

Утопический блюз

2018, источник: [здесь](#)

Почему в «высоких» культурах духовность музыканта столь часто выступает как низменная, грязная духовность?

В Индии, например, музыкант принадлежит к касте настолько низкой, что она находится на грани неприкасаемости. В сознании масс этот низкий статус связан с тем, что музыканты неизменно употребляют запретные опьяняющие вещества. После «вторжения» ислама в Индию многие музыканты стали переходить в эту веру, чтобы избавиться от кастовой системы. (Братья Дагар из Калькутты, известные исполнители индуистской религиозной музыки, с гордостью рассказывали мне, что их семья обратилась в ислам не во времена Великих Моголов, — когда это сулило житейские блага, — а гораздо позже, и при этом в шиизм, а не в суннизм; всё это должно было свидетельствовать о том, что обращение было искренним).

В Ирландии музыкант пользовался топ же самой, характерной и для остальных индоевропейских культур, репутацией низменного существа. Барды, или поэты, стояли на одном уровне с аристократией или даже королями, но музыканты были всего лишь слугами бардов. Кажется, что в предложенной Дюмезилем трехчастной структуре индоевропейского общества — в том виде, как она отразилась в Ирландии, — музыка занимает весьма двусмысленную четвертую зону, олицетворяемую четвертой провинцией — Манстером, «югом». Музыка, таким образом, связывается с «темным» друидизмом, сексуальной распущенностью, обжорством, бродяжничеством и другими «запредельными» феноменами.

Обычно полагают, что ислам «запрещает» музыку. Это, конечно, не так — взять хотя бы множество индийских музыкантов, обратившихся в эту религию. Однако ислам высказывает серьезные претензии к искусству вообще. Ведь любое искусство потенциально приобщает нас к многообразию (расширению во времени и в пространстве), а не к единству (таухид), через которое ислам определяет весь предлагаемый им духовный проект. Пророк критиковал мирскую поэзию, он критиковал реализм в искусстве, и он же низводил музыку до уровня обслуживания мероприятий в виде свадеб (и мусульманских обществ менестрели, обеспечивающие такую праздничную музыку — это зачастую евреи или другие люди, находящиеся «за чертой» ислама).

В ответ на эту критику исламская культура выработки «очищенные» формы искусства — суфийскую поэзию (которая сублимирует мирские удовольствия в мистический экстаз), нерепрезентативное искусство (на которое западное искусствоведение пренебрежительно — и неверно — смотрит как на «декоративное») и суфийскую музыку, которая использует многообразие для того, чтобы вернуть слушателя к Единству, чтобы вызвать в нем «мистические состояния». Однако это восстановление искусства в его правах так никогда

по-настоящему и не привело к повышению статуса музыканта. В Тегеране семидесятых годов один из самых разложившихся суфийских орденов (Сафи-Али-Шахи) привлек в свои ряды большинство профессиональных музыкантов, а его собрания были посвящены курению опиума.

Другие музыканты были известны как изрядные выпивохи или вообще растленные и богемные типы -за немногими исключениями, которые составляли благочестивые суфии из других, более дисциплинированных орденов, таких как Ниматуллахи или Ахл-и-Хакк. В Леванте турецкая суфийская музыка проникла из обитателей-текке в таверны и там, смешавшись с греческими и другими средиземноморскими влияниями, дала начало великолепному жанру рембетика, с его остроумными гимнами шлюхам, гашишу, вину и кокаину.

Барабанщики и другие музыканты, которые играют первостепенную роль в ритуалах афро-американских религий, таких как сантерия, вуду и кандомбле — это зачастую непосвященные, профессионалы, которых нанимает соответствующая община, что, несомненно, является отражением квазибродяжнического, «менестрельского» статуса музыкантов в высокоразвитых пастушеско-земледельческих обществах Западной Африки.

Традиционное христианство придает высокую ценность музыке, но низкую — музыкантам. Некоторые разновидности протестантизма вообще пытались избавиться от профессиональных музыкантов, однако лютеранство и англиканство прибегали к их услугам. При этом считалось, что церковные музыканты принадлежат к нечестивой разновидности тварей, и это представление сохраняется в виде репутации любителей всяческих непотребств, которую певчие, регенты хоров и органисты имеют до сих пор. Архетипической фигурой здесь можно считать Томаса Уилкса (1576-1623): блестящее, но непредсказуемое дарование, чьи великолепные аритмические переложения на музыку «ритмической прозы» справедливо восхвалял Эзра Паунд. Уилкс был изгнан со своего места в Чичестерском соборе за пьянство, а также как «отъявленный кощун и богохульник», причем последней каплей, если верить народной молве, было то, что он помочился через загородку органа па голову настоятеля.

Сочетание христианства и афро-американской духовности произвело на свет так называемые «церкви Духа», где музыка задает структуру богослужения, а церковная паства достигает «профессионального» уровня исполнительского мастерства. Двусмысленность такого соотношения проявляется в теснейших связях между сакральным «госпелом» и профанным «блюзом», отверженной музыкой кабаков, а также «джазом», музыкой борделя (само слово вызывает ассоциации с чистой сексуальностью[1]). Эти музыкальные формы очень близки друг к другу — различие проходит через фигуру музыканта, который, как всегда, находится на самой опушке леса, в промежуточном пространстве, где господствует жуткое и сверхъестественное, которое отдано шаманскому опьянению.

Во всех этих случаях сама музыка выступает как раз представителем наиболее возвышенной духовности, имеющейся в соответствующей культуре. Музыка сама по себе, будучи явлением «бестелесным» и металингвистическим (или метасемантическим), всегда (метафорически или реально) является наивысшим выражением чистого воображения,

посредством которого говорит дух. Низменность же музыканта связана с тем, что в музыке ощущается опасность, с неоднозначностью музыки, с её неуловимостью, с тем, что, проявляя себя как высокое, она проявляет себя и как низкое — как удовольствие.

Музыка как удовольствие связана не с сознанием (или с очищенными элементами духа), но с телом. Музыка возникает из (бессловесного) тела и принимается телом (как вибрация, как сексуальность).

Сам логос вынужден обретать музыкальное выражение (в песнопении — например, в рецитации Корана, грегорианском хорале и пр.) именно по этой соматической причине — из-за влияния тела на дух (через посредство души или психэ — воображения). Песнопение, рецитация — это музыка, которая сублимирует тело.

Парадокс: то, что «свято», является «запретным» (как в арабском слове «харам», которое, в зависимости от контекста, может означать и «святой», и «запрещенный»[2]). Как отмечает Батай, и святость, и трансгрессия равно возникают из разрыва «порядка близости», когда «человеческое» отделяется от «природы». «Первоначальное» выражение этого резкого, насильственного разрыва, безусловно, является музыкальным — как в случае пигмеев мбуту, которые, выступая как общность, порождают музыку «леса», выражающую их близость к (по и отдаленность от) дикости/дикой природы. Вслед за этим «первым» выражением разрыва, начинает возникать еще одно разделение: музыкант сохраняет особую причастность к «насильственности» разрыва с порядком близости, и потому воспринимается как необычный или зловещий персонаж (подобно ведьме или кузнецу).

Музыкант выделяется в качестве специалиста внутри все еще неиерархического общества охотников-собирателей, и печать табу начинает ложиться на него в той мере, в какой это отделение, или трансформация, оскорбляет чувства недифференцированной культуры, или «коллективного я», племени. Недифференцированная культура (вроде культуры мбуту) не знает «музыканта» в таком смысле; она знает только музыку. По мере того, как в обществе начинают появляться разделение, а потом и иерархия, положение музыканта становится проблематичным. Подобно «первообытному» обществу, эти иерархические, «традиционные» общества также хотят сохранить в сердце своей культуры нечто целостное и ненарушенное. Если общество — это «многие», то, в противовес этому, культура будет сохранять некое единство, или сплоченность, которая будет знаком изначального сакрального порядка близости, продолжающегося в системе глубочайших духовных смыслов социума, и таким образом сохраняемого. Ну, вот и все о музыке — но что же можно сказать о музыканте?

Иерархическое общество позволяет себе оставаться относительно неразделенным благодаря тому, что сакрализирует отдельные специализации. Музыка, поскольку она бестелесна, может служить знаком высшей касты («духовности» этой касты) — но, поскольку музыка возникает из тела (она сублимируется — «поднимается»), то музыканта (того, кто порождает музыку, кто является ее причиной) должно символизировать именно тело, и, стало быть, он должен быть «низким». Музыка духовна — музыкант телесен. Духовность музыканта является низкой, но и амбивалентной тоже, потому, что она порождает высокое. (Наркотики служат заменой возвышенного ритуального экстаза жреца, возвышая/ опьяняя музыканта до такой степени, чтобы он мог производить эстетически

высокое.)

Музыкант не просто низок, он еще и жуток, таинствен - находится не просто внизу, но еще и «снаружи». Власть музыканта в обществе подобна власти мага — отверженного шамана, — тем, что она имеет отношение к дикости. И, тем не менее, как раз иерархические общества и создают абсолютно

«гладкие» культуры — включающие и себя музыку. Это остаётся справедливым и после разрыва — произошедшего в западной традиции, — между «единством» мелодии и «двойственностью» гармонии. Отметим также взаимовлияния между высокой и низкой музыкой — различные мессы, вроде «Западного Ветра», основанного на популярной мелодии, влияние мелизматичности[3] на жанр мадригала; влияния «поп-культуры» того времени на Руми и других суфиев. Амбивалентность музыки позволяет ей дрейфовать между высоким и низким и все же оставаться цельной. Это и называют «традицией». Она включает в свою сферу подрывные явления благодаря тому, что исключает из нее музыканта (и вообще художника), одновременно предоставляя ему власть.

Так, например, низкорождённый музыкант Тансен достиг статуса, равного аристократическому, при дворе опьяненных искусством Великих Моголов; а Дзэами[4] (великий драматург японского театра Но, который представляет собой разновидность оперы[5], хотя и принадлежал к неприкасаемой касте актеров и музыкантов, поднялся до больших высот аристократизма и рафинированности, потому что сегун влюбился в него, когда тому было тринадцать лет; к ужасу двора, сегун ел с Дзэами из одной посуды и предоставил театру Но придворный статус[6]).

Для музыканта власть вдохновения может трансформироваться во власть политическую или военную. Возьмем пример турецких янычар, гвардию Оттоманской империи, которые все принадлежали к неортодоксальному (пьющему вино) суфийскому ордену Бекташи и которые изобрели марширующие военные оркестры. Судя по европейским свидетельствам о янычарских оркестрах, которые неизменно говорят о паническом ужасе, который те сеяли, этим музыкантам удалось открыть некую технологию ведения психологической войны, которая, безусловно, придавала престижа янычарам — группе с крайне двусмысленным статусом, состоявшей из султанских рабов.

Традиционная музыка всегда остается удовлетворительной (даже когда не является «вдохновенной») потому, что остается нераздельной: и высокая традиция. и низкая — это одна и та же «вещь». Что индийские духовые оркестры, что Моцарт — одна Вселенная. В фигуре самого Моцарта (находящей отражение в его персонажах-«слугах», вроде Лепорелло) мы снова видим тот же образ аутсайдера, бродяги-вундеркинда, игрушки аристократов, тесно связанного с низкой культурой пивных и деревенских танцев в деревянных башмаках, пристрастившегося к богемным излишествам.

Музыкант представляет собой что-то вроде «гротеска»: непослушный слуга, пьяница, склонный к бродяжничеству, необычайно талантливый. Наивысший момент жизни для музыканта — это празднество, когда мир переворачивается вверх тормашками, сатурналия, когда слуги и хозяева меняются местами на один день. Празднество — ничто без музыканта,

играющего роль распорядителя, когда на мгновение переворачиваются — и тем самым примиряются друг с другом — все дифференцированные функции и силы традиционного общества. Музыка есть абсолютный символ праздничного, а потому и столь высоко ценившегося Бахтиным «материально-телесного низа». В опьянении весёлой компании на карнавале музыка предстает перед нами как что-то вроде уопической структуры или формирующей силы — музыка сама становится «порядком близости».

На следующее утро, однако, нарушенный порядок снова вступает в свои права. Уже одна диалектика (не говоря уж об "Истории") показывает, что недифференцированная культура не есть беспримесное «благо» — ведь она опирается на разделенное общество. Там, где не развилась иерархия, там нет и музыки как чего-то отдельного от остального опыта. Как только музыка становится категорией (в процессе категоризации всего общества), она немедленно начинает становиться отчужденной — а отсюда появляются специалист, музыкант и табу на музыканта.

Поскольку невозможно сказать, является ли музыкант сакральным или профанным (именно в этих терминах воспринимается сущность социального раскола), это табу служит для того, чтобы заполнить трещину (и сохранить «неразрывность» традиции), признав музыканта и сакральным, и профанным одновременно. На самом деле, иерархическое общество выносит наказания всем кастам/классам, карая их за общую вину нарушения порядка близости. Жрецы и цари окружены табу — целомудрие, жертвоприношение (растительного) царя и т. д. Наказание, выпадающее на долю артиста — это быть чем-то вроде внекастового изгоя, парадоксальным образом причастного к самым высоким функциям и обществу. [Отметим, что поэт в этом смысле не является «артистом» и может сохранять свой кастовый статус, потому что поэзия есть логос, родственный откровению. В традиционных обществах (например, в Ирландии) поэзия относится к сфере «аристократического». Интересно, что современный мир перевернул эту полярность вверх ногами с точки зрения денежного вознаграждения, так что «низкокастовые» художник и музыкант теперь стали богачами, и потому стоят «выше» бедняка-поэта.]

«Несправедливость» категоризации музыки заключается в ее отделении от «племени», от всего народа, включающего всех индивидуумов без исключения. Ведь насколько является отверженным музыкант, настолько является отверженной, недоступной и сама музыка. Однако эта несправедливость не становится очевидной до тех пор, пока разные виды дифференциации и отчуждения внутри социума не обострились и не стали масштабными настолько, что в культуре ощущается раскол. Высокие и низкие теперь не имеют контакта друг с другом — взаимообмен отсутствует. Знать никогда не слышит музыки плебса и наоборот. Прекращается взаимообмен между высокой и низкой традициями — а тем самым и «перекрестное опыление» и культурное обновление внутри «непрерывной» традиции.

В западном мире это обострение дифференциации примерно совпадает с индустриализацией и появлением товарного капитализма[7] — но мы можем расслышать «предвестия» этого процесса в сфере культуры. Бах предложил «рациональную», математически обоснованную форму — хорошо темперированный строй взамен более ранних, «натуральных» систем настройки инструментов. В каком-то очень топком смысле внутри непрерывной традиции произошел разрыв — и за ним последуют другие. Этот

«разрыв с традицией» выпустил на волю могучее «вдохновение», титанический гений, в какой-то мере не чуждый болезненности.

«Впервые», если так можно выразиться, ставится вопрос: сказать «да» или «нет» самой жизни? Терзаемая мучениями духовность Баха («паранойя» пиетиста, который поставил всё на одну лишь Веру) иногда находила разрешение, «романтически» изливая на слушателя потоки мрака. Эти импульсы являются «революционными» по отношению к традиции, страдающей от почти невыносимых противоречий. Сам факт, что здесь говорится «нет», открывает возможность для совершенно нового «да». Несмотря на ее огромную внутреннюю напряженность, музыка Баха «целительна», потому что ему пришлось сначала исцелить себя, чтобы вообще быть в состоянии создать ее. Она целительна — но ее нельзя назвать свободной от ран. Бах как израненный целитель.

Неудивительно, что публика предпочитала Телемана. Телеман тоже был гением — взять хотя бы его «Музыку на воде» — но его гений оставался (и вполне комфортно себя чувствовал) в рамках непрерывной традиции. Если Бах — первый из «современных», то Телеман — последний из «древних». Если Бах целителен, то Телеман исцелен, уже здоров. Его «да» есть невыраженное «да» священных привычек: о, конечно, разумеется, никто и не думал иначе. Телеман все еще — и в высочайшей степени — является нашим слугой. После Телемана подобного рода «здоровье» можно встретить лишь у нескольких композиторов — у Мендельсона, например. Это здоровье можно назвать «пиндарическим» и его можно защищать даже против «разума».

Богемная жизнь современного художника, столь «отчужденного от общества», есть не что иное, как старая добрая низменная духовность каст музыкантов и ремесленников, помещенная в новый контекст товарной экономики. Бодлер (как доказывал Беньямин) не выполнял в обществе XIX века никакой экономической функции — и присущая ему низменная духовность обернулась внутрь его личности, повела его по пути саморазрушения, потому что потеряла свою функциональность в сфере социального. Вийон был не менее богемной личностью, но он-то по крайней мере все еще играл роль в экономике — в качестве вора! Привилегия художника — пьянствовать, быть беззаботным — теперь обернулась для художника проклятием. Художник больше не слуга — он отказывается служить — разве что в роли непризнанного законодателя. В роли революционера. Отныне артист претендует либо, как Бетховен, на авангардную позицию, либо, как Бодлер, на тотальное изгнание. Музыкант больше не мирится с низким кастовым статусом, он хочет быть либо брахманом, либо неприкасаемым.

Вагнер — и Ницше, когда он вел агитацию за Вагнера, — замыслили музыкальную революцию против «разрушенного порядка» и во имя новой и более высокой (сознательной) формы порядка близости: интегральная диопсийская культура, рассматриваемая как революционная цель романтизма. Изгой в роли царя. Опера, — это утопия в сфере музыки (что понимал и Шарль Фурье). В опере музыка присваивает себе логос и таким образом бросает вызов монополии на смысл, которой обладает откровение.

Если опера провалилась как революционный проект — что, в конце концов, понял Ницше, — то это потому, что аудитория не захотела исчезать. Опера, о которой думали Вагнер или

Фурье, может преуспеть в качестве социального, только если она сама станет социальным — ликвидировав категорию искусства, музыки как чего-то отдельного от жизни. Аудитория должна стать оперой. Вместо этого сама опера превратилась в... еще один товар. Публичный ритуал, прославляющий постсакральные социальные ценности потребления и сентиментальности — сакрализация мирского. Еще один шаг на пути к Спектаклю.

Глубина провала романтической музыкальной революции точно измеряется процессом превращения музыки в товар: ее мумификация в жестко заданном репертуаре, Каноне; выхолащивание ее бунтарского духа в риторике либерализма, «культуры и хорошего вкуса». Все новые и новые волны «авангарда» пытались выйти за пределы цивилизации — процесс, который только сейчас подходит к концу в апофеозе коммерциализации, в ее «окончательном экстазе».

Как утверждали Блох[8] и Беньямин, любое искусство, которое нельзя отнести к категории простого китча, содержит в себе то, что можно назвать утопическим следом — и это безусловно применимо и к музыке (и дам «более» применимо именно к ней, учитывая ее метасемантическую непосредственность). В конце концов, именно наличие этого следа должно послужить нам контраргументом, который можно противопоставить (в других отношениях весьма пронизательной) аргументации против музыки, приводимой Дж. Зерзаном в работе «Тональность и тотальность» и сводящейся к тому, что все отчужденные формы музыки служат в конечном счете средствами контроля.

Кажется, однако, что утверждать, будто музыка сама по себе является, подобно языку, формой отчуждения, означало бы требование «невозможного» возвращения к палеолиту, который является почти что до-«человеческим». С другой стороны, возможно, что каменный век не находится где-то там, далекий и почти недоступный, но скорее (в некотором смысле) присутствует здесь и сейчас. Возможно, нам придется не возвращаться к каменному веку, а пережить возвращение каменного века (что, на самом деле, символизируется самим открытием палеолита, которое было сделано лишь недавно). Несколько десятилетий назад цивилизованные уши буквально не могли слышать «примитивную» музыку, воспринимая ее лишь как шум; европейцы не могли даже слышать негармоническую традиционную классическую музыку Индии или Китая, воспринимая ее лишь как бессмысленную ерунду. То же относилось, например, и к искусству палеолита: до самого конца XIX века никто не замечал наскальных росписей, хотя к тому времени мни уже были «открыты» и не один раз.

Цивилизация определялась как рациональное сознание, рациональность определялась как сознание цивилизованное — а за пределами этой тотальности могли существовать лишь хаос и тотальная «неинтеллигибельность». Однако сейчас все внезапно изменилось — именно теперь, когда «примитивное» и «традиционное» стоит, кажется, на грани исчезновения, мы можем слышать их. Как? Почему?

Если мы можем расслышать утопический след в любой музыке именно сейчас, то это может значить только то, что «разрушенному порядку» именно сейчас каким-то образом приходит конец. Стародавний вавилонский обман наконец истрепался до того, что мы видим его насквозь, если он вообще не стал прозрачным. Царству товара угрожает массовое пробуждение от внушенного СМИ транса невнимательности. Появляется вкус к

аутентичному. На его пути стоит миллион трюков и измен правому делу, миллион пустых обещаний — но он все никак не испаряется. Вместо этого он конденсируется — даже свертывается, подобно крови. Неошаманские формы (само)сознания устремляются в покинутые или разворачивающиеся подобно фракталам пространства на карте консенсуса и контроля. Психоделические вещества и восточный мистицизм обостряют слух, прививая массам людей вкус к неразорванному, к порядку близости и его карнавалному воплощению.

А по правде говоря, такая ли уж это проблема — превращение музыки в товар? Зачем нам занимать «элитистскую» позицию именно сейчас, когда новые технологии делают возможным «массовое» участие в музыке благодаря практически безграничной свободе выбора, а также «электронной демократии», обеспечиваемой синтезированием звука? Зачем жаловаться на деградацию ауры, окружающей «произведение искусства», в эпоху его технической воспроизводимости, как если бы по-прежнему было можно или нужно отстаивать искусство в качестве категории, имеющей высокую ценность?

Но здесь мы не защищаем ни «западную цивилизацию», ни святость процесса эстетического производства. Мы утверждаем, что участие в производстве и обмене товарами не может обернуться ничем иным, кроме «отоваривания» этого участия, кроме имитации эстетической демократии. Всего лишь более высокий синтез, новая форма Старого Вавилонского Обмана, который обещает «То, Что Надо, Прямо Сейчас!», но дает лишь еще одно предательство надежд. Проблема музыки остается той же самой: отчуждение, отделенность потребителей от производителей. Несмотря на позитивные возможности, вызванные к жизни самим фактом огромного умножения ресурсов, которые становятся доступными благодаря технологиям воспроизведения, всеподавляющий комплекс отчуждения перевешивает собой любые подрывные силы, противостоящие ему и работающие на утопические цели. Открытие «музыки "третьего мира"» (то есть примитивной и традиционной музыки) ведет скорее к ее присвоению и размыванию, чем к межкультурной синергии и взаимообогащению. Распространение дешевой технологии синтезирования звука поначалу открывает новые и действительно простонародные/демократические возможности, такие как даб или рэп; однако «индустрия» знает прекрасный способ фетишизации и отчуждения этих бунтарских энергий: их нужно просто использовать для рекламы фастфуда или обуви!

Стоит нам протянуть руку, чтобы прикоснуться к музыке, — и она ускользает от нас, подобно миражу. Везде, в любом ресторане, магазине, общественном месте мы подвергаемся «звуковому загрязнению» музыкой — и сама ее вездесущность есть мера нашего бессилия, нашего недостатка участия, отсутствия у нас «выбора». И что за музыка! Продажный и тривиальный суррогат всех «революционных» музыкальных стилей прошлого, пульсирующая гиперсексуальная музыка, которая когда-то, казалось, звучала похоронным звоном по западной цивилизации, а теперь превратилась в звуковые обои, покрывающие фасад, весь состоящий из трещин, щелей, отсутствий, страхов; лекарство, притупляющее боль от отчаяния и падения нравов — музыка в лифтах, музыка в залах ожидания, пульсирующая в ритме 4/4, в старом «квадратном» ритме европейского рационализма, приправленная гомеопатическими дозами африканской страсти или азиатской духовности — вот он, утопический след! — воспоминания юности, преданные и превращенные в акустический эквивалент «прозака» и кольта 45-го калибра.

И все же каждое новое поколение молодежи объявляет эту «революцию» своей собственной, прибавляя или убавляя ноту здесь, ритмическую долю там, отодвигая оболочку «трансгрессивного» несколько дальше и называя все это «новой музыкой» — и каждое поколение, в свой черед, превращается просто в статистическую массу потребителей, деловито клепающая музыку для аэропортов собственного будущего, скорбя по «продавшимся», не понимая, что же было не так.

Западная классическая музыка стала знаком буржуазной власти — но это пустой знак, поскольку период первичного производства этой музыки уже закончился. Никто больше не будет писать симфоний до мажор. Сериализм, додекафония и остальные авангардные течения XX века произвели революцию, но им не удалось воспламенить никого, кроме небольшой элиты, и уж тем более им не удалось деконструировать Канон. На самом деле, само фиаско этой «современной» музыки кажется весьма милым и трогательным, ибо оно позволило ей сохранить что-то от наивного пыла бунтарского желания, не оскверненного «успехом» — взять, к примеру, Гарри Парча. Но я по-прежнему с ужасом вспоминаю сцену, которую я как-то наблюдал в Ширазе (Иран), когда организаторы Фестиваля искусств пригласили К. Штокхаузена исполнить свою музыку перед «народом», а не только перед тегеранскими аристократами и снобами со всего мира, составлявшими аудиторию фестиваля. Какой конфуз! И революция, которая пронеслась через город несколько лет спустя, не была обязана подобной «щедрости» ничем — кроме своей ненависти к «упадочной» западной музыке, которую она запретила[9].

Что касается «Моцарта» (если нужно выбрать архетип), то как его можно спасти от Индустрии и институтов, от СВ и радио, от Линкольн-центра и Кеннеди-центра, от Голливуда и компании МУЗАК? Мне вспоминается сцена из одного рассказа Карсон Маккаллера, где бедная маленькая девочка замороженно черной раз в жизни, внимает патефонной пластинке Моцарта, играющей за дверью богатого соседа, — абсолютно, тотально утопический момент. Даже технология отчуждения может стать «магической» — но лишь непреднамеренно, по счастливой случайности, благодаря искажению. Далекий радиоприемник одинокой ночью в тропическом городке на Яве, до зари играющий какую-то бесконечную драму по мотивам «Рамаяны» — или, если уж на то пошло... выберите сами свое любимое воспоминание (возможно, эротического характера), отмеченное каким-нибудь случайно подслушанным фрагментом музыки. (Молитесь только, чтобы LITE-FM никогда не узнало, что это был за фрагмент, — а не то они превратят его в ностальгию и с его помощью продадут вам ваше же собственное желание, навеки осквернив прекрасное воспоминание торгашеской алчностью.)

...Таким образом, мы признаем: существует проблема. В мире Слишком Позднего Капитализма далеко не обязательно все должно быть к лучшему. Музыка напоминает нам одну из тех жертв киношных вампиров, из которых настолько высосаны жизненные соки, что они сами уже почти принадлежат к Нежити... Что же нам, бросить ее?

Существует ли какое-либо «решение» этой проблемы, какое-либо лекарство, которое не будет формой реакции, требующей от нас «вбомбить» себя в некое идеальное прошлое? Корректно ли вообще основывать нашу критику на предположении, что музыка в некий период времени была или будет «лучше»? Является ли «дегенерация» хоть сколько-нибудь

лучшей моделью, чем «прогресс»?

Прежде всего, идет ли здесь речь о «самой музыке», или же нам следует сосредоточить внимание на системе производства музыки и на социальной структуре, дающей жизнь этому производству? Иными словами, музыку (исключая откровенный китч), может быть, следовало бы рассматривать как «невиновную» — по крайней мере, по сравнению с конгломератом отчуждения, предательства и монополизации, который иногда называют Индустрией (по сути дела, это музыкальное подразделение Спектакля). По сравнению с этим Музыка является жертвой, а не причиной «проблемы». А как насчет музыкантов? Являются ли они частью индустрии, или они тоже (подобно их Музе) — простые жертвы? Являются ли они частью проблемы или частью решения проблемы? А может быть, в данном случае само понятие «вины» есть не более, чем идеология еще одной, более утонченной Реакции — зарождающегося пуританства — еще одной ложной тотальности?

Если мы хотим избежать каких бы то ни было порочных кругов стремящегося к карательным мерам негодования (или музыкального реваншизма), нам нужен совершенно иной подход. И если не основывать наш подход (нашу стратегию) на «истории» — будь то история самой музыки или ее производства, — тогда, возможно, он должен исходить из утопической поэтики. В этом смысле, нам не следует брать за образец какую-то одну конкретную утопическую систему — это затащило бы нас в трясины ностальгии по некоему утерянному будущему, — но скорее принять в качестве отправной точки саму идею утопии или даже утопическую эмоцию. Музыка, в конце концов, обращается к эмоциям более непосредственно, чем все остальные искусства, которым приходится проходить через фильтры логоса или образа (что частично объясняет, почему ислам относится к музыке с недоверием).

Из всех искусств музыке в наибольшей степени свойственно проникать границы — может быть, она и не является «всеобщим языком», но это только потому, что, по сути дела, она не является языком вовсе, разве что только «языком птиц». «Всеобщая» притягательность музыки коренится в ее прямой связи с утопической эмоцией, или желанием, а если пойти дальше — то и с утопическим воображением. Создавая взаимопроникновение между временем и удовольствием, музыка служит выражением и вызывает в нас ощущение «совершенного» времени (свободного от скуки и страха) и «совершенного» удовольствия (свободного от всяких сожалений). Музыка бестелесна, но она — из тела и для тела, и это также делает ее утопической по природе. Ибо утопия — это «никакое место», и все же она касается тела прежде всего.

В качестве примера (не в качестве образца) мы можем вернуться к фульеристской концепции оперы, как она «будет» практиковаться в утопии, или на стадии социального развития, которую он называл Гармонией. Как «целостное произведение искусства», опера будет включать в себя музыку и слова, танец, живопись, поэзию — организованные согласно системе, основанной на «аналогиях», или таинственных соответствиях, между органами чувств и их объектами. Например, 12 тонов в музыке соответствуют 12 Страстям (желаниям или эмоциям), 12 цветам, 12 основным Сериям Фаланги, или утопической общины, и т. д.

Умело играя на этих соответствиях, оперы Гармонии будут далеко превосходить жалкие музыкальные драмы Цивилизации по красоте, роскоши, вдохновению, не говоря уж просто о размахе. Используя иероглифическую науку гармонийского искусства, они будут давать людям образование, пропаганду, развлечение, художественную трансценденцию и эротическую разрядку — и все это одновременно. Слух, зрение, интеллект, все органы чувств будут реагировать на сложные многомерные эмблемы оперы, состоящие из слов и музыки, разума и эмоций, а возможно — даже из так тильных ощущений и запахов. Эти эмблемы будут оказывать прямое «моральное» воздействие на зрителей и актеров в равной степени (примерно как это предусматривал Брехт в своей концепции «эпического театра») — и вообще, в Гармонии будет преобладать тенденция к исчезновению аудитории, к тому, чтобы она (по крайней мере потенциально) стала частью Оперы, так чтобы разделение между «артистом» и «зрителями» — авансцена, так сказать — было сломано, сделано проницаемым и в конце концов стерто.

Благодаря Опере все обитатели Гармонии будут отмечены печатью гения — такова цель этих иероглифов, таков их «моральный эффект» (я ставлю это слово в кавычки, потому что Фурье ненавидел морализм не меньше, чем Ницше. Возможно, более подходящим термином будет «духовный»). Такая «гармоничная ассоциация» в производстве и переживании Оперы является (для Фурье) моделью самой структуры утопического сообщества. Фаланга будет спонтанно тем, чем опера является благодаря силе искусства.

По сути, Фурье вновь открыл первобытный ритуал, тот синкретизм танца/музыки/нарратива/маски/жертвоприношения, который является самим племенем в художественной форме, со-творением (совместным творением) племенем самого себя в эстетическом воображении. Фурье удалось залечить разрыв (по крайней мере, в своих книгах — в своем воображении) — но не путем возврата к какому-либо райскому совершенству в прошлом. На самом деле, для самого Фурье Гармония была даже не столько состоянием, долженствующим наступить в будущем, сколько состоянием потенциального присутствия. Он был убежден, что если одна группа (состоящая ровно из 1620 людей) создаст один фаланстер и начнет жить, руководствуясь притяжением Страстей, то весь мир обратится в новую веру за два года.

В отличие от Мора, Бэкона, Кампанеллы и других утопистов, Фурье рассматривал свои планы не как иронические описания, критику существующих порядков или научную фантастику, но как проекты (ненасильственной и) немедленной революции. В этом отношении он напоминает своих (ненавистных[10]) современников Оуэна и Сен-Симона — но, в отличие от них, его интересовало не регулирование желаний, а его тотальное освобождение — и здесь он в большей степени напоминает Блейка или (как любили подчеркивать последователи Фурье) Бетховена, чем кого бы то ни было из социалистов, будь то «утопических» или «научных».

Исчезновение аудитории в фурьеристской опере больше всего напоминает нам ситуационистскую программу «Упразднения и Одновременно Реализации Искусства». Опера Гармонии упраздняет себя как отдельную категорию художественного производства, со всеми вытекающими из этого процессами превращения в товар и потребления, лишь затем, чтобы самореализоваться именно в качестве «повседневной жизни». Но это такая

повседневная жизнь, которую преобразует и и которую систематически вливает соки «чудесное» (как это называли сюрреалисты). Это общинная/коллективная и индивидуальная машина желаний. Это поле удовольствия. Это роскошь — форма «излишества» (как это формулировал Батай). Это щедрость социального по отношению к самому себе — нечто подобное карнавалу, только более формализованное, празднество скорее в смысле ритуала, чем в смысле оргии. (Разумеется, оргия — это второй великий организующий принцип жизни фаланстера!) Опера, если ее понимать так, включает нас самих.

С этой точки зрения мы можем теперь сказать, что музыка принадлежит нам — не кому-то другому — ни музыканту, ни фирме звукозаписи, ни радиостанции, ни владельцу магазина, ни компании МУЗАК, ни черту, ни дьяволу, — но нам.

Жак Аттали в своей книге «Шум. Политическая экономия музыки» (1977) предлагает назвать этот «этап» в возможном будущем развитии музыки стадией «Композиции»: «шум Празднества и Свободы» как «важнейший элемент стратегии, которая приведет к возникновению подлинно нового общества». Композиция предполагает «одновременное уничтожение всего скопления симулякров» — то есть она избегает репрезентации и превращения в товар, а от технической воспроизводимости отрекается как от «молчания повторения». «То, что поступки становятся свободными, делает возможным выход за пределы самого себя, возникает удовольствие от бытия, а не от обладания» — все это (радикальным образом) противостоит отчуждению, в силу которого «музыкант перестал быть обладателем музыки». В мире Композиции «слушать музыку значит переписывать ее, «заставлять ее действовать, привлекать ее к неведомому праксису» (Барт)».

Аттали предупреждает, что «богохульство не может быть планом, как и шум не может быть кодом. Репрезентация и повторение, вестники нехватки, всегда в состоянии выхолостить энергию освобождающего карнавала». Истинная композиция требует «поистине другой системы организации... за пределами смысла, использования и обмена», то есть системы, чьими знаками отчасти будут «возвращение жонглеров», «появление вновь очень древних форм производства», а также изобретение новых инструментов и трансформированных технологий (как в музыке даб).

Музыка отделяется от работы и становится формой «безделья». «Поле товара разбито вдребезги». «Участие в коллективной игре» и «непосредственная коммуникация» имеют своей целью «поместить освобождение не и некое отдаленное будущее, ... но в настоящее, локализовать его в производстве и в собственном наслаждении индивидуума». С этой точки зрения, стало быть, «музыка предстает перед нами как отношение к телу и как трансценденция» — эротическое соотношение. В композиции «производство сплавляется с потреблением... в процессе разработки воображаемого через планировку личных садов». «Композиция освобождает время — так, чтобы его можно было проживать, а не складировать ... в товарах». Из-за анархической природы композиции и вытекающей отсюда опасности какофонии, в качестве ее предпосылок следует заранее предполагать «терпимость и автономию».

Аттали также выражает беспокойство по поводу «невозможности импровизации» и отсутствия у некоторых людей музыкальных способностей; эти возражения, тем не менее,

не носят абсолютного характера — а кроме того, если мы вспомним фурыеристскую модель Оперы, то сразу же заметим, что в Гармонической Ассоциации немзыкальные таланты значат ничуть не меньше, чем таланты музыкальные. «Композиция, таким образом, приводит нас к поистине сногшибательной концепции истории — истории, которая открыта, нестабильна... истории, в которой музыка позволяет снова взять под контроль время и пространство». «Это также единственная утопия, которая не является маской для пессимизма».

Делает ли исчезновение аудитории неизбежной и предсказуемой уже сейчас стадию, следующую «за» этапом композиции и утопической поэтики — стадию исчезновения музыканта? Фурье бы сказал, что нет. Страсть к музыке не является той же самой Страстью, что, например, Страсть к садоводству — хотя во многих обитателях Гармонии будут жить и та, и другая. Но ясно, что Опера будет иметь своих «звезд», даже если эти светила будут одновременно знатоками десятком других искусств или ремесел. Более того, благодаря Освобождению всех Страстей и предоставлению им возможности следовать своим Склонностям, количество «таланта» будет возрастать семимильными шагами, так что (например) «на Земном шаре будет тридцать семь миллионов поэтов, равных Гомеру» («Теория четырех движений»[11] — и бесчисленные миллионы «звезд». Реально, однако, каждый обитатель Гармонии будет являться звездой в чем-то; и опера здесь — это только одно из возможных сочетаний или стечений обстоятельств.

Таким образом, «музыкант» может исчезнуть как профессионал, как фетиш особого рода, как точка, где фокусируется разделение, — но только затем, чтобы возродиться, выполняя нечто вроде шаманских функций. Даже Фурье, который ожидал, чтобы каждый освоил как минимум 12 различных профессий или специальностей, понимал, что Утопия должна очистить место и для мономаньяков или специалистов в области экстаза. «Менестрели» (и «барды») не только не исчезнут, наоборот, только теперь они смогут появиться на сцене вновь — как аспекты интегральной и творческой «личности» социального. Именно потому, что ничто нельзя превратить в товар, музыкант будет полон наконец «играть» и получать вознаграждение за игру.

Что же произойдет при таких условиях с низменной и грязной духовностью музыканта? Утопия есть единство, не единообразие — и она содержит в себе антиномии. Утопическому желанию никогда не приходит конец, даже — и в особенности! — в самой утопии. А музыка — она ведь всегда будет последней завесой (из 70 тысяч завес света и тьмы), отделяющей нас от «порядка близости». Музыка никогда не утратит своей святой нечестивости; она всегда будет содержать в себе след насилия, сопровождающего жертвоприношение. Как же в таком случае может кончиться «блюз» — эта оргонная, темно-темно-синяя, утопическая, печальная ласка звуком, это «о нет, это уж слишком!», эта вещь, отличная от других? Низкий кастовый статус музыканта, конечно, растворится в утопии — но каким-то непопятным образом определенная неприкасаемость останется, останется некий дендизм, гордость. Трагедия, о которой уж точно никогда не будет плакать Гармонический Блюз, — это трагедия утраты блюза в нем самом, его присвоения, его отчуждения, его предательства другими, его одержимости демонами. Таков «утопический минимум», такова абсолютная гарантия (а иначе — деньги назад!), таково *sine qua non*: музыка — наша.

И вот здесь-то происходит грандиозный диалектический синтез: неразрывный порядок и разорванный порядок оба «снимаются» в момент, когда появляется новая вещь — низменный, берущий за душу утопический блюз, Опера Страстей, композиция, музыка утопии, видящая сны о себе самой и просыпающая, чтобы обнаружить себя саму. В самом раю арфисты напьются допьяна и начнут бесчинствовать. «И ангелы стучатся в двери таверны» (Хафиз).

Примечания

[1] Первоначально слово "jazz" писалось как "jass", что во времена зарождения джаза (в 90-е гг. XIX в.) в Сторивилле (район «красных фонарей» в Новом Орлеане) было местным сленговым синонимом слова "fuck".

[2] Харам — это скорее табу, а всякое табу одновременно и «запретное», и «священное». Харам — это категорически запретные для мусульман действия (питье вина, употребление в пищу свинины, ростовщичество и т.п.), а также священная территория, на которой запрещено носить оружие и проливать кровь (Мекка и Медина, святыни Иерусалима, территория вокруг могилы Авраама-Ибрагима в Хевроне и т.п.).

[3] Мелизматика (от греч. melos — песнь, мелодия) — одна из двух основных форм орнаментики, т.е. совокупности звуковых приемов, украшающих основной мелодический рисунок. Мелизмы — это небольшие мелодические украшения, устойчивые по форме (например, трель).

[4] Дзэами Мотокиё (1363 - 1443) был не только великим драматургом, но и великим актером, а также и крупнейшим теоретиком театра Но, сформулировавшим канон этого театра.

[5] Театр Но — не «разновидность оперы», это синкретический восточный театр, соединяющий драму, оперу, балет, пантомиму, цирк и даже декоративно-прикладное и садово-парковое искусство.

[6] Ошибка. Сегун Асиката Ёсимицу покровительствовал труппе отца Дзэами Канъами Киецугу (1333-1384), но никакого "статуса придворного театра" не предоставлял.

[7] Дикое для нашего глаза выражение «товарный капитализм» (поскольку нетоварного капитализма не бывает) свидетельствует о влиянии на Хаким-Бея западных исторических школ, находивших капитализм в античном мире («торговый капитализм») и в Средневековье («ростовщический капитализм»). Таким образом, «товарный капитализм» надо понимать как «промышленный капитал».

[8] Судя по всему, речь идёт о немецком философе Эрнсте Блохе (1885-1977), чьи работы явно оказали сильное влияние на Хаким-Бея (отрицание объективных законов в истории, учение об утопии, «коммунистическая космология»), а не об американском композиторе, дирижере и эстетике Эрнесте Блохе (1880-1959), хотя тот также высказывал близкие

взгляды (в частности, в статье «Человек и музыка», 1953).

[9] В данном случае ирония неуместна. Знаменитый немецкий композитор и теоретик Карлхайнц Штокхаузен, известный своими антибуржуазными и даже леворадикальными взглядами, хотя и изучал специально философию и музыку Востока, но менее всего мог желать именно «исламской революции».

[10] «Ненавистных», потому что Фурье, Сен-Симон и Оуэн яростно критиковали друг друга, с удивительной точностью находя слабые места в доктринах оппонентов.

[11] «Теория четырех движений и всеобщих судеб» — первая большая работа Ш. Фурье, написана в первые годы XIX в., опубликована анонимно в 1808 г.

Версия #1

Зверобой создал 13 мая 2025 01:04:33

Зверобой обновил 13 мая 2025 01:06:08