і розкладена на прилавках концертних залів, розпластана порційною рибкою фугу, расфасована і побудована, як інсталяція з хірургічних інструментів вперемішку з ампутованими органами. Ні, мова про ту музику, яка в-себе-і-для-себя, собою образується як народжується і породжує вселення, і все це без причини.

Поетаму музика не знає історії, історію їй намагаються нав'язати, кожне мить вона в початку і в кінці («початок не народжений», — говорив Сократ в «Федрі»), але не з себе, а з

того руху нескінченності до і після. Вона — розрив між минулою і майбутньою нескінченностями. *Paralipomena* — пропуск, пробіл, щось, відкладене на потім.

І це «потім» — відштовхуваний до нескінченності межі. Однак не боротьба за «нескінченну клітку, де відкриті всі двері» (Е. Канетті), однак ніякого вільного польоту, але повний відказ від умов, причин і підстав, так, як ніби вона — єдина в всесвіті і іншого не дано, не буде, тільки тотальне самотність існування «здесь-сейчас». Вільна діяльність, вільна не тільки від законів природи, але і законів суспільного розвитку, в *конце концов*, які не в воду, а в нескінченність, вільна від себе, і від власної вільності, оскільки це вона сама і єсть. Відказ як такої, оскільки цих умов, причин і підстав і так немає. Вона творить з нічого, з Нічого, проти логіки, і все, що в неї потрапляє, починає прибувати як буття по істині. Правда, музика об цьому не догадується. Не згадує і намагається бути без свідомості, на відміну від тих, хто цю здатність експлуатує. Потреби в музиці немає і не передбачається.

Хоча зазвичай потребує плутають з життєвою необхідністю (точно так же, як свободу з вільною конкуренцією), коли якщо її немає, то треба її створити, примусити буття і зробити музику звичною. Вона і без цього заурядна. Це примус музики до буття народжує аскетизм, втім, неуклюжий, коли композиторам (особливо їм) доводиться відвертатися від уже досягнутого, заповнюючи залишене простір, яке залишилося, щоб не дай бог не плутали з ким-то іншим. Словом, свого роду «лишенці», змушені працювати в *случайном*, в конфігурації произвольних форм.

Тут виживе тільки *Gelegenheitsdichter* — «случайний поет» від музики і то, якщо має достатнє уявлення, щоб нехтувати межами або, на худий кінець, самоіронією.

И остаток этот иррационален. Тут обратимость и необратимость музыкального времени не разнятся. Утрата направления и при том, тотальная дифференциация. Музыка мельчает. Бесконечно малые и асимптотическое приближение к мгновению *вечнодлющемуся*, которое противостоит вечности как тотальная случайность.

Поиски не субъективности, а индивидуальности. Вернее, отказ, «дезистенция — отречение» от субъективности не во имя, но в пользу индивидуальности, причем унифицированной. Отъединение. Квантование времени, корпускулы, атомарность в первозданном смысле. Тщательное избегание предустановленной гармонии, предзаданная непредзаданность. Расширение частности. Нечувствительность к границам и игнорирование демонстративное пределов, хотя именно эти пределы вибрируют и звучат. Беспредельная ограниченность. Неразрешимость и незамкнутость. Оплотнение времени и выкраивание по алгоритмическим лекалам. Звук и его дление нарезаются произвольно.

Современная электроника, как машина для уничтожения связанных текстов и бумаг, не для шифровки, а для разрезов на полосы, измельчения на буквы, знаки. А потом — смешивания в произвольном порядке, но — порядке же!

«Произведение становится уже не «направленной архитектурой», продвигающееся от «начала» через известные «перипетии»; намеренно стимулируется потеря чувствительности к границам к «концу» (анестезия к границам. — А. Б.) (*1^{re} fronte'res sont anesthe'sies?*), время прослушивания становится ненаправленным — оно образует, если хотите, «шарики» [2].

Ну, это как сказать. Просто вместо пламенеющей готики, или хотя бы конструктивизма с модерном на смену направленной архитектуры приходят халупы и коровники в полкирипица. Музыка перестает быть музыкой, как и архитектура архитектурой, эстетика эстетикой, превращаясь в чистую функциональность. Приключение закончилось. Началась

скучная посредственность вместо авантюры, и этой серости нет конца. («Авантюры» Лигети, кажутся банальным круассаном к утреннему кофе.) Так что музыка даже не начиналась по сути. Хотя все, к чему она прикасается, превращается в музыку. Но сама музыка перестает быть, теряет себя. (Музыка — слышимая часть бесконечности и абсолютного, точно так же, как живопись, которая делает вид, но вида не подает и милостыню не берет, — ее видимый фрагмент. А «часть вечности так же вечна и бесконечна, как сама вечность». Современная же музыка, стремясь превратить все в себя, ограничивается эксцентричной экспансией, то есть не превращается во все, оставаясь музыкой, а оккупирует и принуждает к себе, испытывая вполне рутинную «обывательскую страсть к расширению познания» (Макс Имдаль).

«Это приводит нас к такой концепции творчества, — уныло продолжает Булез, — в поисках оправдания: где конечное в собственном смысле слова уже не входит в задачу автора; в произведение, которое никогда не бывает окончательным, вводится случайность — вопрос из наиболее важных, но его не слишком хорошо понимают. Подобная случайность не сводится к использованию пригодных для него объектов — если бы дело этим и ограничивалось, то в результате получилось бы убожество и ребячество; скорее случайность касается отношений между временем и мгновением, признанным и используемым в качестве такового» [3], и т. д.

Текущее в звучащем становлении. Звучащее становление? Которое дано сразу от истока и до устья — вот Скопус (Скопус — конечная цель природы).

Экфразия. Музыка устанавливает диагнозы и сама же *исполняет* их, как приговоры, повелевая. Она — культ времени. И разрушает миф о себе. Обыватель полагает музыку интонаций общих мест. То, что музыка «имманентное волнение души», знает каждый. Теперь она не менее имманентное волнение отсутствия души. При

этом подозрительное смирение. Интоксикация музыки ею самой, ее самой, а не преисполненность и переполнение, как прежде. Как прежде, как всегда. Искусство коротать, коротить время, укорачивая жизнь и глядя на нее «короткими» глазами «трепетной лани, которой внезапно овладел вонючий козёл» (И. Ильф).

Блуждающая, блудящая клавиатура, меняющийся свертхтекущий строй, ищущий антитемперации и хаоса, как спасительной бездны. При этом жесткая кристаллическая решетка возмутительной взвихренной несвободы. Жажда зависимости. Страсть к подчинению. Клаустрофобия музыки. Герметичность. Не впадение в *неслыханную* пастернаковскую простоту, как в ересь, а упрощение словно впадение в примитив (этот ступор любого движения, коматозное состояние ясности) и дальше — в элементарность. Идентификационный спектр, и как результат — оттопыривание в каждом звуке. Та же спектральная музыка занимательна, как ньютоновская оптика. По сути, это оптика слуха, очень подробного. Уникальность унифицирования. И этому противостоит гётевская противоположность абсолютного света и абсолютной тьмы, сгущения и разряжения которых создают своего рода светотьмары — сплошные переходы.

Можно было бы и дальше продолжать инвективы, но суть не в этом. Есть в современной музыке и своя социология, и экономика, и некая «философия хозяйства», где свои интриги в борьбе за новую метлу, в которой «обретают право свое», но пока современная музыка — месть времени. Кто кому мстит: музыка времени или время — музыке? я времени или оно мне?

Предвижу возможные возражения, и даже обвинения в некомпетентности. Поскольку я не пользуюсь традиционными для музыковедения примерами, вырванными из контекста, которые ничего не доказывают и напоминают модные некогда шахматные этюды. Решать интересно, но полного представления не дают.

В этюды не играют, их решают. Речь ведь идет не о музыке вообще. Музыка разная. Ну да «нет двух одинаковых песчинок, двух одинаковых листьев в лесу» (одинаков только ректификат) и потому в «каждом отдельном случае...» Но речь идет о возможности даже не теории музыки, а об ее бытии. Поэтому неважно, музыка она или нет, а только исток, самосотворение и умирание бессмертных чувств в каждом мгновении музыки, минуя теорию. (Вообще притязания так называемой «теории музыки» на выражение существа дела крайне сомнительны, она и не теория и не музыка, а так, площадка для выгуливания несостоявшихся музыкантов, переквалифицировавшихся в музыковедов, музыковедов, у коих «есть заднего ума, как у тети Сони завтра», и прочих — что-то вроде птичек, стоящих на слоновьих ушах и поклевывающих всякую живность, с одной стороны, или тех, кто указывает, как ей, музыке, дальше жить, — с другой. Иногда просыпаешься и думаешь, какое счастье, что я не музыковед и не теоретик музыки. К слову сказать: теории музыки, вообще искусства, да и философии в целом не хватает спасительного легкомыслия. Не поверхностности, этого с избытком, — а именно легкомыслия. Она страшно серьезна до тошноты и полна собственной значимости и самоуважения.)

По отношению к теории музыки вполне актуальны требования Канта: «Традиционная логика учит, как сводить к понятиям не представления, а *чистый синтез* представлений. Для априорного познания всех предметов нам должно быть дано, во-первых, *многообразное* в чистом созерцании; во-вторых, *синтез* этого многообразного посредством способности воображения, что, однако не дает еще знания. Понятия, сообщающие единство этому чистому синтезу и состоящие исключительно в представлении об этом необходимом синтетическом единстве, составляют третье условие для осознания являющегося предмета и основываются на рассудке» [4].

Категории, (о которых большинство теоретиков по наивности думают, что это «предельно всеобщие понятия»), теряя доминанту, вместе с тем теряют и определенность, модальность и качества, так что возможность может противопоставляться не только невозможности, но и действительности, многообразие — существованию, противоречить причинности и зависимости. Необходимость же противопоставляться не только случайности и свободе, но и возможности и действительности, и быть невозможной.

Музыка, впрочем, и философия, отказавшись от теории, теряет перспективу. И совсем не потому, что становится непознаваемой и отрицает возможность знания. Собственно, она осознается как нечто пройденное насквозь в опыте только тогда, когда человек оборачивается. Оглядывается. При всей дерзости вся современная теория, будь то в музыке или философии, не исторична и живет, разрушая историю, покусаясь на прошлое. Поэтому воспринимается как многозначительная истерика.

Да и к чему любая теория, если достаточно благожелательной, любой критики и шумного «пиара». Критики объяснят за деньги, что хотел сказать «мытець» и наполнят сердце художника законной гордостью. Потому для чистоты жанра следует исходить не из избитого «в-этом-что-то-есть», а из безусловного «хренотень-все-это». То есть, начинать с Ничто, благо такого добра навалом, — сочиняя Вещь заново, отдавая ей свою кровь, индивидуальность и сущностные силы. А потом громогласно что-то метать «с корабля современности» или пробавляться немудреными манифестами вроде: «Мы вновь укрепляем нашу человеческую жажду возвышенного, жажду абсолютных эмоций. Мы не зависим от изношенных реквизитов отжившей легенды»... «Образ, который мы создаем, является таким же ясным, реальным и конкретным, как само Откровение, этот образ понятен каждому, кто готов смотреть на картину, отказавшись от ностальгических очков искусства»

(Кажется, Барнетт Ньюмен). Или маоистских заявлений ныне здравствующего Бадью, который все никак не уgomонится, собирая совсем не скудный урожай с не очень тучной нивы.

Впрочем, все это замшелым было еще в 1950-х (да и в начале двадцатого века тож, любой манифест уже идеологичен и мертворожден по определению. Ими пробавляются, когда нечего сказать, тогда хлопают дверью, но подозрительно не спешат уходить), и такого настричь можно сколько угодно, главное, ничего не изменилось. (Дирижер Г. Рождественский, со своими средними пристрастиями к популяризации самой, по его мнению, современной музыки, похоже, прав, когда говорит, что нонешняя современная музыка измельчала. Все одинаковые. Микро-булезы. Скучно.)

То же и ныне, и будет всегда, в том числе и в музыке, поскольку искусство в своей любой форме метафизично как форма отчуждения. Оно этим живет, этим дышит. Будут ли это попытки «трансцендировать свои объекты, чтобы создать духовный мир» или напротив, свои абстракции и свое одномерное существование соотносить с «реальностью», — суть не меняется. Всех это устраивает и все устраиваются, мостятся, и не без успеха. Только заключить от вещи к духу, вывести из вещества идею невозможно, можно только умозаключить к сверх-вещи, наделив ее человеческими качествами, продав душу или то, что вместо нее. Всеобщий эквивалент все уравнивает, разница сугубо количественная. А вот унижить идею воплощением, вбив, вогнав в существование вполне.

Музыка остронь не остается, пытается апеллировать к созданию иного чувства, аналога которого нет, но за счет разрушения «старого», опуская его до уровня «реакции/раздражителя», деля на «первоэлементы». Где-то между (не)восприятием и не-приятием, сводясь к уже готовому ощущению, которое есть, то есть приспособлявая к животному уровню обывателя, за счет аннексии жизни последнего. И его же

презирая, обслуживает. Так в знак протеста лакей плюет в готовый суп, им же и сварганенный, — вот и весь подвиг. Вместо того чтобы создавать возвышенное, искусство возвышается унижаясь. Впрочем, тезис «возвышенного» давно обогнал все тот же Ньюмен, заявивший: «Возвышенное есть *Сейчас*». И звание к тонкостям никого не утешает. Где тонко, там и рвется, к тому же плесень — вот, где воистину тонко и загадочно.

Сейчас, когда и Джакометти, и Делоне — глубокая архаика (а Шёнберг сродни Петру Ильичу Чайковскому — найдите десять отличий. Современная музыка рождается мертворожденной и архаичной. Не живые произведения, а тотемные столбы, утратившие магическую силу и ставшие профанными по факту рождения) и сами — жертвы тех самых историко-стилевых манифестаций, от которых отрецивались, говорить о современном искусстве — невыразимая скука, поелику «симультантный зритель, он же слушатель все равно видит на картине свое собственное суксесивное видение», видит видимость, слушает слух, слушающий себя или его отсутствие, — суть не меняется. Вся суть в увековеченной повторяемости и бесконечной тавтологии. (Такое впечатление, что от искусства, да и вообще от объективного духа остался только некий «экзоскелет», хитиновый покров вещества из произведений искусства, текстов, книг, полный внутри. Жизнь ушла, а зло, которое берет свое и все остальное, остается чистым содержанием пустоты, делая опустошенность сущностью бытия.)

Это позволяет иметь формальную бесконечность в качестве гарантии неисчерпаемости тем. Ну, скажем: сравнивать «двенадцатистепенный цветовой круг» (Шеврель) — каждый из цветов которого делится на двадцать разновысотных тонов, лежащих между черным и белым, с «двенадцатитоновой системой» в музыке (правильно, угадали). (Странно, кстати, почему никто не додумался развить идею Томаса Манна и повести сравнительный (*срав-*

нительный) анализ древнегреческой архаической музыки с Шёнбергом, ведь интрига уже заложена в тяжбе между Ш. и Т. М., все лучше, нежели глубокомысленно копаться в интимных отношениях Шёнберга, Берга, Веберна и примкнувшим к ним...)

Мало кто замечает, что, начиная с нововенской школы до «спектральной музыки», музыка все больше в погоне за призраком вседозволенности теряет свободу, вводя суровую дисциплину правил и отношений, чтобы не распылиться окончательно, причем взятых произвольно, чтобы быть «при чем». Даже наведенная тупость является своего рода цементирующим раствором. (Конечно, несколько неожиданно упрекать музыку в неостроумии, скорее более подходит по отношению к философии.) Музыка реагирует, но не живет. Происходит, но не развивается. Она своего рода «реакция Вассермана» на свободу, которая болезнь совсем не высокая. Большой отказ.

Энтелехия ее (и музыки, и философии) исчезла уже давно. Чувства ее покинули и заменены предчувствиями, собственно, никакой определенности, кроме определенности как такой. Предельность «дурного отрицания». Она — «нетость» в пределах только «Я», которое тоже утрачено, ввиду отказа от воображения и пресловутой трансцендентальной апперцепции, единства самосознания. Композиторы стали «собирающими щелей» (С. Кржижановский), в которых и зарождается время, поскольку суть его в лишенности, взятой как данность. Количество музыки непрерывно растет в рамках и произвольно установленных границах одного произведения. (Впору применять знаменитую теорему Кантора, рассматривая музыку как «блуждающий избыток в бесконечном количестве», хотя это всего лишь громоздкая метафора. Применение математики от робких попыток Ксенакеса до Сугуро Гота, применение континуум-гипотезы по линии Кантора–Гёделя и знаменитого Пола Коэна с «доказательством невозможности доказательств» кажется право-

мерным, но не является оправданием существования музыки, но и совсем не касается ее существа, оставляя неприкосновенным, однако внося неразбериху псевдонаучности в ее и так запутанную историю. Не математики ума это дело. Это дело самой музыки, а ей, сердешной, еще предстоит вразумительно объяснить, что нынешнее извращение — это она и есть. Априорное допущение, что раз нечто существует, то оно существует автоматически: музыка не проходит. Современная музыка, наталкиваясь на стоячую волну, с позволения сказать, гонит волну перед собой, возбуждая произвольные направление, ритм, такт и размер, но напрочь утрачивая слух. Единственным достижением является принципиальная невоспроизводимость, неповторимость. Она одноразовая — в смысле единовременная. Музыка испытывает время... на разрыв.)

Дело тут не только в том, что появляется (ввиду распада объективного мира, ведущего за собой распад личности на индивидуальности и индивидуности, толпящиеся в субъекте, так что музыка не виновата, что отражает разложение слуха) антагонизм, где все враждует со всем, субстанция ненависти: ощущения покушаются на восприятие, восприятие не воспринимает ничего, кроме отторжения. Композиторы вещают на одном им понятном языке, даже не понимая друг друга, даже себя, поэтому вырабатывается некая серая общность, искусственные площадки для общения (вспомнилась «Площадка композиторов» — бывшая «Собачья площадка» в Москве) язык искусственный, эсперанто, пытаюсь найти объективные соответствия тому, что они делают. Но музыка не отвечает им взаимностью (игнорируя все бесплодные усилия склонить ее к сожительству. Тогда ее объявляют «персоной нон грата» и создают новое пространство, объявленное «музыкой». «Музыка» теперь — брэнд, который можно мостить к чему угодно. Например: прокладки «Музыка», презервативы «Музыка» — «ваши уши надежно защищены!»).

Зато начинается куртуазная деланная любовь к машине (из которой, как водится, Бог), порабощающей их, инструменту, который возможен к применению, когда может упразднить или подменить сущностные силы человека, волю, чувства, мышление. Машина приспособляется к слабому человеку и потакает его слабостям, и возникает когда сам человек превращен в абстракцию, это известно даже не со времен Маркса, но много раньше. Дизайн успешно подменяет теорию.

Нет, это не пассаж к печально известной статье «Сумбур вместо музыки», — простая констатация факта. Композиторы впадают в детство, и как дети, которые не умеют писать, когда смотрят на их каракули, уверяют, что умеют и точно помнят, что они написали, начинают убеждать, что они «не то имели в виду и не то хотели сказать», и жаловаться на непонимание, обращаясь к толмачам-герменевтам. Как раз они именно то хотели сказать, что сказали. (Поэтому не стоит доверять тому, что говорят композиторы, сколько бы их ни было, если не делать поправку на некую апологию, «идеатум», но не в защите программной идеи, а в попытке обезопасить себя от самих себя, самоубедив(шись), что сделал то, что должен был сделать, то, что мог и что не мог, то есть то, что хотел, а не то, что получилось случайно, доказав, что все это не случайно, неспроста. Твой ход не единственный, ходов действительно много, но ты можешь идти только одним путем, по двум одновременно, если не трамвай — не пойдешь, направление тебя поглощает без остатка, впрочем, в этой бесконечности остается уникальная траектория пройденного и оставленного. Поэтому любая музыка, любой текст — оставлен. Это — графика и график, расставания, прощания навсегда. Ничего зазорного в этом нет, хотя «за-зорность» — мечта любого, кто пишет, не важно что, поскольку предполагает сверхвидение, духовидение и в придачу пред-видением, за-видением, после-видением, про-видением — тот самый «світ за очі», который путь в никуда из ниоткуда.)

Не имеет смысла останавливаться на той «музыке», которая всюду торгует собой на окружной дороге истории, хотя ее еще никто не покупал. Здесь надо признать, что музыка на продажу, как бы искусно она ни была сделана, вообще не музыка. Все заверения, что все продавались и всё сделано на заказ, что жить-то надо, все это детский лепет. Проституция никого не украшает — ни композитора, ни художника, ни философа. Аргументы, что всегда так было, разом отменяются тем очевидным фактом, что так быть не должно. Вольнонаемный период искусства, и справедливости ради философии, выдаваемый за свободу закончился, и давно. Это было значимо, когда выбор был невелик — между рабством и работой по найму в искусстве, где ты помимо всего вступаешь в противоречие с собственной свободой. Спасает только то, что материя сама по себе не является причиной и не она порабощает, но идея и образ, «эйдос». Если искусство вообще и музыка в частности хотят продвинуться в своем развитии, это придется признать. Но больше всего люди искусства и вообще интеллектуальной сферы боятся именно свободы и ненужности. Желание быть востребованным и завербованным заставляет идти на панель.

Предпочитаю говорить о той музыке, которая пытается выйти из себя, стать субстанцией, а не ничто. И тогда, почти по Спинозе, должна вобрать все атрибуты, свойственные вселенной. «Или субстанция должна ограничить сама себя, или другая должна ограничить ее. Но она не может ограничить сама себя, так как, будучи неограниченной, она должна была бы изменить все свое существо. Она не ограничена так же другою, потому что вторая должна быть ограничена или неограничена» [5], и т. д.

Упиваться этим можно бесконечно. Но главный вывод в том, что музыка тяготеет к тому, чтобы «стать Богом» или Природой порождающей, как кому угодно. Однако это стремление не к возвышенному (совершенно справедливо

указывает Лаку-Лакбар, что латинское *sublime* восходит к древнегреческому слову *ho hupsos* — всевышний, происхождение в низменное, в вещество, не в материю, чем подтверждается гегелевское положение, что не прекрасное является первой ступенью к возвышенному, а наоборот возвышенное есть исходный недостаток прекрасного). У музыки просто не хватает Духа стать жизнью развития в превращении, стать всем, укоренившись в «меоне».

Кстати, с тем же успехом я мог бы произвольно взять пассаж как Спинозы, так и другого автора, сути дела это не меняет, потому что всеобщность, к которой стремится музыка, по природе заключена в том, чтобы перейти от творения к порождению. «Творение обозначает создание вещи (*quo ad essentiam et existentiam simul*) по сущности и существованию вместе, а порождение значит порождение вещи лишь по существованию (*quo ad existentiam solam*), поэтому в природе нет творения, а только существование» [6].

Из этого не стоит делать никаких выводов, кроме главного, что правомерное, нет, безмерное желание музыки стать природой, хотя бы в потенциальной бесконечности, узаконив все звуки, даже неслышимые, приводят к ее несуществованию, когда природа *пророждающая* вещи ничего не может требовать, если вещь не существует, но может претендовать, чтобы видеть сущности, то есть неочевидное. Музыка делает этот шаг, но по нисходящей, стремясь материализоваться.

О, тут раздолье: можно «находить» звуки; воспроизводить/имитировать их, подражать бессознательно сотворять на авось, поклоняясь звуку слепо; сознательно создавать, набирая месяцами только тебе видимое, визуализируя звучание; из личных пристрастий в надежде, что стерпится-слюбится, заранее предвидя, предвосхищая эффект в работе на уровне потребителя; переводя с языка света на язык звуков, создавая электронный подстрочник... ну, и так далее, пользуясь, к слову

сказать, услугами только репродуктивного воображения, то есть алгоритмизируя «телос» предполагаемого произведения в рамках возможностей машины. Эта абсолютизация звука и полное доверие к машине, которая все же работает в рамках формальной логики, это слепое подчинение грубой материи, нет не материи — веществу, создают ситуацию тотального отчуждения. Публика она-то, конечно, «дура», это как водится, однако стремление музыки уже даже не к физиологии, но к физике приводит к тому, что скоро будет музыка сугубо инженерной задачей, где машины будут писать для машин и слушать тоже.

С тем же успехом можно и большой адронный коллайдер (БАК) рассматривать как новый инструмент. И забивать «баки» потребителю экзотикой. По-моему, это уже произошло. По крайней мере, были попытки переводить процессы образования частиц в звуковые соотношения, превращать в звуки спектры звезд, солнечные магнитные бури, слушать, как звучит токмо найденная частица — «нейтральный прелестный кси-барион» — и писать «песни странствующей микроволновки» в пыку Малеру..., но при чем здесь музыка? Я ретроград, но не считаю, что вообще этот процесс поисков средств выражения можно и нужно запретить или с этим не знаться. Речь о том, что музыка не в этом, она всегда не в себе, — в ином... И дело не в имени и даже не в «философии имени», не в определении, что есть музыка.

Вопру подобно гётевской теории цвета писать теорию звука, его морфологию и метаморфоз, когда станет ясно, что не в звуке дело и не организации звуков по внешнему признаку, не в расщеплении звука на фрагменты в спектре, что музыка не механическое соединение агрегатных частей, и что сама математика к музыке имеет косвенное и весьма отдаленное отношение, равно как цветность и звуковость.

Монохордовые музыканты с дробным, расщепленным мышлением, не смогут этого понять из-за способа дела, который застит им

глаза и вызывает «профессиональный кретинизм». (Причем процесс этот повсеместный и унифицирован настолько, что касается и философии, и живописи, и поэзии и т. д.) Музыка вообще отказывается от теории и от мышления, от сознания и самосознания, и это ни хорошо, ни плохо. Просто действие становится чистым самовыражением, и оно будет происходить, даже если вас убедительно попросят не выражаться.

И прояснять это бессмысленно, потому что второе следствие, побочное из произвольного пристегивания Спинозы, показывает, что выработано такое количество виртуозных теорий, что не надо ничего изобретать, создавать, но только в рамках формального мышления, имеющего дело с механическим движением. Это и заставило Т. Адорно производить странную операцию, пытаясь свести диалектику к здравому смыслу, упиваясь заведомой абсурдностью этой процедуры. Здесь действие объясняется, определяется в рамках необходимого и достаточного, чтобы штукавина зацепила за чертовину и заработала. Гаджет. (Конструирование и де-конструирование. «Лего» для великовозрастных, где зрелость и взрослость подменяются половозрелостью. Отсюда затянувшееся порсание в размягченном фрейдизме, который выдает «результаты», воспаляющиеся тут и там, как прыщи, в первый пубертатный период, затянувшийся у искусства.)

Видимо поэтому, такие казалось бы интеллектуалы в искусстве как, например П. Булез или Ж. Делёз, пользуются в качестве доказательств своих теорий логикой, ошеломляющей до тошноты, примитивного Ч. Пирса, а мир захлестнул ширпотребный поток американской «аналитической философии», сознательно культивирующий отказ от истории и навязчивой, как шедевры Мак-Дональда. Здесь столько же философии, сколько в картофеле-фри свободы.

Собственно в науке, высокой в том числе, господствует страсть к примитиву, дескать,

работает, и ладушки, просто, зато на наш век хватит, что там истина — есть доступная мистика, не говоря уже о теориях вроде «большого взрыва», «темной материи», каких-нибудь парапсихологических изысканий и прочем. Истине, а заодно идее Добра и Красоты, пришел карачун. Да и Бог с ними, тоже не подают признаков жизни. Смысл не в этом. А в том, что современная музыка впадает в приборный идеализм, проходя тот же путь, что и физика столет назад. Это не слепой полет музыки по приборам, а попытка найти свой бозон Хиггса, априори предположив, что есть некий первокирпичик вселенной, равно первозвук (хотя это уже было). И это не страшно, не трагично, а смешно.

Но даже здесь надо учиться «видеть идеи», как Гёте, а не спаривать явления, в гипотетической музыке, занимаясь произвольной селекцией. Выход за пределы и возможности искусства неизбежен, вопрос, в какой форме он произойдет. Теоретиков это не интересует и композиторов с художниками тоже, только не могут они не замечать, что даже на столь желанном пути коммерческого успеха их обходят шарлатаны и самогонщики, которым дела нет ни до метаморфозы света или звука. Зато есть очень перспективный проект создать «заборное искусство», ручное, с ожидаемым эффектом и публику к нему с маркетинговой музыкой.

Современная музыка, да и музыка вообще, пока цепляются за ощущение, за перцепцию как таковую, чувственность или «сенсibilität», очуствляясь. Музыка поэтому сенсационна, как и всякое искусство, но стремится уже к раздражению, пытаясь опуститься к химии и физике. Она путает (вопрос только, путает или сознательно путается) вещество и материю как непосредственное движение, материю в «ее чувственном блеске». Отрицательное воображение направлено на сопротивление, а не на созидание. Все силы исчерпываются в попытке удержать единство тотальностью переживания.

Поэтому оно страдательно и физически тоже, как и всякое чувство все-приемлимости. К этому присовокупляется всеядность и неразборчивость. Не может быть и речи не только критике вкуса, но и о самом вкусе ввиду принципиальной утраты оного. Чувство прекрасного всегда трагично. Трагедия может быть только оптимистической, она не безнадежна. Это не Всеволод Вишневский. Это — Фридрих Шиллер.

Но нынешняя музыка стремится не к универсуму, она стремится к обыденности. Она вкрадчиво заполняет каверны еще не обработанного бытия, превращаясь в быт, изменяя фактуру свободного времени. Она похищает время как воздух, уничтожая сущностные силы человека и лишая воли. Разрушает чувства человека, и даже его чувственность, восприимчивость наделяя тупым безразличием.

Проблема творчества — проблема только для бездарей. Воображение как больная совесть. «Проиграть вселенную вщент и остаться при двух-трех созвездиях» (С. Кржижановский). Кто там у кормила — не важно, лишь бы кормили. Необъятный идиотизм. Музыка выступает предметом роскоши. Она сама излишество.

Здесь не за что держаться, и каждый делает некий шаг, движение-жест, очень страшный и суровый, отпуская себя на волю. Тут дело в том, что, научившись «отодвигать предел в бесконечность» и переступать всякие границы, попросту игнорируя их, ты желаешь стереть их вовсе. И усилие это носит отнюдь не эстетический характер, хотя и не обусловлено. Жажда единства не предполагает некоего охранного предприятия, призванного сохранять эстетику и формы искусства в неприкосновенности, консервировать их на будущее. Профессиональные сторожа, в трухах и тулупах, с берданками наперевес, заряженные солью бытия, ушли в прошлое. «Вохра» эстетическая и сейчас печется о типическом, о специфике видов, подвидов искусств и о контрольно-следовой полосе демаркационных линий. Пусть себе.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что никто ни на эстетику, ни на, скажем, музыку не нападает, не посягает на статус-кво. Да они и сами вполне неосытаемы, неосыжны и недосытаемы для обыденного сознания, оставаясь в чистоте и незамутненности, что бы с ними ни сотворяли.

Они возникли, как и жизнь человеческая, не по чьей то прихоти и, соответственно, по чьей прихоти исчезнуть не могут, хотя если суждено умереть, то умрут.

Музыке в-себе-и-для себя ничего не делается, не смотря на все попытки композиторов, равно, как, невзирая на титанические усилия эстетов, принудить ее к бытию. Эстетика ускользает, как будто она чуть ли не атрибут материи, хотя это не так. Заблуждается не музыка, поэзия, эстетика, но человек.

Поэтому, все что может и не может быть имманентно и эминентно (во всей полноте и непосредственно), уже существует. Потому-то нелепое и странное желание музыки вернуться к «веществу» физической формы движения материи понятно, как головокружение, существующее само по себе, без головы, как чистое ощущение, которому непременно нужна опора, но суть музыки в развитии ее общественной природы, где материальность, оплотненность снята. Смысл музыки не в индивидуализме, а во всеобщности (не в обобщении, не в индивидуации и самоидентификации, но в универсальности), тотальности и бесконечности, равно как и абсолютной красоты, которая не существует, поскольку для существования необходимы пространство и время, в которых может осуществляться развитие, и всецело бывает, является чистым становлением.

Да, «бессмертна одна смерть», да «все, что возникает, заслуживает гибели», да «оплакивающая нас смерть, Ждет нас и страждет, и плачет в нас»... Однако то, что это вечное движение, опровергающее теории больших взрывов, струн, пузырей, любых конечных образований, даже диалектику как теорию развития, — это

становление все же бывает (бывание — так еще переводят немецкое *das Werden*), бывает бесконечным развитием, им становится, ограниченным единством бытия и ничто, определенным пространством и временем наличного бытия того же развития, которое само же и создает, доразвивающееся до сознания, мышления и, наконец, чувств, снимающихся в едином чувстве, в Абсолютной Красоте, становящейся не только автохтонной, но и всецело очевидной — то, что это должно стать действительностью здесь-сейчас, непреложно. Как и мифическая энтелехия, как единственная причина, чтобы быть в бессмысленной вселенной.

Да, это слишком много для человека, к этому не готового, которого красота убивает, как чуждую природу, заставляя испытывать тоску: «кому мою печаль повем?» — мотив, пронизывающий всю историю человеческих чувств, и печаль эта не светла, и невыразимая печаль не открывает огромных глаз, а закрывает, как покойнику еще при жизни чувств, и придавливает тяжелыми пятаками. «Светлая печаль» (Гия Канчели) для концертного исполнения, а в мире властвует та, что «жирна» по Мандельштаму, обыгрывающему опасно Пушкина, чего, устроившиеся и обжившиеся, не скажу современники, узники тухлого нынешнего времени попросту не видят и не обоняют, не знают и не «хочут», потому как куда интереснее убивать, предавать, на худой конец, торговать и копошиться в грязи.

Красота не может спасти мир, только отменить его мерзость. Парадокс этики, зашедшей в тупик: зло может быть опровергнуто только злом. Материальная сила, опрокинутая материальной силой. Какие там тонкости критики практического разума, изыски всей истории философии и литературы, что там Достоевский и Толстой, Владимир Соловьёв, Флоренский, Сергей Булгаков... и все ухищрения теоретической мысли! Никакого «Оправдания Добра» и оправдания добру. Нынешний век выражается незамысловато. Вот образчик:

На исходе века,
Взял и опроверг
Злого человека
Добрый человек.

Из гранатомета
Шлеп его, козла
Оттого добро-то
Посильнее зла.

Некто А. Бушков

Совокупный тираж «боевиков», превышающий все издаваемые в мире трактаты по этике.

Этика капитулировала. А эстетика — последний плацдарм, где решаются судьбы человечества. Хотя Ж. Рансьер может и преувеличивать. Главное и последнее противоречие, нет, антагонизм красоты и прекрасного, пришедший на смену тончайшей диалектике неоплатоников и классической эстетики, заглядевшейся в форму форм, уже не в силах философами сдерживать рвущееся пространство. Когда человек перестает прятаться, скрываться от абсолютной красоты в тени вещей, он сам становится единственной границей красоты, которая предстает тотальным безобразным. Красота без-образна, и в себе и для себя границ не имеет, даже «себя» не знает, она необратима и возвращенных форм не приемлет.

И тут остается, достигнув сверх-плотности, где все во всем, как сущее настоящее, стереть эту последнюю грань, по сути за бытием себя оставив, стереть, страшно подумать, личность в этом абсолютном единстве движения. Все теряет отъединенность, но мир становится анонимным, безымянным — он не назван.

Образно говоря (на самом деле это не метафора, и следует это понимать буквально и во всех смыслах): если в начале ты робко давал имена, дифференцируя сущее, в стремлении к бесконечно малым соразмерным соотношениям, и терялся в этой множественности, сотворяя мир сызнова, то теперь речь о том, что ты эти имена стираешь, как «случайные черты», и целью отнюдь не является прекрас-

ный мир. Здесь стираются границы не только видов искусств, но и тупая ограниченная образность мира. Немеешь от восторга в этой исконной безымянности, и как-то не хочется каждому объяснять, что это не рассеянный склероз — это само-забвение. Темный свет, где без-образность абсолютной красоты не от-единена, не отчуждена превращенной формой. Это даже не свобода, куда сильнее. И не хочется возвращаться в «тишину, где задуманы вещи» (О. Седакова). В обыденном смысле все равно, кто это создал, написал, сотворил; повторы как рефрен, который хочется повторять, и не надоедает: «миры меня создававшие, я вас выпил, и жажду не смог утолить, но с тех пор я узнал вкус и запах Вселенной» (Г. Аполлинер); «И я уйду, а птицы будут петь и петь как пели...» (Х.-Р. Хименес); «Жизнь по морщинам моим потекла, чтобы вылепить прекрасную маску смерти» (П. Элюар); «Миры. Города, реки, люди, птицы, океаны создали подробную карту моего лица» (Х.-А. Борхес), и так до бесконечности — вселенная без кавычек, без скобок условностей — чистая безусловность, которая, чтобы быть абсолютной, не должна быть ущербна ни на малость, даже на кавычки и условности, даже на ущербность, иначе, откуда же тогда возникнет время.

Это откровение, но не обыденное, как откровение бога ли, красоты ли — это откровение свое, себя, откровение никому «Буде прославлен Никто» (Г. Тракль. Не я один попадаю под магию этих строк: Ein Nihts waren wir, sinawir, warden wir bleiben, bluhend... — «Ничто — вот чем мы были, есть и будем пребывать — цветущее /ничто/». «Ничты», как разрывы, чуждые противоречиям, диалектики и диссонансам, равно консонансам, поскольку отсутствие тотально, а пауза не делима), вспарывание ограниченного привычного пространства «Я», кровью распаивающее бесконечности, открытость, запоздалое прозрение, когда ничто уже изменить невозможно — Шеллинга неправильно понимают, потому его философия открове-

ния и страшна, и скучна, как откровение смерти, которая не открывается внезапно тебе, а ты ей открыт, распахнут. Ты ее породил, выкормил и выпускаешь откровенно на свободу. (Знаменитое письмо Моцарта: «Если бы кто-нибудь заглянул в мое сердце, то увидел бы страшную ледяную пустоту. Мне страшно. Жизнь была прекрасна, но я готов умереть...» До моцартовской гениальности, сиречь свободы, где гений творит свободно как природа, объективно далеко, но зато пустота у каждого из нас вполне моцартовская, переполняющая и бьющая через край и одновременно в сердце.)

И когда это происходит здесь, не только кровь и боль — это пустяки, хотя смерть не перетерпишь — здесь открывается и то, что ты темен, ничтожен, жалок в этом светолитии, светопролитии возвращенного света в мир созвездий, галактик, но тайна вселенной, вечно-го движения не в этом, но в тебе и тобой и чувства — это то, что невозможно, не может быть, и недоступно чванливому разуму, а только всем существо покидающие. Чувства — невозможность. Покидающая навсегда.

А музыка этим живет — темная материя движения. Прообраз случайной свободы. Она не знает старости, хотя ей ведома усталость. (Старости нет, просто чужая молодость оккупирует мое изначальное время, бесцеремонно вторгаясь и отнимая право на жизнь. Отъятость и отъединенность.)

Если бы дать власть единству самосознания, то в свете рефлексии процесс осознавался бы в двух ипостасях: свободное действие в несвободном мире, которое не имеет к тому ни причины, ни основания, и — несвободное. Предустановленное действие по инерции в свободе, опирающееся на репродуктивном воображении в одной и той же определенности. Свобода невыносима и недостаточна. И немыслима по определению. По крайней мере, она носит вполне паразитический характер, и совсем не невинный, даже если выпадает случайно. Потому она столь убийственна.

Твоя свобода — деспотична, поскольку построена на самоуничтожении многих других, вынужденных жить за счет живого труда, превращаемого в мертвый, овеществленный труд. Излишек свободного неучтенного времени превращается в свободное время только в непосредственном произведении, в процессе сотворения из ничего. Определенное свободное время имеет совершенно иную природу, чем то, что считается свободным временем, которое опосредствовано превращенными формами стоимости. Свободное время невозможно присвоить и даже потребить или превратить в иное, поскольку оно само и есть превращения самого превращения. Быть свободным можно только в бытии возможности, абсолютно. То есть тотально, целостно, совпадая с непосредственным развитием. Сложность в том, что это не себе-тождественность, воспроизводящая в своем самовоспроизведении себя в одной и той же определенности наличного бытия, а бесконечное самоотрицание, переставание быть самим собой.

Иными словами, абсолютная свобода, которая во всеобщем и единстве, но требует некоего превращения и изменения природы, сменяется отказом. Когда предел не преодолевают. Но отворачиваются и оставляют его «позади» в *«пошлом»*, освобождая от себя пространство, на котором, между покинутым пределом всеобщего движения и «нижним» пределом «себя», разыгрывается бытовая драма так называемого «творчества». И уходят в себя, как в тотальность, где случайная свобода, это свобода в пределах только воли, как «от сих до сих», «от и до», тождество свободы и воли как «ни больше ни меньше». (Хотя в этом «уходе в себя понимаешь, что хотели сказать и Гёте своим: «О страдании в искусстве не может быть и речи», и В. Беньямин: «Начхать мне на внутреннюю настроенность», одновременно снимая скорбно шляпу перед кьеркегоровской «философией внутренней жизни».)

Воображение и в первом и втором случае

задыхається в произволе. Оно не регламентовано, безмерно и меры не знает. Случайная свобода, которая не предзадана, не предслышима, не предвидима, не переводима, но определена, и потому является чистым выражением субъективности, как музыка в ее отношении к объективности, когда случайность становится необходимой. Уникальность ситуации, когда я сам и исполнитель, и чувствующий, и ощущающий, и воспринимающий; и материя, и память, и слух, а музыка при этом снисходит, преодолевая возвышенное. Где обитает, ниспадает, не унижаясь, и не унижая, выражая не предметность, — чистое движение без дальнейшего.

Я и есть ее конечная цель, и движется она исчезновением. Отсюда, музыка как «фурия исчезновения». Она сродни свободе как таковой, и в том же самом отношении музыка высоко трагична в любом своем проявлении или не явлении вовсе.

Там, где музыка не является, она все равно есть как отказ от свободы. (Музыка современная не последовательна — она одновременна во всех возможных временах.) Во имя все той же музыки. Она не сравнима (даже по аналогии) ни с одним видом искусства, ни с какой философией. Чистая невыразимость.

Речь идет, конечно, о той музыке, по образу которой движется Универсум, по ее беззаконии, хотя как абстрактное выражение этого движения носит законосообразный характер, прикидываясь чистой математикой. (Однако это не дает права моделировать музыку, хотя даже в формальных изысках, только предположив, что она уже существует вся до последней возможности, в чистой математики, можно узреть некую музыкальность. Музыке несть числа. Хотя она пытается быть «в том числе». Число слишком низко для музыки, которая приподнята над математикой. «А для низкой жизни были числа, как тяжелый подъяремный скот. Потому что все оттенки смысла, умное число передает» /Гумилев/. Вычислять себе дороже. Отдавать же на поругание компьютерам, забывая, что

это всего лишь инструмент, — грубо, вульгарно и пошло, так же как и сводить к вещественному субстрату.) Соблазн формы — или напротив.

Хотя это то же самое, разрушение формальное формы всегда тяготеет над музыкой, хотя и не касается ее существа. Даже спектральная или любая электронная музыка ни в коей мере молчаливую сущность музыки не теряют из виду, буквально имея ее в виду. Она всецело обращенное чувство без чувствующего и того, кого чувствуют. Она живет, разрушая Я, преодолевая его, и воспринимает это уничтожение как освобождение.

Добавление 1. Поэтому Т. Адорно совершенно напрасно идет на компромисс неизвестно с кем, скорее с чем — мезальянс с вещью, заявляя, что единственно возможный способ существования эстетики сегодня заключается в «способности видеть произведения искусства изнутри, в логике их продуцирования — единстве ощущения и рефлексии, укрощении произведения, а не украшения», или тот же Ханс Роберт Яусс со своим “Construire”, что подразумевает «знание, являющее собой нечто большее, нежели возвращение назад или созерцание предустановленной истины: это познание, которое зависит от умения, от апробирующего действия, так что явление и сознание сливаются в нем воедино». Прям сцена «заклинания цветов». Вызывание духов. «Проявление» через внутренности произведения к звездам. «Сам себя конструирующий путь» (Шеллинг). Понятно слепое (begriffsblend). Или Ж. Брак с тем, что нельзя исходить из объекта. К объекту приходят. И М. Дворжак, с третьей мировой силой, — «силой автономного произведения искусства» с сыростью чувственного опыта, а посему история искусства — есть история духа (субъективного). И они правы, и все правы, и П. Валери прав, утверждая, что произведение существует «sans intermediares», то есть, не зависимо от внешних по отношению к нему корреляций. Всё это так, кроме того, что это не имеет никакого отношения к эстетике, для которой в сущности искусство даже не проблема. И, конечно, не лаборатория, где произведения выполняют роль подопыт-

ных мышей (вещей). Если речь здесь о музыке, то это вовсе не означает вторжение эстетики в ее приделы. Скорее, наоборот, посягая, желая быть *Luse* и *Lume* (то есть «светом источника света» и «присоединенным светом») одновременно, пытаюсь синхронизировать эти ипостаси именно при помощи эстетики, она занимается «силуэтированием», распыляя голос человека, просто замещая его. Впору говорить об «объемах музыки», ее плотности и сопротивлении материалов.

Собственно музыка не нуждается в доказательстве, что она музыка (как любой пишущий о ней не обязан подтверждать свои полномочия и компетентность). Более того, доказательством не является и то, что верзет художник о себе или о предмете своего обожания.

Что толку в том, что будет доказана несостоятельность ее или то, что она — не она. На нет и суда нет. Так как истязают музыку сами композиторы, никакой теоретик не в состоянии. Поэтому надо не выбивать признание, а исходить из безусловного тезиса, что она есть и иначе быть не может. Но, предположим, испытывает ломку от того же, что и живопись, становясь беспредметной. Или другое: музыка хочет видеть, и у нее режутся глаза. Ее фасеточный слух пока не привык к свету, зато обостряется осязание, отсюда ее «ипохондрические кривляния». Так что никому не дано определять истину или ложность музыки. Ложной музыки не бывает, в этом ее неуязвимость.

Алхимия музыки, пытающейся стать не наукой, обслуживающей определенные интересы производства, но способом творения из ничего, а вместо этого явное желание стать невменяемой на пути к себе наобум, в надежде, что и так сойдет, а музыки все равно не миновать. Или хотя бы стать конвертируемой, заполняя собой «индивидуальности», будто тару. Это не свобода, а бомжевание.

Современная музыка (и философия) с ее уходом в себя — род трусости, свойственной, как ни странно, массовому сознанию. Дресс-код и фейс-контроль с обязательной регистрацией. В соответствии с требованиями времени, которое доминирует и выстраивает по ранжиру в режиме «свой-чужой» и по степени узнавания. Своеобразное старчество музыки.

Где ее вечность не чиста, а старообрядна и походит на легенду о Вечном Жиде, пересказанную весьма своеобразно Остапом Сулейман Берта-Мария Бендером-беем. Она лишена надежды, и ничего не ждет, находясь в режиме предзаданного и ожидаемого, напрочь лишенного внезапности и неожиданности.

Это не ругань. Это раз-очарование. Простое и неизбежное осознание того, что «самый совершенный образ еще не самый истинный», искусство не соответствует самому себе, и подверженное этому отказывается от себя ради сомнительной истины не быть. Да собственно, даже подобные опасения относительно музыки являются пустяжными, если учесть, что большая часть человечества никогда не видела даже телефона, а тех, кто знает или хотя бы слышал так называемую современную, музыку можно пересчитать по пальцам. Это, конечно, нисколько не делает ее страдания менее значимыми. Но на фоне войн, космических катастроф, детской смертности, эпидемий и того, что большинство просто недоедают, субъективные муки какого-нибудь недоучившегося композитора не играют никакой роли, да и вся философия в целом — это игрушка немногих, имеющих возможность не бороться за выживание, а любопытствовать за счет других. Хотя это и не ерунда. А полигоны, где испытывают временной случайной свободой на всякий случай, а вдруг этот опыт когда-нибудь понадобится.

К тому же, любой теоретик всегда может прикрыться расхожим, дескать «такова жизнь», «се ла ви», «аста ла беда», «не нами заведено, не нам менять» или более изысканным стыдливо материалистическим, что наша деятельность — лишь отражения, что-то в духе Елены Гуро (которой, как известно не отказывали в утонченной поэзии ни Маяковский с Хлебником и Бурлюками, ни Кузмин, ни А. Блок и многие другие) «кроны — отражения корней», и скорбно болтаться в нужниках истории.

Впрочем, не буду пересказывать того, что и так великолепно выразил Гегель, и несмотря на то, что его ослепительное расписывание музыки общеизвестно и достаточно, проговаривается вновь и вновь, потому что лучше не ска-

жешь (по крайней мере, он не стал банальным).

В любом случае, когда музыка сходит на нет, она выказывает этим трагическую судьбу свободы, даже если она в силу мельчания и гибели человеческих чувств становится смешной и нелепой, то не имеет к падению ни малейшего касательства (иногда только к «свободному падению»), не знает чувства вины, поскольку сама и является этим чувством перехода, когда чувствуют не музыку, а уже музыкой, равно как и поэзией и эстетикой и живописью, — это все, что покамест доступно в силу исторических обстоятельств, но можно с уверенностью сказать, что это — еще не Всё. Не всё хотя бы потому, что в искусстве и, надо полагать, в эстетике истина не открывается, не познается, это не предмет знания, истина — сотворяется из ничего и вчувствуется в собственную действительность деятельности, создавая все возможные и невозможные чувства в которых и которыми живет, без дления.

Вопреки расхожим утверждениям, музыка не длится, и вопреки прочим видам искусства, не «делает вид», она растет исподволь, архитектурно антиципируя (предвосхищая себя как актуальную бесконечность абсолютного чувства, которому некуда трансцендировать, даже в себя, поскольку «себя» не существует, нет предела, снятого в бесконечном движении). Музыка без возврата, хотя и живет извечным возвращением.

Музыка является чистым чувством превращения как такового, причем безразличного к собственной предметности. Здесь возможно все: от имитации самой себя до вывертывания из себя в самоубийственном желании больше не быть. (И это только ее «первое» *пресуществование*, поскольку «превращение» предполагает становление и снятие двух состояний. Дальнейшее это движение от ничто к ничто. И последняя музыка совпадает с бесконечностью становления как единства бытия и ничто. Она и так наследует законы универсума, неслучайно законы и беззаконие музыки совпадают

с движениями и звучаниями миров.) Не суть важно, что во что переосуществляется: отражение в отражаемое или наоборот отраженное в отражении и обратно; вечность во время; пространство в бесконечность... *чтойность* не значима, она сама утверждается за счет ничто и только как покинутое отношение, оставленное в самосозерцании. От ничто к ничто. Целое прошлое время, отринутое актом воли. Музыка — «произвол или сознательная свободная деятельность» (Шеллинг).

Классики опрометчиво утверждали, что музыка одномерна; это не так, она — абсолютна и ее предметное выражение — быть бесконечностью «здесь—сейчас». Неоднородность и несравнимость/несравненность в себе. Поэтому она безмерна. Вернее, нипочему. Причина ее — в беспричинности. Причина есть, но таковой не является. Не является даже условием. Своего рода *обратноедвижение* (контр-субъект, ракоход) трагедии в музыку, которая бессмертна только потому, что попросту смерть не признает, даже умирая. Она живет ею, в бесконечном самоотрицании. Это похоже на процесс сгорания, причем тотальный, созвучный жизни. Возвращенный свет, некогда захваченный прорастанием. Ничего похожего. Ничего подобного. Бесподобность. Чистое ничто. Свет на свободу. Музыка — ссадина, саднящая светом.

Что бы там ни говорили адепты мотивационной, аналитической, пост-модерновой, неоклассической и прочих «эстетик», каковы бы ни были реальные мотивы «петрификации» музыки, и не только в произведение, действительность последней в том, что она последняя музыка — то «fiat!», «да будет!», то «всегда», которое направлено на происхождение/произведение. Приведение музыки в чувство, причем не чувство специфически музыки, а в некое абсолютное, непоследовательное одновременное, *сверхвременное* чувство самого чувства, когда чувствуют музыкой и не только музыку, но все, равно как и поэзией, живописью, философией (и музыкой философии, равно

как и философией музыки, и живописью, архитектурностью, поэзией философии и, что то же самое философией архитектуры, живописи, поэзии и т. д.) причем все они не причем, не столько как различные формы одного и того же, но скорее, безразличные безотносительные, безусловные чистые сущности. То, что воплотилось из ничего в ограниченности произведения, определенности чувства, выпускается на волю, на свободу, — обратно необратимо. Невозвратно. Безоглядное «жаль...» о небывавшем сбывающемся в великом Никогда.

А это свобода, которая не может быть обусловлена не только бесконечными причинами, но и просто причинами. Здесь нет причинно-следственных связей и даже их отсутствия.

Свобода — то, что не может быть и это — музыка, которая, если не может быть, то — бытие/ничто во всецело действительном действии: действительность самодейания, самосотворения.

Есть еще незримая музыка, неслышимая, такая, какая она бы была в сущности, если бы могла быть. И это, может быть, она игнорирует пространство, так же как и время, не столько обращаясь к чувствам, аналога, которым нет, сколько создавая их из ничего, беспричинно, так, что чувства и есть само это становление пространства и времени.

Эта действительность не порождается испуганным и отчаявшимся миром, работающим нечто звучащее, пытающимся заглушить свой страх некими звуками, утешающий себя скоропортящимися, скоропостижными эстетиками, или подвергающий ту же музыку пыткам технологий в надежде получить некое универсальное заранее запатентованное средство от музыки, противоядие.

Террор технократизма не так страшен, как его пытаются представить, не без подспудной мыслишки этим оправдать полную и, замечу, принципиальную бездарность современного искусства, который, как сработанный протез, успешно имитирует «чувства» в их функциональной механической воспроизводимости,

сводя к ощущаловке. Не музыка, а параксимальная тахикардия. И одно дело, когда музыка просто бесстрастно (бес-тактно) отражает кардиограммой биение испуганного мяса, другое дело, когда она заменяет сработанное и уставшее сердце не аппаратом жизнеобеспечения, а перводвигателем движения вообще. Воспроизводимость протезов чувств, поставленных на поток (в добавок все сказанному В. Беньямину в знаменитой работе «Искусство в эпоху всеобщей воспроизводимости»), кроме всего прочего, — залог того, что ничего не происходит, следовательно, устойчиво и спокойно, как то же самое — хорошее успокаивающее средство (хорошо — не проносное), перед грандиозным движением вселенной, внезапно ставшего зримым. Масса взрывает и пестует эту невыносимость бытия перед «огнем, мерами возгорающимся, и мерами угасающим», мечтая о стабильности и постоянстве, и находит утешение в одном и том же, экономя на чувствах.

Добавление 2. И это хладнокровно фиксируется Ж. Бодрийяром: «Не подлежит сомнению, что экономия, опознание знакомого, психический эллипс, навязчивое повторение являются источниками известного удовольствия (удовольствия как бы энтропического, инволютивного, одновременно «heimlich» и «unheimlich», привычного и беспокоящего, никогда не свободного от тревоги, поскольку связано с повторением фантазма)» (*Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. — М., 2000. — С. 378). Коллапс этот сугубо экономического характера и энтропия простое рассеивание однородной массы индивидов. Искусство пытается этот трюк повторить, приспосабливаясь к нуждам каждого, а на самом деле к одной большой нужде. Потребность даже в музыке нуждается в дефиците. И то, что репрезентируется в таком пространстве, как музыка, впаривается порционно при помощи армии коммивояжеров и рекламы. Причем, речь идет не о людях, а именно об интеллектуальной попсе более подвергнутых брэндомании. Здесь наблюдается полное отсутствие самостоятельного мышления и зомбированность модой.

Вообще, гораздо приятней заниматься не этим расплозавшимся существованием, а например сравнительным анализом произведений Мессиана «Квартета на конец времени» и Гризе «Четыре песни при переходе через время», что волнует некоей каюющей темой лежащей вне музыки, судьбы и символичности. Или сравнить «Идею» Э. Панофский с «Идей», например, Джованни Пьетро Беллори. Хочется тонкостей. При этом отлично прослеживается, что, собственно, ничего не измениться и никакие уговоры не заставят музыку спохватиться и избавить себя от самопоругания и в каком то смысле позора, который воспринимается уже художественным приемом. Талант дело объективное и очень зависит от нравов времени, поэтому флейта Пана и флейта Чжуан-Цзы звучат по-разному, не говоря уже о «флейте-позвоночнике». И тезис о принудительности тупости действует как ограничитель «скорости» и указатель на соответствие эпохи. Вполне понятно, что и стиль этого текста подделывается под современную музыку. Дискретность, разрывы на строки, предложения, слова соответствуют известной «дневниковости» современного искусства во всех ипостасях. Даже музыка пишется на «папиросных коробках», как записные книжки, которые жалко выбросить.

При этом деланное безразличие, поскольку вместо музыки в этом опусе запросто без ущерба можно поставить живопись, поэзию, философию, указывают, что унификация, нивелирование уже произошли и виды искусства, если и сохраняют некоторую специфику, то профессиональный кретинизм «творцов» везде одинаков и проблемы одни и те же. К тому же, неверные послышки дают зачастую верные и неожиданные результаты». «Энергия заблуждения» (Толстой–Шкловский) еще никого не подводила, освобождая от ответственности. И, поскольку все не «перечитаешь», «не пересмотришь», не «переслушаешь», то порочный метод Умберто Эко «децимации: читать/казнить каждое десятое произведение, так как в остальных девяти, то же самое», вполне работает. Вполне вероятно, что бывают гениальные исключения, но эти подвиги, очаги сопротивления погоды не делают, оттеняя все ту же тупость, да и где критерии гениальности, не премии же и звания. Поэ-

тому профессиональные дегустаторы в искусстве, ну, в крайнем случае сомелье не у дел. С ними время играет злую шутку, буде окажется таковой с отменным вкусом, он вынужден дегустировать денатурат в лучшем случае, а в основном тормозную жидкость. Так что творец вынужден довольствоваться теорией допустимого и привлекательного риска и действовать как пойманный ветер, работающий, а не вольный. «И горек ветер в парусах...» (Николаас Гильен). Да еще пользуясь разными формами изложения, как некогда: Экзотрический — для широкого круга. Акроамический — для узкого и Эпигматический — таинственный. А музыка в силу электронного приборного идеализма еще и языком программирования.

А ведь к тому же и устаревание по сути. Примечателен известный эпизод, когда среди ночи, к Ходасевичу ввалился Андрей Белый и в диком раже, трясясь от восторга, заявил, что сделал выдающееся открытие в поэзии. Он обнаружил, что *ритм и размер* могут в стихотворении не совпадать! Я понимаю его ошеломление, но сейчас это знает каждый академик. Мы устареваем еще при жизни. Текст стареет и дряхлеет в процессе написания, а идеи уже допотопны до рождения.

Не стоит демонизировать обывателя, то бишь пошлейшего серого потребителя унифицированного гражданина гражданского общества, так и не превратившегося в человеческое. Решительный отказ от воображения (что дает передышку в виде трансцендентальной иллюзии, что еще не все, уже не все, — в механическом распаде единства мира обретая возникновение некоторой отсрочки/осторожения во времени), отречение от тех же чувств, во имя примитивной ощущаловки удел одноклеточных, но живых.

Игра новой электронной музыки при всем моем внимании к баловству в духе Булевовского координационно-исследовательского института акустики и музыки (IRCAM) или к другим, не менее серьезным занятиям, с которым дети сосредоточенно выдувают мыльные пузыри, так вот эта игра при помощи компьютерных

программ ничем не отличается от виртуозной игры на ложках, расческах и верх интеллектуальной мощи — игры на пиле, а то и подымай выше — блестящей игре на шарманке: «Разлука, ты разлука...» Хотя и можно и нужно принимать это за роды эмпирического бытия новых пространств, объявляемых областью жизненных интересов музыки. Не в экстенсивности и экспансии дело. Пусть появятся еще сотни даже не направлений, страшно подумать, видов искусств — суть остается прежней: «Как возможно чистое искусство?» «Как возможна чистая музыка?» По сути, современность не нуждается в теории музыки хотя бы гипотетически. Теория распада невозможна, называй ее хоть «деконструкцией», хоть «анэстетикой». Поэтому-то толковище, трактующее нынешнее состояние, идет за тем, что есть, описывая клинику в наспех сфабрикованной кострубатой феноменологией и узаконивая гниение, закрепляя право на него. Теория же необходимо там, где нечто развивается в свободе и не может это делать вслепую. Слепота эта гомеровская еще выглядит благородно, а нынешняя, навпомацки явно добровольная, тем более фальшивая, поскольку здесь не ослепляют себя подобно Демокриту, а закапывают в глаза водку (новая «фишка» золотой молодежи весьма символично показывает, что делает так называемая теория искусства). Пускай играют, чем черт не шутит. Смысл же не в средствах выражения, а в удалении человеческих чувств как духовного атавизма, и при этом в принудительном порядке, стерилизация.

Здесь нет развития музыки (развития нет и выше), но только частное умножение формальных возможностей, причем не сотворение их, а использование стохастического метода выбора из случайных чисел, числом если и бесконечным, но ограниченным. Музыка, как эти числа, выпадает, — выпадает случайно, как, впрочем, и жизнь человека. Лотерея аллегри. Нумерология последнего (!) времени, которое, издыхая, испускает дух, некое его подобие,

пар. (А весь пар, как водится — в свисток.) Я не буду анализировать всю эту пошлейшую возню вокруг музыки (никакая социология не поможет, да и сама она носит не прикладной характер, а уже изнаночный, но с хорошим лицевым счетом. Хороший инструмент для искажения истины, хотя исказить нечего.)

Истина музыки и ее философия создается ею самой. Философия-со-стороны невозможна, да и нелепа. О музыке может говорить только тот, кто и ее самое и ее истину создает. Но тот, кто создает, молчит, ему некогда, он в музыке, которая не нуждается в рефлексии. Нельзя сказать, что «парадоксально, но...», поскольку музыка в-себе-и-для-себя действует свободно в несвободном мире, как «самоконструирующий себя путь». Она «и смех и слезы, и любовь» (и «грех»).

Если быть точным, никакой «философии музыки» быть не может, как хотелось бы, и эта провинция служит своего рода буферной зоной невозможности. (Видимо, в этом ее принудительная возвышенность, приподнятость, в полном соответствии с классическим определением возвышенного — «отрицательное представление непредставимого», — я бы сказал, произведение невозможного. Музыка невозможна.) Не может, но есть. Невозможность выполняет роль свободы, которая здесь и не должна быть познана, иначе музыка онемев вконец от изумления, выживет из ума, в который она так и не приходила. Ошалев от свободы и покончит самоубийством. (Пока только покушается.) Изобретательство ведь в музыке не от хорошей жизни, это агония, задыхающегося движения, которое вынуждено играть на шпиле (энд-шпиле) истории, шпилить время, принимая и утверждая его в качестве основания и вектора, и иногда для разнообразия изображать что-то за подставкой экономики.

Странно, но почему еще никто не додумался исполнять нечто на гробех, как на ксилофонах, вполне в духе эпохи («на гробех, как на ксило-

фонах, епоха бравурні марші играла, а серце плакало і время замирало... Во рвѣ історії, як с праздника домої, і лиця піднімаєм як забрала...»). А еслї ещє підобрать темперіованих покійників, то і вообщє прелестненько получиться. Можнє ещє на препаріованих внутрєнностях (играли жє на жилах). Развесить банки с заспіртованими зародышами і заформаліненними конечностями і сбачать нечтє многозначительное. Музыка подменена жанровым рядом, которий виглядит болєе чем солидно, но грєєт мало, как отсылание к ссылке на ссылку, на ссылку (вроде: «Подобный жанровый ряд размещен на сайте Ассоциации электронной музыки ЕМФ (МША). В него входят *электронное сочинение в записи* (tap-music): *электро-акустическое сочинение* (инструмент или голос с записью или с использованием электронной обработки инструмента или голоса в реальном времени, *real time*); *акустическое сочинение* (запись с отдельной партитурой пространственных перемещений звука, *spatialisation*), *noise-music*; *silence-music*; *сонорная инсталляция* (неограниченное временными рамками звучание, генерированное в реальном времени или зациклированное в записи): *электронный перформанс*, *аудивизуальный перформанс*, *аудивизуальная инсталляция* и т. д. <http://www.emf.org/>», см.: Інна Ракунова «Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич» (К., 2010). Книга, кстатї, хороша. Вопрос в другом, что будет, еслї я не упомяну в тексте какие-нибудь организации вроде Pytheas Center for Cjntemporary Music; AMIC — Archivi della Musica Italiana Contemporanea; Other Minds; American Music Center etc. — убавиться ли достоверности в том, что я пишу?) Как раз нынешнее состояние так называемой современной музыки, весьма комфортной, и дай ей бог здоровья, она не думает о смерти.

Жизнь кипит, все пристроены, при деле, работа спорится, бизнес процветает, — что ещє надо, чтобы спокойно встретить старость. Кон-

церты, конкурсы, композиторы соревнуются и побеждают; рейтинги, презентации, — чего ещє желать? И не надо нам никаких теорий. Нас и здєсь хорошо кормят. Увянет мода — найдем замену. Еслї нет, у французской философии позаимствуем, как ужє было не раз, а припечет, так вообщє в психоанализ уйдем. Хотя психология не только к музыке, но и к самой себе отношения не имеет, тожє побираясь у корытца, тожє на прикорме. Даже честные вначале века вроде Эрнста Курта, Хуго Римана, Августа Грүзенберга по сути своих рассуждений смешны до колик. От имени музыки кормились и кормятся все кому не лень, вот только музыка здєсь не при чем. И ваяющие музыку в большинстве своем даже гордятся своей дремучестью, выдавая еє за естество. Впрочем, в эстетике так жє. «Новинки» на поверку оказываются рухлядью, но в новом исполнении. Ну что ж, ужє Шекспир издевался:

Не хвастай, время, властью надо мной.
Те пирамиды, что возведены
Тобою вновь, не блещут новизной.
Они — перелицовка старины.
Наш век недолог. Нас немудрено
Прельстить перелицованным старьем.
Мы верим, будто нами рождено
Все то, что мы от предков узнаем...

Сонет 123, пер. С. Маршака

То, что используются новые «композитные материалы», не имеет никакого отношения к собственно музыке, так жє, как изобретение новых красок или фотографии со всеми возможными прибабасами, извините за выражение, никакого отношения к сути живописи не имеют. Кто знает. Может быть, Рембрандт вполне бы пользовался новыми возможностями, и уж точно Леонардо технические достижения использовал на полную катушку. Сущность не в этом. Я говорю о потере сущности искусством вообщє, и музыкой в частности, утратившей музыку в погоне за «объемом продаж».

Потеря сущности — новый технологический прием. Утраченное становится абсолютно привлекательным, затягивает своей нетостью, в воронку вращающегося времени и взметенное вихрем пространство, которое освобожденное от сути произведения воспринимается как поле деятельности, где любая дурость имеет право быть, хронотоп ведь остался. Свято место пусто не бывает. Все, что угодно, — только не музыка. А что угодно? (И главное, кому?) Искусство обесмыслило себя в бесконечном роении, и в своей бешеной жажде стать чистой стоимостью, срам прикрывая ценниками и ярлыками. Здесь все обречено на ложь, даже если говорят чистую правду. Поэтому слабым заменителем хотя бы подобия истины становится скучная попытка самоиронии или бессмысленного смеха, пусть даже он и объявляется «смехом сквозь слезы» (правда эта банальность, которую приписывают русской классике или немецкому романтизму, обретает совершенно иное звучание, когда понимаешь, что принадлежит сие речение Джордано Бруно: *in tristitia hilaris, in hilaritat tristis*) из его комедии *«Il candelajo»*, а может, и он заимствовал у кого-либо, слезы от этого не становятся менее горькими).

Теория музыки, которая и так не блистала оригинальностью и глубиной превращается в сборник светских сплетен, желательно скабрезного содержания (см.: «Маэстро миф»). «Кто убил классическую музыку» Лебрехта и др. Но и в лучших своих образцах, авторов которых нельзя обвинить в нелюбви к предмету в казалось бы должествующего быть строгим проскальзывает новый галантерейный стиль, «тот еще хвасон»: с выражениями типа (это современное «типа» как визитная карточка, как растопыренные пальцы, как «блин» и «пипец», более благозвучнее «абзац») «разработка околдовывает магией ритма», «томное хроматическое скольжение». Вся эта непонятная традиция переводить музыку, в буквальном смысле переводить, «зводити нанівець», на штампованный язык музыковедения, в дебелие словеса, заво-

раживает лишь своей абсурдностью. Сплошная полова, правда, говорят, именно в полбе содержится витаминный запас.

При этом старательно поддерживаемый миф о мистерии посвященных и дикая консервативность, старательно припудренная авангардными лозунгами. В общем, судя по высказываниям современных композиторов, музыка изрядно поглупела. Такое мучительное желание понравиться, тиражироваться, исполниться. К тому, ее посильные провокации, настолько благопристойны, что никого не трогают, даже не щекочут. Скушно, господа. И скука эта душная и всеобщая. В лучшем случае произведение воспринимается как новый аттракцион, добро бы смертельный, хотя публика с надеждой ждет провала — нет ничего более желанного, чтоб вдребезги и кровичи побольше, чтобы ужаснуться и сладко затрепетати. С размаху.

Да и философия теперь превратилась в политическую борьбу за броуновское движение, читай «за место у кормушки». Вся современная псевдоэстетическая возня вокруг искусства, все искусствоведение просто паразитирует на нечистоплотности самого искусства. Даже лучшие образцы, вроде эскапад Адорно или Беньямина, Чередниченко, Шора, Булеза, Хиндемита, Штокхаузена, Кейджа (беру наобум, — я бы взял другие фамилии, но это, чтобы позлить снобов, обсевших музыку и думающих, что они снобы) грешат старательным отстранением от собственно музыки (что, в общем, понятно).

Музыка в ее живом существовании (ничего хорошего в этой растительности) живении, пропастью отделена от музыки как предмете логики или хотя бы предмете восприятия, ощущения. Не говоря уже о переживании. Приписываемое Г. Шпаликову «Тихо лаяли собаки в затихающую даль. Он лежал к дверям ногами элегантней, как рояль» лучше всего выражают это отношение социологии, музыковедения, эстетики к музыке как «лаяли собаки» к «роялю».

Здесь нет творения, только проблема выбора и молчаливое согласие, что все, что ни делается: во-первых, имеет право на существование, уравнивается между собой, и, во-вторых, «все к лучшему». Все дозволено, а неприличное становится правилом хорошего тона. Здесь музыка вообще «во-вторых», если не в последних, но в отличие от «последнего» времени, она принуждается к бытию, являясь коммерческим проектом и не более, что тоже признается не только правомерным, но и приоритетным по существу. Можно долго наслаждаться социологической руганью в духе Адорно, его последователей, а тако же и противников, или глубокомысленно ковыряться в наведенных галлюцинациях пошло, фантазируя в духе Лакана, и его семинаров, например о Лахенмане, Гризе, Герберте Эймерте, Вернере Мейер-Эпплере... (не о Станковиче же, Герое Украины, хотя почему бы и нет), нудно выясняя, было ли у них детское недержание и что бы это значило, однако, все это ни к чему. Выводить современную музыку из родовой травмы? Эдипового комплекса? Комплекса Электры? Увольте.

Нынешняя генетически модифицированная музыка разрывается между боязнью, что вся подобная имитация жизни когда-нибудь кончится и тем, что это никогда не кончится. Вся современная «теоретическая» извините за выражение, мысль построена на житейском страхе быть потерянными, не востребованными, обесцененными и главное на страхе перед разоблачением, что все это ерунда.

По сути, страхи не обоснованы. Разоблачать-то нечего. Полная безграмотность нынешних теоретиков, если не сказать бескультурие, настолько очевидна, что принимается за правило хорошего тона (как-то сразу вспоминается рассказ Михаила Самуэлевича Паниковского о городском, который стоял на углу Крещатики и Прорезной, по фамилии Небаба, впоследствии ставший музыкальным критиком; нынешние критики тоже с такими замашками любят надзирать за порядком). Налицо деменция — пре-

ждевременное закивание мозгов. Тупое время делает тупость доблестью, а глупость добродетелью. Нечего на время пенять. А некое подобие предмета самого предмета в виде мифических, собственно, слязненных семиотик, фракталов, деконструкций, прибываемых гвоздями к тому, что представляется музыкой, как ни странно, надежно защищают собственно сердце музыки — то изначальное движение, которое музыка не копирует, не имитирует, коему не подражает, но является его, этого движения явлением, то есть классическим выражением сущности, снимаясь в образе и чувстве.

Конструирование, программирование и собирание из алгоритмов некоего гаджета, штучки, чертовинки, штучки-дрючки, выставленной на продажу как произведение, опус или мультимедийный проект к существованию музыки отношения не имеет. Представляю, как бы звывали современные теоретики, если бы узнали, что все столь быстрые исследования в области электронной музыки всего лишь отрывки военно-промышленных комплексов, которые почище фрейдистских, да и исследования в этой области, тот же Центр Булеза, работы Штокгаузена и прочие от самого начала и до сих пор финансируются по линии военных ведомств, как и работы по акустике. Не говоря уже, что применение машин полностью укладывается в Марксову схему. То есть, расчленение на элементарные составляющие позволяет применить заменители. Отсюда и такое наивно-предупредительное, и кажущееся не посвященным эпатажно-абсурдным заявлением Бадью (который не профессионал, но в этом с ним не поспоришь), что капитализм как таковой является препятствием на пути развития даже техники. Техники не много, но мало, и он является препятствием, тормозя всякое развертывание собственно актуальной бесконечности, оставляя ее в простой потенциальности и примитивности. «Господство капитала связывает и упрощает технику, возможности которой безграничны». Стремление к элементарности, которая бы вос-

производилась в одномерности и была поставленной на поток. Гипертрофия примитива. Об этом конечно знали и Лукач с Адорно, и Блох, и Хабермас, и Хоркхаймер, и Бодрийяр, и философы «Новой технократической волны», и все, кто не потерял элементарную способность логически мыслить, хотя бы формально, — благоразумно молчат, следуя принципу «не плюй в колодец, вылетит — не поймает» (Маяковский). И дело тут не столько в том, что сама музыка (искусство, философия, наука) используется в качестве репрессивного аппарата и психотропных средств, но и в том, что сама электронная музыка полностью и напрямую без всяких ухищрений является производной развития совершенно иных технологий уничтожения, и иначе не может. Военное производство и производство современной музыки роднит то, что все это относится к издержкам производства. Никакого двуличия. Янус — не бог двуличия, как полагают некоторые, а бог перекрестков, окон и дверей. И только это спасает музыку, которая тащится такой дорогой, от полного уничтожения, маскируя другие цели, но имеет ввиду нечто другое, пытается уйти «восвояси», то есть в себя, впрочем, только общая и угрожая, показывая, что она еще не потеряна, а скорее не найдена и вообще еще не создана. Ей еще предстоит произойти из ничего, поэтому уже заведомо она в своей протосвободе не имеет никакого отношения к условиям возникновения, ей все равно из какого дерьма расти, она не отсюда. Но это тема отдельного разговора.

Я не против изобретательства и не сторонник пуританского, ханжеского отношения к искусству (надо ли полагать, что средневековые черти, задницами дующие в трубы, если быть точным, тромбоны Страшного Суда, являются авангардистами?), и даже не восклицаю «доколе!» и «должен же быть порядок». В конце концов, «нет ничего, чтобы нельзя», как выражался один персонаж. И если можно с восторгом переводить спектры звезд в слышимую и графическую область и пребывать в «имма-

нентном волнении души», то можно и обратно, начертанное и слышимое возвращать вселенной. (Интересно, как бы слышался мой почерк.) То и, напротив, безо всяких сверхъестественных средств и техники чувства захватывают и звезды, таковыми их делая, достаточно посмотреть на историю поэзии: «Что, если, вздрогнув неправильно, Мерцающая всегда, Своей булавкой заржавленной Достанет меня звезда?», или «Нельзя дышать, и твердь кишит червями, И ни одна звезда не говорит, Но, видит бог, есть музыка над нами...» (Хотя автор этих строк и говорил, что если поэт говорит о звездах, значит, ему нечего сказать).

Историей большинство настолько напугано, что не рискует сказать: «мне это не нравится», как бы не промахнуться. Да и то сказать: «а вдруг»? Способности суждения нет, и высказать не только нечего, но и нечем. Да оно и ни к чему в мире, где мыслить вовсе не обязательно, а учиться — тем паче. «Эпохе» — воздержание от суждения. Но не скептическое или благовейное, не критическое, а просто оттого, что сказать нечего. К тому же, боязнь высказать что-то внятное: а ну как похеришь нечто впоследствии гениальное? Ведь и Баха еще при жизни ругали почем зря, почти за «сумбур вместо музыки». Да, к тому же Бахов было в каждой кирхе немеряно, как иронизировал С. Е. Фейнберг, поэтому предлагал спасать stravinskiх. Но суть в том, что Бах явление всеобщее, а у нынешних композиторов и вообще «творцов» задача застолбить свою неповторимость и уникальность. Вбить заявочный осиновый кол в точку, которая, как известно, протяжения не имеет, и вбивая в упор в сердце, промахиваются ввиду отсутствия такового. Это трудно в эпоху всеобщей осведомленности, когда каждый профан слышал больше, чем все композиторы прошлого, вместе взятые, и читал и видел больше, нежели предшественники. Для Баха проблемы втиснуться среди современников не было, хотя и не гнушался прикармливать целые произведения, обнося менее именитых

коллеги, да и Моцарт тискал, правда, в открытую у какого-нибудь Михаэля Иоганна Гайдна, надо полагать, от полноты чувств, впрочем, это веяния времени. Шекспир вот тоже, перелицовывал сюжеты. Гёте считал, заимствуя песенку Мефистофеля у Шекспира, что брать нужно везде и всегда, не только потому, что если кто-то сделал лучше, то нечего портить идею, но и потому что справедливо полагал: в каждом слишком мало своего, — только этот ансамбль (не сумма) общественных отношений, человеческих, в том числе и негативных, превращенных, совпадающих в «кадансе», где они теряют свою определенность, снимаясь в единстве.

Поэтому существует некий зазор — нейтральная полоса превращения. Как полоса приборя, разделяющая единство отношений и единство самосознания — поле деятельности и воображения. Да и мы пользуемся языком, который не сочиняли и идеями, не нами выстраданными. Просто мы одновременны. Хорошую идею не грех позаимствовать, украсть нельзя, но вот испортить присвоением и индивидуацией запросто. Когда ты идентифицируешь себя с неким смыслом, ничего страшного не происходит. Но лучше пусть пространство и время присваивают тебя, помимо твоей воли и воображения, когда становишься атрибутом какой-либо субстанции или хотя бы модусом. Если идеи не крадут, они ничего не значат и протухают в себе.

Чего не скажешь о нынешних, занимающих то пространство, которое осталось, порою странной конфигурации. Все силы уходят на то, чтобы либо растолкать уже сбывшихся, (сбывшихся в сверхплотное пространство), либо впереться в остаточное, неиспользованное. И то нет гарантий, что это так, и место свободно от постоя. Ситуация человека толпы, которого стискивают со всех сторон. Печаль не в этом, а в том, что собственно «провалы», творческие неудачи попросту сегодня невозможны. Никому нет дела, если Сильвестров или Губайдулина со Грабовским, Денисовым, Артемье-

вым... напишут неудачно. Скандал невозможен. Неудачу только в воображении автора. И дело не во всеобщем равнодушии, а в равнодушии музыки к своим носителям. Если и проскальзывает искрой гениальная идея, то она останется незамеченной (в отсыревшем пространстве), поэтому имеет место фальсификат, контрафакт, который будет узанным, опознанным и принятым с пониманием. Великие неудачи остались в прошлом, а в нынешнем триумфы режиссируют и раскручивают. В самом деле, к примеру, поэтов столько, сколько никогда не было за всю историю, — поэтов немыслимое количество, а поэзии нет. Рассеянный склероз искусства и индивидуальность, атомарность, монадность, полностью измыслили, вытоптали пространство. Искусство превращено в тусовку для посвященных. Ты не можешь пасть — некуда.

Если пристально посмотреть на прошлое, то по сути это история провалов, неудач и т. п., признанных потом. Философия посмертно. (Как часто на партитурах читал устрашающую надпись «Посмертное сочинение». Очень в детстве волновался, это как хождение на спор на кладбище. Потом привык. В основном, живем среди «царственных мертвецов». Современное искусство и философия сплошь «посмертны».) Стыд эпохи еще и в том, что она тщательно оберегает свое гнилье и упорно не замечает дурного запаха. Да в прошлом все искусство было продажно, но почему это является оправданием настоящему? То, что так было всегда, не оправдание. Одно дело, когда на панель выходят по нужде, а другое дело — для удовольствия. Вот эта холопская привычка «носителей духа» пытаться услужить, из любви к искусству быть холуями, а не хотя бы наемными рабочими, лучше всего современное искусство характеризует. Торговать можно ремеслом, но не свободой. Впрочем, случайная свобода бомжевата.

Я не об этом. При всей изощренности современного искусства идентифицирует себя с известной «конвергенцией приемов», стремясь к мета-

физическому диктату формы с одной стороны, что дает ощущение объективности и надежности, как «Нате!», а с другой — к бессознательному (граничащему с безмозглостью), которое якобы спонтанно. То есть музыка приобретает спортивный характер, идет война технологий, но никак не саморазвитие (размечтался) самой музыки.

Я не против музыки ради музыки, хотя это и грубо, не призываю гробить машины и возвращаться к воловым струнам на скрипках, я против ампутации чувств и замены их даже не физиологией, а технологией, «металлическим синтезом» (Филипп Гласс). А вот это неизбежно и страшно для тех, кто не успел мимикрировать, приспособиться и отрастить ложноножки. Как-то один физик, объясняя, почему не надо бояться смещения оси вращения Земли на восемь сантиметров, выдал восхитительную сентенцию: «В конце концов, когда опадает листва в осенних лесах, Земля ускоряется. Так вращающийся фигурист начинает вращаться быстрее, если руки прижмет к себе. И что же? Мы же привыкли к этому, как к постепенному замедлению Земли в результате приливов и отливов, о чем знал уже Кант». Но что делать тем, кто не привык? Кто чувствует ускорение Земли, когда падают листья? У кого голова кружится от этой бесконечной карусели вращения и нельзя, как тому мальчику из записных книжек Ильфа, сойти проблеваться, отлежаться и влезть обратно, потому что бесплатно. Что делать тем, кто ощущает всем существом, как Солнечная система летит в сторону то ли Альфа Центавра, то ли... Наконец, кто никак не привыкнет к тому, что Солнце — звезда? Конечно, дело не в этом, а в тех, которые росли всю жизнь, и им теперь нет места. От этого они обрушиваются в единственное пространство, остающееся свободным, — в тебя самого, в твое одиночество, и делают человека слабым, его по сути предавая. Чувства предают себя, и все, оставаясь прежними, не изменяясь, не изменяя. Они носители свободы настоящей, но им

нечего чувствовать в несвободном мире, где царит произвол.

Мне не нравится, когда свобода подменяется наглостью. То, что называется современным искусством, — это хамство *par excellence* и загаданное желание оскорбить, которое сбывается. При этом оскорбить за глаза, а музыку навешать на уши обывателю, заставив любить себя. И он готов платить бешеные деньги, поскольку абстракция отражает его собственное абстрактное существование в виде фантома, знака, где выражен он в двоичной системе 1/0 (спасибо Ляйбницу), «или–или», и даже без пресловутого «здорового смысла» и более: его нивелированное положение возвышает посредственность в собственных глазах до некоего уровня, «статуса», где он у себя, и себя не узнает среди таких же. Поэтому и возникает пресловутая «проблема» самоидентичности, идентификации и прочей дребедени. Уникальность в неузнаваемости себя как гарантии загадочности и бесконечности. Не верить глазам своим — как символ веры современного искусства, залог искомой уникальности. (Хотя профессионализм как раз в том, чтобы точно знать свои возможности и пределы, только кто сказал, что это предел развития?)

Унифицированность подменяет/вытесняет, разрушая универсальность. Всеобщность вытесняется обобщением, Конкретность (иными словами, взятое в единстве многообразного отрицается абстракцией, то есть односторонностью и одномерностью. Личность нивелируется до индивидуности, вместо того чтобы преодолеваться в актуальную бесконечность. Что охотно отражает эхом искусство, не только музыка, стремящаяся эргономичностью подменить чувство, а идею идеологией «современности», но и вообще все человеческое уничтожается машиной, суть которой и применение именно в принудительном, насильном объединении функционирующих и воспроизводящихся в одной и той же определенности абстракциях.

Плачевное состояние музыки в частности и искусства вообще, в том числе и эстетики, не в новых технологиях, мы еще будем писать компьютерам стихи, как «До мого фортепяна», а в том, что они вымучены «по нужде», позывами тех отношений, которые заставляют тяготеть к идиотизму «формантов» (Булез), спрашивается, почему не «орбиталей» (термин, определяющий одновременно и энергию, и характерную форму пространственного распределения электрона, почему же не применить его к музыке и исчислять бедолагу в азимутальных квантовых числах. Я могу на спор наколбасить новую теорию, применив квантовые числа и орбитали, но боюсь, что кто-то уже это сделал, да и — смысл? В качестве одноразового образа сойдет, но дальше-то что? К тому же это пошло), формальных гвоздей, которыми распинаят музыку в очередной системе координат, пришиливая и надевая «наукомой» чистое созерцание, до которого никогда, буквально никогда дело никак не дойдет, а ведь оно не панацея. Ни о какой свободе речи сейчас быть не может — это ясно, но если она невозможна, то вернуть хотя бы искусству случайность, то есть человека, которому «выпало» жить. Так что вопрос не в том, «как вообще возможна музыка, возможно искусство?» А о возможности человека — не его предназначения.

Впрочем, и это невозможно. Самое противное в современном искусстве — это жалкая пошлая диктатура, от имени моды, якобы обладающей непререкаемым авторитетом. (Впрочем об этом писал Р. Барт.) Само по себе искусство не убедительно и не подымается выше стеба в большинстве случаев, однако, какие колоссальные усилия направлены, чтобы представить его дебелую телесность, приспавшую сущность в виде необходимости. Ему мало быть, заполняя все пространства и похищая воздух, ему надо, чтобы его непременно любили. То есть, так называемое современное искусство прозаично, поразительно паразитично, по идее — де-генеративно (дезинтегриативно, дизентерийно

и — никакого привета гитлерам), строясь на расчленении целого, оно настаивает на принудительном симбиозе, относясь к жизни как вторсырью, нет, имея ее питательным бульоном (хотя и не в коня корм). Вообще современное искусство и философия, сводясь к ощущениям, очень подозрительно напоминает расстройство желудка по своему воздействию, и отрицать такие подлинность и действенность невозможно.

Истинное (страшно произносить это слово, потому что его истина не в бытии, а в явлении, потому не о критериях речь, хотя на это купился и сам Г. Зедльмайер, в работе «Искусство и истина» отрестившись от первоначальных принципов, что истина в искусстве объективна, поддавшись на доводы модной тогда герменевтики, впрочем, отсылая целиком к его книге) искусство уже не искусство, оно не приняло схиму, не в великом затворничестве, но далеко от самогласности и самодержавия. Оно не противостоит. Безотносительно. Безыдейно. (И эта безыдейность принципиальная тотальная идея, знамено, флаг, который в руки и ветер в спину, когда убивают ни за что, даже не для удовольствия.) И почти безлюдно. Остается только достоверность единственной боли. Эта единственность и дает некое смутное единство, заменяющее «единое и внутримировое пространство». Где каждый из нас — только подстрочник к музыке, настоящей музыке, непередаваемой, неизбывной всей своей свободой (моей или музыки? Это одна свобода — как отношение, где не отделяешь себя, однако не идентифицируешь). Во время возни времен. Музыка — это то, что сам не в силах выжить, пережить. Музыку невозможно переждать как ненастье. И потому она — избавление. Как говорят медики, «кислородный бюджет сердца».

Ах, эта музыка такая странная,
такая музыка, ты непривычная,
что смерть над будущей моею раною
взмахнула — чувствую — косой фабричною.

Лион де Грейфф

И в этом тотальном чувстве одиночества музыка не одинока.

Я не буду в красках, с подвывом описывать современное состояние искусства, которое не в состоянии даже осмыслить собственное убогое положение, да и положение занимает, какое прикажут. Те, кто, грубо говоря, «в теме», и так знают, а те, кто не знает, им и знать не положено. Любители найдутся, вроде Максима Кантора с его убийным «Учебником рисования». На «Войну и мир», конечно, не тянет, даже на «Жизнь Клима Самгина» с «Доктором Живаго», но в целом записано со слов времени верно, хотя и смахивает на крестного отца Максима и ёйного брата Владимира, логика А. А. Зиновьева.

Здесь вопрос в другом: либо искусство, вернее, — его представители не знают, что происходит (что маловероятно), и тогда вопрос в том, чтобы *продемонстрировать* им общую картину с безразличием зеркала, пусть и кривого. *Продемонстрировать* (*продемонтировать*) видимое, очевидное, ткнуть, чтобы вздрогнули и прозрели.

Либо они знают, но такая жисть их вполне устраивает, и потому не хотят знать. Похоже, что холопы новоиспеченные испытывают гордость лакея при новых хозяевах, тогда вопрос в другом, насколько представляют они искусство и какое отношение в нашем случае имеют к музыке вообще.

Я не собираюсь судить и вырабатывать критерии, вынося приговоры, где уж, какое там. Речь о том, временное это искусства помешательство или оно навсегда. А время дерзких манифестов ушло безвозвратно.

Есть еще третий путь: и знают, и хотят, и кровью обливаются (хорошо если своей), но не могут в силу общей бездарности времени, разрушенного акустического пространства, убитого взгляда и ампутированного воображения, когда остается только боль чистого «становления–страдания», которое неразрешимо. Оно, стиснутое временем, является не развитием в универсум, но свитием в индивидуальность, в монаду, которая то, что противно универ-

суму, противостоит ему, но в полном объеме, без «версума», без возможности, ввертывания внутрь себя в тотальном одиночестве.

И это «себя» спеленывает возвратной формой, мумифицирует свивальниками некогда простирающихся просторов в безнадежную точку схождения в Я. То есть, все возможности, все пути только оттуда сюда, но никогда — отсюда. То, что в классике рассматривается как абсолютное несчастное сознание, введение духа вовнутрь. Своего рода рождение музыки из духа трагедии, вопреки рождению трагедии из духа музыки.

Это ведет, с одной стороны, к истокам музыки, к тому самому протодвижению, естественным продолжением которого и является музыка, а с другой, — к выпадению из истории человечества в историю природы.

Отказ от свободы, столь очевидный, ошибочно ведет по крайней мере современную музыку к чистой вульгарной физиологии. То есть, не к движению, а к веществу того же звука, признаваемого в его естественном, не превращенном виде уже музыкой. Ясно, что музыка не сводится к длине волны и математическому аппарату, что не является вибрацией и т. п., что не улучшает удои молока и пищеварению не способствует. Однако смысл унижения музыки до почти физиологического рефлекса, сведение ее к физическому субстрату не просто есть грязное недомыслие, отнюдь. Это тотальная идеология обывателя. Нечто подобное проделали с любовью, превратив ее, несчастную, в «деятельность желез внутренней секреции» и находя «чувство прекрасного» в переднем отделе лобных долей. И мифические «британские ученые» подтверждают это, копаясь в мозгу и ниже (они уже доказали, что овсянка предупреждает венерические заболевания).

Надо ли повторять, что музыка не сводится к длине волны и «сплошности» звучания, но и простирается в неслышимую дискретность, в прерывность, которая — как лишенность — порождает время.

Это касается и искусства, и эстетики. Кроме бытия есть еще и ничто. Кроме линейного ветвящегося времени, — еще и одновременность. Искусство выходит из себя, хотя собственно-го саморазвития не имеет. Но одно дело, когда она, условно говоря, восходит вверх, преодолевая предел, который есть переход, превращение и совсем другое, когда ниспадает «вниз», в пепле своих крыл, оставляя этот предел. В первом случае перед искусством простирается Ничто, как противостоящая вечность и бесконечность. Во втором, и тоже случае, покинутый предел отринут в бесконечность. То есть беспредельность есть, но она одновременно есть ограниченность. И когда и искусство выпадает в пустоту, которая имеет то преимущество, что все, что вбрасывается в нее, обладает несказанной многозначительностью. Здесь нет свободы, но есть бесконечное количество степеней свободы, где все равно, поскольку чувствовать здесь нечего: только ощущать и раздражаться. В этом случае в самодроблении и сверхплотности искусству тоже противостоит бесконечность, причем вся, как максимум Николая Кузанского минимуму. Иными словами, искусство впадает в элементарность, довольствуясь механическим многообразием, возвращаясь к некоему хтонизму, по-своему обретая новую природу. И ничего бы постыдного в этом не было, если бы здесь не было места человеку. Ему нечем дышать в этом подробном пространстве. Произведение же становится мгновенным. Оно долго не живет, и своими трупами забивают, будто пылью, просторы бытия, поскольку чувства человека не соразмерны искусству. Они за ненадобностью атрофируются и ампутуются. Они несвободны, и нужда возникает только в примитивной реакции. Так надо. Машины поработают человека, о чем догадывались уже давно. Но не в них же дело, а в способе производства и собственности. И действие здесь, как если бы человеку вживили электроды или микрочипы. Дело к тому идет.

Однако, если ситуация развернется в сторону происхождения в свободу, то же самое искусство станет действительно пространством человеческого развития.

Предметность, которая есть снятая вещьность, утрачивается чувствами, произведенного единства, где они лишь различные формы одного и того же. То есть, и в случае «восхождения», и в случае ниспадания, искусство в полной мере становится беспредметным. Но в первом разе — снимая всю полноту бытия в своем движении и даже не становясь искусством для искусства, как «не-иное». Во-втором случае просто отрицает предметность, становясь бессодержательным и распадаясь, расседаясь от собственной тяжести, как в бесконечном повторе «одно-и-тоже».

Множась, искусство, как уже говорилось, не дает дышать, оккупируя пространство жизни. Другими словами, с той поры, когда эстетика дошла до края исчерпав формальное развития в «форме форм», она могла либо минув узловую линию мер преодолеть это состояние (хотя форма тоже движение и отношение и, пройдя предел, снять его в свободе, потерявшей границы. Либо дробить форму форм до бесконечности, множась, и ту же бесконечность полагая пределом. В первом случае достигнутое беспредельное свободы становится пространством человеческого развития.

Во втором — беспредельность достигается покиданием его, и тем отодвиганием в бесконечность. Однако, сколь это ни парадоксально, двигаясь в ре-эволюции, перед искусством раскрывается некогда покинутая природа, которую человек наделяет возвратными формами. Инволюция. Да, звезды «звучат», и так было всегда, но теперь это «музыка», физическая музыка света. Музыканты становятся астрономами, вернее астрофизиками. А поскольку всеобщие законы действуют везде, то, даже двигаясь к минимуму, осуществляется прорыв, когда актуальной бесконечностью становится вселенная, вот только человек элиминируется

— как бесконечно малая величина. В сущности, эти две ветви разведены — как противоречие — временно, как разные сущности, между которыми происходит нечто, называемое человеческой историей. На самом деле это единый процесс, где «максимум и минимум» совпадают. «Возвратная линия мер» существовала всегда. Однако она была реакцией на развитие, теперь дезинтеграция, тоже ведущая к безмерному, в виде самоуничтожения, создание «опыта смерти» (Э. Чоран). Агония и тоска по смерти.

Вся убийственность в том, что эта тоска неизбывна, поскольку не дело искусства изменять мир, хотя оно его и изменяет, поскольку регресс от высшего к низшему, деградация происходит стремительней и без усилий, тогда как подъем требует преодоления, причем даже возвышенного и прекрасного, прежде чем прорвется к абсолютной красоте, которая — не состояние, а жизнь: в движении. (Как не вспомнить и помянуть по этому поводу не скучных Лаку-Лабарта с его «Типографиями» и прочим, Пол де Манна «Эстетическую идеологию», Ж.-Л. Нанси «Взывающее возвышенное», Ж. Делёза, например «Поверхности», К. Борера с его заявлениями «о терроре эстетического», Ф. Джеймсона, озабоченного «тотальной эстетизацией общества потребления», М. Дюфрена с «Феноменологией эстетического опыта», М. Фуко «Технологии Я», Дэвид Кэрролл с глупой книжкой «Параэстетика», П. Бурдьё с претенциозной «Критикой эстетического суждения», Л. Ферри «Номо Aetheticus», Микель Борг-Джекосе «Возвышенное: Присутствие под вопросом», да тот же Т. Адорно «Кьеркегор: Против Эстетики» и Лиотар, и Деррида, и всех тех, кому не лень высказываться в адрес эстетики, кому никогда не доверял, но которые нагло занимали воображение и похищали время. Упоминаю их только чтобы откреститься, хотя каждый из них достоин отдельного рассмотрения как тупиковой ветви развития. Одно их объединяет: их сожрала скоропалительная журнали-

стика и общее всем отсутствие воображения.) Процесс этот объективный, и отчужденные чувства должны «вернуться, составляя существо человека, как его сущностные силы. Однако искусство и эстетика не имеют критериев эмансипации человеческих чувств. Более того, любые суждения об этом живут, покуда произносятся или пишутся, не достигая выводов, и даже себя. Искусство и живет в приближительном. Тем более, что на самом деле искусству абсолютно безразлично, соответствует ли оно своему понятию, впрочем, и эстетике тоже, хотя она и обладает некоторой рефлексией, однако ровно настолько, чтобы посметь отказываться от всякой формализации и выработке неких оценочных суждений. Иными словами, ей все равно является она эстетикой. Она — мучительный поиск отчужденного и утраченного, вернее, нерожденного чувства преодоленного времени. Точно так же, как музыка, отторгнутый во времени—пространстве слух человека, живопись выдранный с корнем зрения и т. д.

Эстетика и есть нерожденное чувство времени, от которого хотело бы избавиться. Она, что непозволительно в естественных науках, пытается потаенное время овнешнить через переживание.

Ее тоже касается общая судьба в том смысле, что случайная свобода невыносима. Эстетика слепа, как и всякая необходимость, до тех пор, пока она «вторая свобода» и не превратилась в абсолютную, освободившись от пространственно-временной определенности. Она — само это превращение. Ее прерывистое дыхание заставляет быть афористичной, чтобы успеть за дискретностью времени, соответствовать духу эпохи. Здесь в искусстве властвует известная кинематографичность, что делает монтаж универсальным приемом. Эстетика тоже страдает этим, поскольку есть соблазн все объяснять, сшив кентон из лоскутков чужих сочинений, мыслей и цитат. При современной скорости «прокручивания»,

вероятно, образуется некоторая картина, мультипликация образа. Вряд ли при нынешней быстротечности возникнет некая фундаментальная теория. Столько уже накоплено, что в рамках необходимого и достаточного удовлетворяется уже накопленным грандиозным опытом, причем примененное к чуждым истории областям, например какие-нибудь комментарии Прокла к «Пармениду» Платона, например, к кино, теория непременно даст весомый результат, предположим, рассуждения об отношении генад и монад или учения об «эйдосах». Вся суть в том, что вполне достаточно имитации, чтобы соблюсти правила приличия и заполнить необходимую лакуну в теории. Кроме того, следует помнить, что мы вторгаемся со своими представлениями в прошлое, рассматривая его как будущее наших идей и даже жизненным пространством, так что какой-нибудь Эмпедокл является наследником всей последующей истории не только философии, но и истории искусства и науки. Никакой мистики нет — кроме того, что история последовательна, она еще и одновременна. (Прямо по третьей аналогии Канта, по которой субстанция может быть следствием своих акциденций.)

Вопрос в степени доверия и веры. Плохое, порченное искусство: музыка, которая пнетя и кичиться своей высокой технологичностью, ноу-хау, живопись, кою сглазили и порчу навели, кино, подмененное экшеном, *театродоведенный* до ручки с самостоятельными спектаклями на потребу почтеннейшей публике театральный простор, та же эстетика, придуривающаяся элитарной, якобы наукой о прекрасном, суеятаяся без меры... Не скажу, что это злой умысел. Это было бы гениально. Яркое выраженное стремление к бессознательному, на которое можно все свалить. Вытеснение и легитимность в виде патента на все.

Просто если нет необходимости, то позволительно довольствоваться случайными связями. Для современности все равно, что потре-

блять, поэтому важна подача, а не смысл или содержание, упаковка, реклама, грамотно организованное мнение толпы. Все содержание на совести автора, хотя бы на добросовестных заблуждениях или элементарном вкусе. Писать громоздкие тексты, которые никто читать не будет, могут только одержимые, которых интересует исключительно предмет в его внутреннем развертывании, безразлично, понимают или не понимают.

То же относится не только к эстетике, но и к видам искусства. При колоссальном росте техники и в живописи, и в музыке, и в кино, в большинстве случаев нечего сказать, в силу пустоты существования, того самого оглуляющего общественного пространства, которое навязывает низкопробный вкус и, главное, некому сказать и нечем. А самому себе, автору, который довольствуется законченным образом, нет необходимости эту глубину разменивать на ряд упрощенных форм. Невозможно проблемы эстетики выразить языком «Колобка» и «Курочки Рябы» вопреки расхожему мнению, что все зависит от таланта, «личности», и ботая по фене тоже (хотя, если очень хочется, то можно).

Никаким образованием (которое вынужденно приспособливается к общему слабоумию) восполнить эти пробелы невозможно, как бы хорошо оно ни было. Это все равно, что поставить на древнегреческом «Антигону» можно, но к чему? Нужна хотя бы развитая общественная потребность, не говоря уже, что всякая потребность непотребна, опять таки — к чему? Не проще ли одноразовые потребности создавать? То есть, путают потребность и ажиотажный спрос.

Необходимо изменение движущих сил загнанной истории, в противном случае все так и будет находиться в коматозном стоянии. (Клячу истории загнали, и она, как падаль Бодлера, как павшая лошадь Бернса, валяется в бурьяне на обочине дороги, но дорога-то осталась.)

Причем степень развития не определяет-

ся ни количеством «творцов», ни их умениями. Сверхзадача создать первозданный хаос, но это при всем желании не удастся ввиду диктатуры организации производства. Все мгновенно выстраивается в железном порядке. Вероятно, срабатывает компенсаторный механизм, который благодаря отрицательному воображению, направленному на сопротивление распаду, этот механизм все «свинчивает», «склеивает» в некое подобие единства. Музыка срастается, слова цепляются друг за друга, и даже несмыкающиеся образы слипаются, образуя целое. Но это целое пустоты, собирающей все в абстракции стоимости и отчуждения. Эстетика тяготеет к всеобщему, искусство — к случайному, и потому ей в последнем делать нечего.

Все бурное развертывание, не могу сказать развитие, например музыки происходит в попытке эту музыку преодолеть. Музыка в своем желании объективироваться, в самодроблении формы становится материальной. Она воплотила свою мечту и превратилась в длину волны, вибрацию. В ней не осталось шума, даже так называемый «белый шум» становится феноменом музыки, которая живет почти самостоятельной жизнью и функционирует без человека, дрессируя его восприятие.

Зато шумом становится «китч» и «попса», создавая заглушающий все фон. Вызывает удивление, какие потрясающие усилия на это все тратятся, какие человеческие силы расстрачиваются, разворачиваются впустую, сколько времени жизни теряется в этой репрессивной логике потребления, когда создаются иллюзии и желания, потребности, которые останутся без удовлетворения, а если и удовлетворятся, то сколь мизерен результат. Ассимиляция и диссимилиация как смысл жизни.

В отличие от самоодоления Я в процессе развития, при напряжении всех духовных и физических сил, здесь оно уничтожается извне. Казалось бы, куда уже дальше ограниченной индивидуальности, замкнутой в тюрьме Я,

нет, дробление до последней черты, отъятием человеческого и псевдоморфозом, сводящим человека к простому существованию, которое даже не вступает в противоречие с сущностью. В случае с музыкой слух закачивается, но дело не в громкости, а просто звуки слышат за индивида. В элитарной музыке, которая апеллирует к чувствам, аналога которым нет, человек слышит не музыку, он слышит свои представления об успехе в обществе потребления, превращенную зависть и навязанные представления о «настоящей» жизни. За него думают, танцуют и поют, а за одно и живут. Предупреждение, что его используют, употребляют, где субъектам как раз является музыка, для которой человек даже не объект и не средство — она отвоевала свою независимость, — это предупреждение игнорируется, поскольку все согласны на всеобщую проституцию.

Эти наивные пассажи вполне соответствуют примитивному времени, которое в силу отсутствия продуктивного воображения требует наития для восприятия и представления (и даже чистого физиологизма в духе Мерло-Понти или Сартра). Иными словами, как это ни странно, настоящая музыка становится архаичной. Это не упреки, а просто констатация, что, осмысливая такое движение музыки, ничего изменить нельзя, да и надо ли менять, если именно такие ощущения созвучны современности как наиболее адекватные. Любые попытки чувствовать иначе, например возвышенно, выглядят нелепыми. Это результат понижающего, деградирующего движения, которое всеядно и при необходимости примет любую порнографию, мотивируя естественностью. Контр-аргументы-вопли: «А существует ли еще музыка? Разве это она?» недействительны. Негативное потрясение — тоже потрясение, и способно вызывать катарсис. Но это сама трагедия музыки. Ведь, в сущности, «Эдип» произведение шокирующее, куда там современным попыткам поразить остатки воображения. Музыка греков была с точки зрения современ-

ности примитивной, но не по идее. Нынешняя музыка идеи не имеет, да и образа тоже, — механическая работа, не более, с фабричным клеймом и номером.

Поэтому этот текст не описание клиники (делёзовские пассажи «Критики и клиники» вполне приложимы) современного состояния искусства, а своего рода этиология — попытка найти такие условия, при которых эта болезнь не может появиться вовсе. Каботажным мышлением здесь не отделаешься. И речь идет совсем не о музыке. Тем более все эти физиологические отправления, которые выдаются за искусство, к самому искусству не имеют никакого отношения. Оно вне вещественности.

Мне скажут: «Тебе показалось». Послышалось, прислышалось, — соглашусь я, но не причудилось, потому что чуда нет. В современности музыка сведена даже не к физиологии, а к своему физическому субстрату, она субстрачена, хотя была всегда метафизична. Человек уже не придаток машины, он — бесконечно малая величина, весь смысл которой в этом раздробленном, разможенном мгновении до элементарных частиц (и в смысле романа Уэльбека тоже). Он живет лишь скоростью исчезновения, и такова его музыка. Желание превратиться в пустопорожнест, вернуться в вещество? Тогда да: вбить музыку в длину волны. Вернуть числу? Чистой функции. Чтобы вычислять точное количество музыки. Пиши пропало. Бесконечно малая музыка. Расщепляясь и сталкиваясь сонмами галактик молча, потом ре-превращаясь обратно в музыку. Внутриутробность вместо «звездного неба внутри нас». Гниение трупа, засыпанного известью высоких технологий. И что самое тоскливое, — за этим будущее. За этим, но у нас нет дальше. И дело не в технике, а в определенных отношениях. Кустарщина давно кончилась. Музыка, равно как и другие виды искусства, носит промышленный характер. Однако да здравствует музыка! Потому что все, даже гибель, ее не задевает, это задевает челове-

ка. Задевает, но не трогает, которому чувства не к чему, в том или ином случае, поскольку он человек только по видимости, коль скоро отказался от развития чувств. Хочется верить П. Булезу, который в одном из интервью высказался: «Музыка, может быть, еще в большей степени продукт первобытного состояния. Это *hic et nunc* ощутимо. В том, как существует музыка, как становится чем-то внешним, есть почти необходимость». Но пора уже выходить из первобытного состояния, иначе современная музыка задушит себя в своих объятиях. У нее один выход — восходить к себе, а не опускаться до уровня мертвой материи.

Каденция. В свое время К. Леви-Строс в знаменитых «Мифологиках» заметил странную близость между музыкой и мифом. Его структурная антропология вызывает восхищение своей грандиозной эстетичностью, которая занимала автора всю жизнь и была залогом его честности. Породив структурную антропологию и положив жизнь на этот грандиозный проект, как честный и добросовестный исследователь он благополучно ее отпел и похоронил. Не каждый решится на закате признать, что вся грандиозная работа была ошибкой (но усилие, конечно, же не напрасное).

Отношение космогоний мифов и музыки еще предстоит выяснить, но это влечет, не в пример западным трактовкам логики мифа, тщательных «воплощений» (!?) идей Я. Голосовкера, Е. Мелетинского и даже В. Проппа с А. Лосевым и т. д. до бесконечности, всей истории философии и современного мифотворчества, при условии, что задача заведомо ложная, бессмысленная, бесполезная, что и позволяет сугубо с позиций трансцендентальной эстетики, не задаваясь вопросом «зачем», рассматривать процесс сотворения мифа и его роль в формировании чувств, музыки, человеческого, воображения, идеала и чего угодно. Мифология требует тотем и табу с обязательным ритуалом с его неукоснительным соблюдением традиции, утверждающим идеологию воспроизведения, тотальной власти репродуктивного воображения, и неким властвующим безразли-

чием. То есть, искусство и эстетика заодно с искусствомизацией имитирует архаичность, не достигая хтонизма (хтоники), а впадая в спасительный старческий маразм, выдаваемый за мудрость. Властвует проституция и сутенерство (а как иначе назвать галерейщиков и топ-менеджеров по продажам и ничем не прикрытую готовность обслужить клиента, в желании продаться во что бы то ни стало). И даже неплохой вкус отдельных представителей древнейшей профессии не спасает. Борьба за звание «лучший по профессии». При этом ясно, что принципиальной разницы между Глазуновым и Кабаковым нет, а какой-нибудь Церетели ничем не отличается от продавца матрешек на блошиных рынках. Сплошной низкопробный уличный вернисаж не уступает Венецианской биеннале или с помпой развернутым и разрекламированным выставкам в Москве и на окраинах. Самое печальное, что это бросает тень и заражает грибком старости и вполне сбывшиеся имена. Луиджи Нона, Кагель, Штокгаузен, Лигети, Балакаускас, Пярт, ну и так далее, — воспринимаются патриархальной замшелой трухой и пылью. Седакова, играющая в наивную, но до тошноты честную интеллигентную выпускницу Бестужевских курсов, проговаривается в своей прозе и всем недавно выпущенным четвертом томом сочинений, расписываясь в отсутствии вкуса начисто, выдавая стерильные сентенции, перечеркивая то талантливое, что в ней мерцало. Эти беспроигрышные ходы с посвящением сборника Иоанну Павлу II, глядишь, вот и премия Ватикана за «дамское рукоделие». Так Мандельштам отозвался о творчестве Ахматовой и Цветаевой, до которых Ольге Седаковой еще расти, хотя более насущная задача дорости до себя самой, прежней. Ссылки на «авторитеты», вроде убежденного фашиста Эзры Паунда, вперемешку с не лучшими (нарочно что ли?) строками Марии Петровых. При всей моей любви к ранней поэзии Седаковой и увлечении ее тогдашним творчеством призывы «покаяться» вызывают недоумение и отдают хорошо отрежиссированным кликушеством. Может, ей и есть, в чем каяться и, главное, перед кем, за хороший гонорар. Мне не в чем: я себя и страну не предавал. Этот телачий восторг пред благословенным

и благоухающим Западом не приемлем для человека, считающего себя поэтом. Осталось написать оду президенту и, глядишь, орден нацепят за особые заслуги перед Родиной. И ведь не откажется. Слаб человек. Поэт уступил место поэтессе. Это К. Свасьян, которого высочайшая философская культура не убергла от откровенно фашистских заявлений в последних опусах, которым бы позавидовали Геббельс, Розенберг и Шмитт, и совершенно непонятная любовь к весьма посредственному Рудольфу Штайнеру. Да и с памятью что-то стало — может, старость. В одном из откровений Свасьян рассказывает, что очевидец якобы ему поведал, что когда наши (наши! А не ваши.) освободили Кёнигсберг (освободили, а не оккупировали), некто очень начитанный пошел поклониться могилке Канта, и — о ужас! — увидел, что на «расколотой советским прикладом» плите было начертано «кровавым советским штыком» надпись: «Ты теперь понял, что мир материален, сволочь идеалистическая?». Валентин Катаев, задолго до Свасьяна, в автобиографической повести вспоминает об этом несколько иначе: это он поехал на могилу Канта и действительно увидел написанную битым кирпичом надпись с нескрываемой горечью: «Ты наконец понял, что мир материален?» Для того чтобы прочитать, нужна культура, и для того чтобы написать такое, по крайней мере, надо знать, кто такой Кант. И это упрек всей немецкой философии, которая при всей своей грандиозности не смогла уберечь немцев от фашизма, а Свасьян в лучших традициях фашистских теоретиков готов его оправдывать. Впрочем, сейчас апология фашизма в моде и стала правилом хорошего тона и образцом толерантности. Мир вообще уже охвачен этими тенденциями, и только идиот или подлец могут это не видеть. Впрочем, есть еще третий вариант — и подлец, и идиот.

Тотальная пошлость современного кинематографа, где ошалевший от самолюбования Михалков, самозванно и самозабвенно почитает себя самодержцем. Иоселиани, погрязший в самоцитировании. Тодоровский, откровенно клеветущий на время. Я говорю о поколении, предавшем себя, — о молодой поросли речи нет, с них взятки гладки.

Это гнилое время им — родина. Они типичны. Ну, и так далее. Тут только перечень персонажей занял бы не одну сотню томов, и все это свободный выбор тех, кто назначил себя элитой. Самое паскудное, что сей процесс не просто искажает взгляд на исторические судьбы искусства и человеческое предназначение объективного духа, но и прямо использует его представителей в качестве наемников, собирая в зондеркоманды и проводя карательные акции устрашения среди мирных обывателей, которым невдомек, что в обществе потребления их имеют оптом и в розницу, и не только брешливо. Помимо того, что современное искусство не современно, а временно, оно носит, к тому же, совершенно репрессивный характер, и исключительно его несовершенством можно объяснить слабо тлеющие очаги сопротивления, выражающиеся в большинстве случаев просто в тотальном неприятии, на всякий случай. Но с совершенствованием механизма подавления и установлением тотального контроля над производством и выделыванием заменителей чувствам, надо полагать, ситуация изменится. Творцы-производители постараются, отработав искусственное осеменение в массовом порядке. Стремление к «новой простоте» минималистов исчерпало себя, едва начавшись. Терри Рейли, Фил Гласе, Вольфганг Рим, Манфред Троян, Вольфганг фон Швайниц почти забыты. (Я бы среди профессионалов вообще ограничился бесконечным перебиранием имен. И так жалко, что сотни упомянуть не удалось. Эти миры никуда, по правде говоря, не деваются и незримо присутствуют, но так и хочется извиниться, что не ссылаюсь на какой-нибудь трактат, например третьего века до новой эры «Люйши Чуньцю» или, предположим, Кейджа, но на самом деле музыка безымянна, как и вообще искусство, имена случайны, несмотря на всю великолепную традицию «Философии имени».)

Аутентизм, которым пытались компенсировать нехватку духа, проявился не как возвращение к истокам, но как скрытая форма аутизма. Втяхивание в религиозное раже стремления к сакральности оказалось вполне профанным. Из уважения к Т. Черденченко, которая взяла на себя труд написать послесловие к книге Владимира Мартынова с мно-

гообещающим названием «Конец времени композиторов» (М., 1994), его попытка вернуться к архаике оказывается своего рода «молением о чаше», как и его «История богослужебного времени». И хотя такая точка зрения имеет безусловное право на существование, все же является частным делом, не касаясь существа музыки. Говоря словами Адорно, современной музыке не ведомо развитие. Ей «ведома только перспектива кружения: все изменения — лишь изменение света».

Искусство отдают в рост под проценты, но к развитию это не имеет отношения, как и сомнительные занятия на окружной дороге истории. Оно полностью сфабриковано и имитирует жизнь, подменяя ее чистой механикой функционирования. Время в музыке навзничь и плашмя, как бесконечная ночь утраты себя. Она странствует, не зная истории, более того, отрекаясь от чувства во имя непосредственного ощущения, хотя последнее тоже исторично. Не молодость, а попытка молодиться. Здесь все равно философия ли, музыка ли, музыка философии, или философия музыки. Любое требование влечет за собой должностное, подавляющее всякое инакомыслие и инакочувствие. Крестовый поход современного искусства против человеческого, против Красоты. Музыка — *residuum* — чистый остаток — «пошлость, экспроприруемая в свою пользу». Помимо того, что давно высокие слова А. Веберна: «История музыки — это история диссонанса» утратили для... свою значимость вместе с историчностью, как и речение Луи Арагона: «И человек становится не более чем знаком среди созвездий».

Человеческий образ, как и образ музыки, и всех его сущностных сил, осыпается, растрескавшись, но ничего не освобождает: «образ истины всегда пребывает в истории. История образа есть его распад». В этой сентенции Адорно все зависит от интонации: да, и ничего с этим не поделаешь; так есть, и это истина в последней инстанции; «да», «но» так не должно быть, и музыка тому порукой. Но то, что музыка исчерпала ахроматизм и возможности «критики тональностей» (Курт Вейль), скатываясь к простому «фетишизму», очевидно. Как очевидно, что претензии теоретиков провести «аудит совре-

менной музыки» не только глупы, но и бесславны. Бухучет бессилен, и «философия новой музыки» со снисходительными притязаниями на «истину» в искусстве сменяются «философией хозяйства», озабоченной сбытом музыки, вернее, «перенасыщенного раздражителями субстрата», производимого служаками, служащими и служками, занятыми в производстве, для массового потребителя, что, впрочем, не касается существа музыки. «Музыка не измеряется в килогерцах», но вполне измеряется в денежном эквиваленте.

Одно очевидно: музыка, искусство, эстетика — все не справляется с превращением. То есть, развоплотиться и подвергнуть бытие негации вполне удастся, но дальше начинается симфония распада, а не развития, и вина лежит вовсе не на превращенных формах субъективного духа достигшего своего предела в «объективном», уходящем в свободу как в свое основание, а в том, что сама свобода не может быть производной и произвольной. А если и бывает как случайная, то смысл ее в том, чтобы не быть собой. Свобода никак не может стать собой, а родовые муки вместо нее испытывает искусство. Эстетика — простое осознание метафизической боли развития, которое не развивается.

Претензии, которые можно и необходимо предъявить современной музыке и вообще искусству, эстетике и философии в целом, в том, что они — не современные: тащатся, волочатся самым похабным образом за временем (которое само уже по самоопределению — прошлое, сбывшееся бывания, дом престарелых вещей, кладбище надежд и желаний),

живясь гнилыми его отходами. И дело не в том, что надо бы «рядом» (занимаясь описаниями и убогой «феноменологией», по сути, оправданием существующего) или «впереди» очередного «паровоза», навязывая некий «регламент функционирования», «режим» бытия, искусству (Рансьер). Нет, вне времени, не используя последнее даже в качестве материала для опредмечивания образов, идей и чувств. То есть — не мараться.

Так что и музыка, и эстетика, и прочие взлеты человеческого духа становятся идеологией в чистом виде. А если учесть, что и история, как бы ни открещивалась, — есть сугубая смесь идеологии и мифотворчества, то само желание той же музыки стать не просто реальностью, но еще и единственной в своем роде, осуществляя экспансию на все человеческое, вполне оправдана самим ее существованием независимо от способов воплощения. Рождение из двух начал, когда музыка (и не только, это же относится и к поэзии, и к философии, и т. п.) дана вся как абсолютное и исходит из бытия, и та же музыка из того же начала, самосотворяется из ничего, превращающегося в нее в чистом движении, заставляет ее не метаться в поисках выбора, а разрешать это противоречие собой, тяготея отнюдь не к гипотетическому единству, а это единство порождая здесь-сейчас, где только и остается «осыпаться небом в себе, освобождая пространство, которое не измеримо...»

Пространство и время современной музыки исчерпаны.

(Продолжение не следует)

1. Никаких аллюзий с «Moments musicaux» Адорно. По одним свидетельствам Софокл побеждал во время состязаний трагических поэтов на Великих (Городских) Дионисиях 18 раз, по другим — около 25, являясь безусловным рекордсменом.

2. Булез П. Текучесть в звучащем становлении // Булез П. Ориентиры 1: Избр. ст. — М., 2004. — С. 125. Хотя, к слову сказать, этому автору доверять нельзя. Достаточно вспомнить его более чем странный вкус и своеобразные «табели о рангах», где Стравинский отнесен ко второстепенным композиторам, а Шостакович и Прокофьев к малозначительным композиторам третьего разряда. Надо полагать, что себя любимого он вообще обожает.

3. Там же. — С. 125.

4. Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Соч.: В 6 т. — М., 1966. — Т. 3. — С. 174.
5. Спиноза Б. Краткий трактат о Боге, человеке и его счастье // Спиноза Б. Избр. произв.: В 2 т. — М., 1957. — Т. 1. — С. 82.
6. Там же. — С. 84.
7. См.: Шкелю М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца / ИПСИ НАИ Украины. — К., 2010.

Анотація. Стаття репрезентує провокацію на адресу сучасної музики, в спробі знайти аргументи на її захист, хоча музика апології не потребує. Вторгнення в її парафію новітніх технологій ставить під загрозу взагалі буття не тільки музики, але й слуху в його метафізичному вимірі. Простір та час музики вичерпані.

Ключові слова: «музика», «час», «простір», «новітні технології», «трансцендентальна естетика».

Аннотация. Статья представляет собой провокацию в адрес современной музыки, в попытке найти аргументы в ее защиту, хотя музыка в апологии не нуждается. Вторжение в ее парафию новейших технологий представляет угрозу не только вообще бытию музыки, но слуху в его метафизическом измерении. Время и пространство музыки вычерпаны.

Ключевые слова: «музыка», «время», «пространство», «новейшие технологии», «трансцендентальная эстетика».

Summary. The article presents a provocation towards the contemporary music in attempt to find the proofs of its relevance although the music does not need an advocate. The intrusion of the new technologies in its area is a threat not only to the existence of the music itself and also to the sound in its metaphysic dimension. The time and the space of the music are exhausted.

Keywords: music, space, time, new technologies, transcendental aesthetics.