

Константин Курленя

«НОВАЯ ПРОСТОТА» — «НОВАЯ СЛОЖНОСТЬ»: К УТОЧНЕНИЮ СМЫСЛОВ И ГЕНЕАЛОГИИ

НОВОЕ В ИСКУССТВЕ: МАСШТАБЫ И ТОЧКИ ОТСЧЕТА

Вести о возникновении очередной «новой простоты» в музыкальном искусстве сами по себе не являются чем-то новым. Скорее, наоборот, они — знамение времени и циркулируют с большей или меньшей интенсивностью постоянно. Акцент следовало бы поставить не на «новизне», а на интенсивности циркуляции заявлений о приходе в музыкальное искусство очередного «нового». К такой расстановке акцентов подталкивают по меньшей мере два известных обстоятельства. Первое: мы живем в эпоху прогресса, влияние которого так или иначе прослеживается в искусстве, хотя сама возможность прогресса в нем — довольно сложная и дискуссионная тема. Касаться ее мы не будем, а упоминаем о ней только в связи с тем, что идея прогресса неразрывно связана с принципом обновления, внедрения нового¹.

Вторым фактором следует считать индивидуализм. Признание приоритета интересов индивида над институциональными интересами культуры формирует убежденность, что индивид онтологически предшествует культуре, а развитие индивида в таком случае рассматривается как необходимое условие этой самой культуры. Чем больше индивидуализма, тем чаще обновляются декларации о появлении в искусстве чего-то нового, небывалого. И если в прошлом движение музыкального искусства от «ars antiqua» к «ars nova» знаменовало постепенную смену художественных школ и эпох, то сегодня очередное «новое» — не более чем личный шаг художника к самоутверждению. Стоит ли говорить о том, что время жизни таких инициатив редко бывает сколь ни будь сравнимым с эпохальными масштабами.

Жажда новой простоты возрождается время от времени как эстетический протест, как стремление избавиться от оков разнообразных сложностей, нагроможденных прежним художественным опытом. Но не только лозунги,

в разных вариантах призывающие к новой первозданности, непосредственности, утилитарности, вещественности и т.п., возвещают приход в искусство очередного ветра перемен. Важно, что провозглашение всякого «нового» каждый раз явно или завуалированно претендует и на утверждение нового исторического отсчета, на особое историческое значение момента, с которого начинается это «новое». Поэтому установить, с какого же времени начинается «новая простота», крайне затруднительно, если вообще возможно. На хронологическую неопределенность, вызванную постоянным переносом даты возникновения «новой простоты», указывает Н. П. Ручкина: «Возникновение эстетики “новой простоты” в музыкальном искусстве принято относить к последней четверти XX века — времени “переоценки достижений авангарда”, “усталости” от его агрессивного радикализма, кризиса коммуникативной функции музыки”. Ее появление становится закономерной реакцией на характерные для всего XX века стремления композиторов к усложнению музыкального языка» [6, 322]. Но в дальнейшем дата и персональная принадлежность «новой простоты» постоянно смещается: «Достаточно распространено мнение о том, что термин “новая простота” в музыкальный обиход ввел в 1930-е годы С. С. Прокофьев» [6, 323]. «В музыке А. Г. Шнитке 1970-х годов проявление “новой простоты” усматривает В. Н. Холопова, называя ее “тихой линией” и относя к “тихому периоду” в творчестве композитора» [6, 323]. «Поиск “простоты” приводит Хиндемита не только к старым мастерам, григорианскому хоралу, эпохе барокко и средневековья, но и к такому музыкальному материалу, как фокстрот и немецкая народная песня. В 1923 году в Германии немецкий композитор принимает активное участие в новом художественном движении “Neue Sachlichkeit” (“новая вещественность”), возникшем как оппозиция к позднему романтизму, экспрессионизму, импрессионизму, абстракционизму» [6, 323]. Не вызывает сомнений, что перечисление разнообразных «новых...» в музыкальном искусстве можно без труда продолжить. И чем их больше, тем безнадежнее попытки установить какие-либо конкретные датировки появления самого первого, самого общего, самого фундаментального «нового».

Все сказанное подтверждает относительность новизны и ее преходящий характер. Не случайно при встрече с очередным «новым» порой оценивают не столько «коэффициент обновления», сколько констатируют извечное: «новое — это хорошо забытое старое». И это вполне закономерно, ведь любое обновление все равно опирается на те или иные традиции недавнего или, напротив, очень давнего прошлого.

ОТ ПРОСТОГО К СЛОЖНОМУ: КАК ПРОСТОТА СТАНОВИТСЯ «НОВОЙ»

Что такое «простота»? Что такое «сложность»? Сначала — без прилагательного «новая». Почему эти, казалось бы, интуитивно понятные дефиниции так противятся окончательной смысловой формализации? Попробуем

разобраться. Простота из чего-то складывается? Или, может быть, она атомарна, то есть, не складывается ни из чего, но являет собой нечто аксиоматически цельное, неделимое, изначальное? Ведь сложение — уже признак сложности-сложности, стало быть, пусть и не вполне определенный, но уже антипод простоты? Впрочем, некое множество чего-либо (пустое или не пустое) — также еще не простота, но и не сложность. Множество — только манифестация наличия чего-то или, напротив, его отсутствия (пустое множество). И то, и другое — всего лишь осмысленная констатация данности, то есть сформированное представление о совокупности вещей, абстракций, знаков реальности.

Элементарность — тоже не простота. Это — показатель делимости чего-либо на элементы или, напротив, составленности чего-либо (не обязательно целого) из элементов. В определенном смысле элементарность имеет отношение к множеству (множественность или единичность элементов, или их отсутствие, как в пустом множестве). Но элементарность безучастна целостности. Это — всего лишь разрозненность, отсутствие взаимосвязей. В идеале — это чистая или абсолютная разрозненность. Но разрозненность сама по себе не образует простоты.

Простота начинается там, где появляется некая связь, стабильное отношение между чем-либо прежде разрозненным, элементарным. Так, элементы таблицы Менделеева сами по себе автономны, но будучи частями таблицы, они обнаруживают нечто весьма сложное — разветвленные связи между отдельными элементами и их группами, металлами, неметаллами, амфотерными элементами и т.п. Если у нас есть множество, куда входят некое «А» и некое «В», то это говорит только о наличии двух разрозненных элементов. Но когда перед нами высказывание «если “А” истинно и “В” истинно, то сумма (род взаимосвязи) $A + B = C$ тоже истинно, и ничего третьего не дано» — это уже некоторое утверждение. И его смыслом является именно отношение между элементами. Если отношение, как в приведенном примере, однозначно, оно имеет основания считаться простым. Если многозначно — тогда мы имеем дело с проявлением сложности. Именно так и появляется сложность.

Взять хотя бы деление струны на две части в простейших пропорциональных отношениях, как это предлагал Пифагор. Действительно, все начинается с очевидных акустических свойств интервалов, полученных благодаря простейшим числовым пропорциям: две звучащие струны дают консонанс, если отношения их длин образованы простыми числами 1:2, 2:3, 3:4. Все дальнейшие операции по установлению количества тонов в октаве и вычислению числовых отношений (интервальных коэффициентов) семиступенной диатоники ионийского лада уже представляют собой последовательность математических операций, выражающих разветвленную систему пропорциональностей и их числовых выражений. То есть имеют определенную сложность и выводимые из нее следствия, иногда не имеющие прямого отношения к музыке².

Таким образом, исходная проста чаще является нам как некий *принцип простоты*, который может выражаться в рационалистическом требова-

нии необходимого и достаточного, в требовании верифицируемости гипотезы или эксперимента, в так называемом априоризме (Кант) или сведении сложного к простым исходным посылкам, основанным на очевидности. Во всех подобных случаях «простота» есть логически необходимая абстракция, опирающаяся на аксиоматические допущения, на некую очевидную истинность, не требующую предварительных обоснований. Но затем она последовательно обретает свою конкретику и одновременно сложность, которая выражается в обнаружении закономерных, то есть причинно обусловленных выводов-следствий, которые невозможно получить, не опираясь на исходные простые посылки, не помещая их в область соответствующих экспериментальных или логических процедур.

В отличие от аксиоматического понятия «простота», «простота новая» — понятие, прежде всего, оценочное, а потому и субъективное, и относительное. Определение «новая» само по себе отсылает к субъективной оценке того, что уже оценено как «простое»: новое относительно чего? Но и «простое» в таком контексте само по себе — тоже субъективно: кому простое, кому сложное... Двойная субъективность «новой простоты» сообщает ей эффект новой эстетической и/или интеллектуальной оптики, у которой довольно быстро появляются свои сторонники. В самом деле, разве не заманчиво сменить оптику взгляда на строение музыки и ее смыслов? То есть императивно установить, что отныне и навсегда сложность, ранее по незыблемым основаниям считавшаяся неотъемлемым свойством музыки, оказывается всего лишь отвергнутой видимостью, мороком, исчезнувшим под пристальным, испытующим, критическим, «новым» взглядом на вещи. Тогда отвергнутая таким волюнтаристским образом сложность прежней музыки становится всего лишь совокупностью умозрительных параметров, приписываемых ее звучанию, всего лишь фантомом нашего сознания. Это радикальное отрицание прежнего опыта осмысления музыки подразумевает, что бегство к наивному слуховому восприятию музыки, не отягощенному никакими аналитическими рефлексиями, каким-то образом предоставляет нам истинное ее понимание. То есть не лжет даже в тех случаях, когда разуму почему-то отказано в праве доказывать истинность ранее обоснованных связей и значений, образующих в музыке какие-либо многозначности, прежде осознаваемые как нечто сложное.

Причины тому могут быть разные. Например, эти связи, еще вчера составлявшие предмет нашего художественного интереса и переживания, начинают в силу каких-то обстоятельств восприниматься либо как нечто совсем устаревшее и тривиальное, либо как абсурдно-схоластическое. Тогда появляется подозрение, что логика вечно блефует, подсовывая интеллектуальные химеры сложности. А между тем звук остается всегда тем, чем он и является — акустическим колебанием, то есть чередованием уплотнений и разрежений воздушной среды, что бы ему ни приписывали наши разум и воображение. Так давайте и воспринимать его таковым! Однако, если последовательно соглашаться с такими доводами, недалеко и до полного отождествления музыки с любыми акустическими

феноменами как природного, так и техногенного происхождения. В контексте некоторых авангардных техник композиции именно это и предлагается!

Раз уж в музыкальной эстетике случился такой «откат» к натуральности «простого» физического воздействия звука на человеческое восприятие, то он, конечно, действует вопреки всяким трактовкам многозначности искусства. Это — оппозиция и модернизму, и постмодерну в самом бескомпромиссном варианте. То есть оппозиция, снимающая саму ситуацию смысловой оппозиционности. Специфической чувственной наивности восприятия звукового потока в данном случае уже ничего не сопутствует и не противостоит. Простота, нивелировавшая сложные отношения «осознание связей = смысл», в перспективе полностью замыкается на элементарной способности неосознанно реагировать на некий акустический раздражитель. Путь к связям и смыслам через чувственное познание звучаний оказывается закрытым, и они неудержимо мигрируют в область сугубо интеллектуальных рефлексий, уже не нуждающихся в подпитке чувственной эмпирикой восприятия звука. Так появляется «музыка незвучащего».

Однако и зачарованность лавинообразно нарастающим объемом непосредственных звуковых ощущений также не порождает смысловых откровений. Переизбыток слуховых раздражителей делает все более неразличимыми специфические свойства музыкального сообщения, размывает смысловую суть коммуникации. Качество информационного потенциала музыки деградирует, хотя количество информации от регистрируемых памятью единичных актов слухового восприятия не уменьшается. Но это всего лишь безликая совокупность актов восприятия (слышу — умолкло, громко — тихо, консонантно — диссонантно и т. п.), которые фиксируют и дифференцируют в сознании субъекта только элементарные ощущения от акустических воздействий. Чувственная простота здесь замечает лишь саму себя, но в смысловом плане ничего не различает. Музыка превращается в акустический раздражитель без шансов обрести коммуникативные и эстетические свойства, а значит, свою специфическую сложность. Бегство в омут непосредственности восприятия звука, таким образом, ведет к опасной черте: столь специфическая простота угрожает самой природе искусства, поскольку в таком случае музыка как смысл неудержимо дематериализуется, остается «просто звук»³. Хотя такая ситуация даже в своем крайнем проявлении, не лишает звуковые феномены способности воплощать некие закономерности и алгоритмы.

Взять хотя бы отправные посылки стохастической композиции Я. Ксенакиса. Если использовать минимальный акустический феномен (паттерн), например, звук падающей капли или фиксированную последовательность нескольких тонов для последующего мультиплицирования, то, как утверждает композитор, в итоге мы получим акустическую демонстрацию неких законов природы, способную во временных и акустических масштабах, подчас превышающих возможности человеческого восприятия, создавать порядок из хаоса. На этом принципе можно спроектировать музыкальную композицию, что сам

Ксенакис успешно демонстрирует в капитальном труде «Формализованная музыка» на примере анализа своих пьес «Analogique A» и «Analogique B». Однако беда в том, что для демонстрации действия таких законов абсолютно несущественно, какой первичный акустический материал был использован и был ли он использован вообще.

Конечно, речь идет именно о начальных, демонстрационных посылах. Композитор использует в своем творчестве более сложные вычислительные алгоритмы: не один, а несколько исходных элементов, управление которыми иногда осуществляется через сложные преобразования и построение так называемых дистрибутивных матриц. Мы же выбираем именно «начальный уровень», который вполне можно отнести к авторской «новой простоте». И тогда можно вслушиваться, как капли, падая с неба, создают шум дождя, журчание ручья или рев горного потока в обыкновенных (естественных) условиях. Однако Ксенакис, по сути, утверждает, что композитор, создавая искусственные акустические наложения звуков падающих капель, получает возможность подменить ими реальный шум дождя. То есть осуществить виртуальный синтез акустического образа естественного процесса, выполненный на основе мультиплицирования единственного звукового паттерна — звука падающей капли. И этот синтез создаст некую симуляцию реальности. Но тогда искусству придется противопоставлять свои творения в качестве симулякров явлениям природы. Получается, что акустические процессы, сопровождающие эти природные явления, могут быть ничуть не хуже выражены не только в искусственных имитациях, но и сформулированы языком математических описаний, например, (в случае с Ксенакисом) в так называемом распределении Пуассона⁴, в марковских процессах⁵ и т. п., не нуждающихся ни в какой специальной акустической форме выражения.

Так можем ли мы избавиться от многозначности (сложности) раз и навсегда? Возможно ли просто погрузиться в однозначности — одномерности «наивного» взгляда на искусство? Как только мы обретаем простоту, сразу начинаем задумываться о ее сложности. Поэтому сложность — это не сумма простот, это фундаментальное свойство любой простоты, которое обнаруживается при каждой смене ракурса нашего взгляда на ранее увиденную, услышанную или принятую в качестве рационального допущения простоту. Поэтому простота — это всегда ранее утраченная или еще не обретенная сложность.

Иногда возникает мысль, что игра этих ракурсов дает нам возможность «сведения» всякой сложности к простоте. Смена оптики делает ранее видимую сложность невидимой, неразличимой в новом взгляде на предмет рассмотрения, который вдруг начинает казаться простым только потому, что выведен из прежде существовавшего отношения с чем-либо иным, потому что стал ни с чем не взаимосвязанным, непрозрачным относительно своего места в системе отношений, принятой в данный момент. Но в таком качестве мы имеем дело с предметом рассмотрения, несоотносимым ни с чем,

кроме самого себя. Предмет становится чем-то абсолютным. Поэтому обретенная через перемену оценивающего взгляда простота на какое-то время тоже начинает казаться абсолютной. В данном случае вполне допустима мысль, что перемена взгляда на предмет рассмотрения может приводить не только к абсолютизации простоты, но одновременно и к так называемому опрощению, к сознательной редукции сложности, вызванной ее игнорированием, к попытке «спрятаться» от сложности простым нежеланием ее замечать. *Однако сложность в таком случае никуда не исчезает.* Она пропадает только из нашего поля зрения, потому что утрачивается связь между восприятием и умозаключением, ранее не подвергавшаяся сомнению.

ВОЛЯ К ПРОСТОТЕ

Как уже было ранее упомянуто, множество элементов само по себе еще не простота, но и не сложность. Набор из двенадцати тонов равномерно темперированной звуковой шкалы — тоже еще не простота. Простота появляется в его оценке, когда между тонами признается или хотя бы допускается однозначное отношение упорядоченности — серия, гамма, лад, тональность и т.п. И лишь затем простота окончательно оформляется в свою особую разновидность сложности, когда возникает представление о звуковысотной системе между двенадцатью, теперь уже не разрозненными тонами; появляется их отношение к целой форме и способу ее становления — дления — окончания. Но эти отношения, раскрывающие внутреннюю логику композиционного процесса, образуют свою специфическую сложность (систему) и в известных обстоятельствах им может быть противопоставлена очередная «новая простота».

Однако как только композитор провозглашает свою «новую простоту», в ее определение неизбежно вносится субъективность, которая другими может восприниматься совсем иначе — не как простота, а как «новая сложность», причем, иногда — сложность совершенно непроницаемая, недоступная пониманию. Например, Пауль Витгенштейн так и не понял «новой простоты» Прокофьева и не стал исполнять его леворучный фортепианный концерт. В. И. Чернышов пишет: «Витгенштейн категорически отказался исполнять Четвертый концерт. Прокофьев вспоминает: “Когда я послал Витгенштейну мой концерт, в ответном письме он писал: “Благодарю вас за концерт, но я в нем не понимаю ни одной ноты и играть не буду”» [7, 71]. Далее Чернышов уточняет: «Прокофьев описывает язык своих сочинений конца 20-х и начала 30-х годов: “Я искал простоты, но больше всего боялся, как бы эта простота не превратилась в перепевы старых формул, в “старую простоту”, которая мало нужна в новом композиторе. В поисках простоты я гнался непременно за “новой простотой”, и тут-то оказалось, что новая простота, с новыми приемами и главное новыми интонациями, совсем не воспринималась как таковая”» [курсив автора статьи. — К. К.] [7, 72].

В таком контексте даже радикальное и всеобъемлющее отрицание-отбрасывание ранним авангардом сложностей тональной организации в любых ее разновидностях можно рассматривать как парадоксальную попытку существенного опрощения музыки. В этом предположении нет никакого эстетического негативизма, поскольку речь пойдет отнюдь не об отрицании ценности прежнего опыта или обоснования ценности опыта нового. *Мы лишь констатируем перемену оптики взгляда на проблемы композиции*, актуальные для той эпохи. В данном случае благодаря перемене оптики явилась очередная «новая простота», то, что Шенберг называл «эмансипацией диссонанса»: просто отбросим тональность, просто исключим из нашего слухового опыта консонанс, просто начнем избегать его, просто погрузимся в стихию диссонансов.

Конечно, этим призывам сопутствовали веские аргументации из области теории музыки и эстетики, призванные объяснить и убедить, почему необходимо принять это новое видение. Дело тут, безусловно, в силе убеждения, раз новая эстетика возымела действие. К тому же новый взгляд на искусство нужно было не просто популяризировать. Его надо было освободить от ежеминутной конфронтации с прежними представлениями, от развенчания бесконечных сомнений, от необходимости постоянно убеждать самого себя в правомерности и естественности этого нового взгляда, возникшего не из предыдущей смысловой оптики, а в оппозиции к ней. Иными словами, основать новую художественную веру.

И тогда — диссонанс есть диссонанс, и тем исчерпывается его бытие. Ничего сложного, никаких связей с чем бы то ни было. Напротив, все просто: факт существования диссонанса полностью исчерпывает суть и природу диссонанса его единственным характерным акустическим качеством диссонантности. Причем, в то же самое время это качество диссонантности способно полностью обезличить структуру диссонанса: не важно, как он внутренне организован, сколько тонов в него входит, каков звукоряд, породивший это сочетание тонов — существенна лишь общая его *дис-сонантность*, то есть, рассогласованность, неупорядоченность в гармоническом и одновременно акустическом единстве. Другое дело, что такая тотальная самотождественность диссонанса как единственного актуального средства музыкального высказывания не могла существовать как нечто самодостаточное продолжительное время. Для реализации полноценной художественной системы потребовалась сформировать «новую сложность», вылившуюся в метод композиции двенадцатью тонами, и далее — в серийную технику. При этом исходная простая аксиоматическая посылка — эмансипация диссонанса — была сохранена.

ОКОНЧАТЕЛЬНАЯ ПРОСТОТА КАК НИЧТО

Освоение в творческой деятельности принципов очередной «новой простоты» может инициировать процесс ее прогрессирующего сжатия, когда

специфический «формат» простоты неуклонно уменьшается и в перспективе оборачивается в «ничто». Шенберговская двенадцатитоновая серия, став логическим обоснованием практики избегания консонансов и окончательного утверждения эмансипации диссонанса как эстетического явления, на какое-то время оказалась фактором, стабилизирувавшим композиционный процесс, став основой нового метода композиции. В контексте композиционного метода серия репрезентировала собой уже не столько простоту, сколько универсальный принцип упорядочивания звуковысотных отношений. Следовательно, встроенная в композиционную систему серия была несравненно сложнее первичного принципа избегания консонансов (императивный запрет на консонансы). Но впоследствии двенадцатитоновая серия и сама стала восприниматься в качестве автономного репрезентанта додекафонии, то есть простого конструктивного посыла, смысл которого сводился к нескольким аксиоматическим условиям: жестко закреплённому порядку следования неповторяющихся тонов и обязательному использованию всех двенадцати тонов равномерно темперированной хроматической шкалы (императивный запрет на все, что не является серией)⁶. Однако скоро выяснилось, что для формирования первичной серийной акустической конструкции хватит и меньшего числа тонов, и простота «спускается» на уровень субсерии. Потом приходит понимание, что можно обойтись любым иначе организованным набором звуков (сошлемся в качестве примера на суперформулу *Helicopter-Streichquartett* Штокхаузена или так называемые «модели» (формулы) из его композиции «*Stimmung*»). Можно обойтись даже одним звуком, причем и вовсе не музыкальным, со случайными акустическими параметрами.

Тем самым диверсификация первоначальной шенберговской идеи, «простой» в отношении декларируемой ею аксиоматики, последовательно приводила к распылению уникальных исходных условий ее практической композиционной разверстки. Теперь наиболее активные критики серийной музыки ставили ей в вину то недостаточно радикальное размежевание с «романтизмом» и вызванную этим непоследовательность, то отсутствие гибкости и тотальный детерминизм, сковывающий творческую инициативу. Вспомним о двух широко известных статьях представителей послевоенного авангарда — П. Булеза «Шенберг мертв» (1951) и Я. Ксенакиса «Кризис серийной музыки» (1955). И не потому ли австралийский музыковед Ричард Туп по поводу музыки «новой сложности», уже достаточно далекой от классических версий сериализма, с некоторым разочарованием констатировал, что «представляется проблематичным сформулировать “теорию”, которая объясняет эту музыку [музыку «новой сложности» — К. К.] в том же духе, что и предшествующая ей серийная музыка»?⁷ Возможно, было бы более правильным предположить, что исходная аксиоматика серийной музыки уже не столь релевантна музыке «новой сложности», раз уж ее генезис и способы интерпретации оказываются недостаточно совместимыми с постулатами прежней серийной техники композиции?

Продолжая анализировать позицию Р. Тупа, А. А. Гундорина справедливо настаивает на значимости вывода австралийского исследователя — «Стоит отметить, что это замечание Р. Тупа является весьма ценным, обозначившим более существенную проблему, чем определение “сложности” в музыке, и заслуживающим пристального исследовательского внимания» [1, 24] — именно потому, что усматривает в нем нераскрытый потенциал. Нам представляется, что весомую часть этого потенциала могут составлять поиски исходной, первоначальной аксиоматики «новой сложности» и вопросы ее трансляции в область конкретных художественных результатов.

Но продолжим наблюдения за тенденциями переосмысления простоты как конструктивного качества первичной, но все еще реальной акустической структуры. Наиболее радикальный шаг сделал Дж. Кейдж. От реальности и конкретики материальной структуры он переходит к структуре абстрактной, которую необходимо воспринимать как символическое проявление в нашем реальном мире некоего «Ничто». Вот несколько выдержек из его знаменитой «Лекции о Ничто»:

«Структура — это просто [курсив автора статьи. — К. К.]: ее можно вообразить, представить себе, просчитать. Если принимать ее правила; она со своей стороны, допускает все <...> Как мне проще дать понять, что такое структура? Только на словах, говоря о ней ...».

«Эта, вторая часть, о структуре: о ее простоте, ее природе и почему нам лучше принять ее ограничения <...> Любая структура без жизни мертва, но жизнь без структуры невидима. Собственно жизнь проявляется в структуре и через структуру».

«Думаю, что в самой структуре нет никакого смысла — так же, как мы уже видели, и в форме тоже нет смысла. И ясно, что это ни к чему не приведет».

«Ничто — на самом деле анонимно. Работа с любым материалом на уровне чувств — это как структура и дисциплина на рациональном уровне: средство познания Ничто»⁸.

Обратим внимание, во-первых, на мощную суггестивную энергетику этого текста. И, во-вторых, отметим, насколько эффективно эта суггестия способна заменять и даже вытеснять аргументацию, основанную на рациональных логических принципах, свободными ассоциациями, предоставляющими нам всего лишь интуитивную убежденность, что явление и подлинная суть вещей полностью совпадают. Что вещь именно такова, какой является нам в наших ощущениях. Или, точнее, вещь есть только то, что она нам показывает своим явлением. Что явление чего бы то ни было нашему сознанию и есть реальность, гарантия подлинного существования. Значит, никакие переживания мысленных представлений о структуре, материале и форме не могут быть рассмотрены в строго научном понимании, зато возможно наделение этих переживаний символическими качествами. И всеми этими доводами Кейдж обосновывает тезис: «Ничто — это ничто и ничего больше сказать нельзя». Его простота всеобъемлюща; это именно предельная простота, проще которой уже ничего нет. По сути, Кейдж утверждает идею последовательной редук-

ции простоты: простота — проще простого — еще проще — ничто. Но этот путь рассуждений не столько свидетельствует о перспективности его когнитивной стратегии, сколько убеждает в иллюзорности простоты. В результате, чувственно переживаемая простота или, как полагает Кейдж, жизнь, проявляющая себя в структуре и через структуру, превращает отношения между элементами музыкального высказывания (структурой и материалом) в философскую абстракцию — «ничто» — и в этом своем новом качестве уже вовсе не воспринимается простотой. Так «опрошение» некогда исходной простоты ставит совсем не простой вопрос об истинной сути ничто, небытия и его отношения с бытием...

ГЕНЕАЛОГИЯ «НОВОЙ ПРОСТОТЫ» И «НОВОЙ СЛОЖНОСТИ»

Как уже отмечалось, в каждом определении «новой простоты», как и «новой сложности», всегда содержатся оценочный и сравнительный аспекты. Однако они слишком нестабильны и слишком размыты в предпочтениях и критериях, сколь индивидуальных, столь и многообразных. Поэтому в сфере аксиологии, как и в сфере аксиоматики, и «новой простоте», и «новой сложности» очень трудно подобрать определения — устойчивые, «долгоживущие» и поэтому претендующие на известную стабильность. Зато критерий стабильности можно почерпнуть из анализа соотношения «новая простота — новая сложность». Он выражается в выводимости «новой сложности» из «новой простоты».

А. А. Гундорина, исследуя смысловое содержание термина «новая сложность» («New Complexities»), тонко подмечает стремление некоторых музыковедов, специализирующихся на данной теме, связать явление новой сложности с его эволюцией и генеалогией: «Осмысливая формулировку, невольно обращаешься к темпоральной логике и представлению о структуре временной оси, в которой существует прошлое, настоящее и будущее. Исходя из этой логики, “Новая Сложность” должна стать следующей ступенью своей предшественницы — “Старой Сложности”. Действительно, дихотомическое деление: “New Complexities” (Новые Комплексисты) — “Old Complexities” (Старые Комплексисты) оказалось удобным и нашло свое применение в работе британского исследователя Пола Гриффитса “Современная музыка и после”» [1, 21]. Но следуя той же логике, всякая «новая простота» должна наследовать «старой простоте». Однако так ли это на самом деле?

Размышляя над этим предположением о наследовании и генеалогии, укажем на некоторые противоречия в аргументации П. Гриффитса и его оппонентов. Как отмечает А. А. Гундорина, ссылаясь на мнение Р. Тупа, тот «открыто встает на защиту термина [“новая сложность” — К. К.] от посягательств со стороны ее противников и дает ряд существенных разъяснений по вопросам, ставшим хроническими “болевыми” точками “Новой Сложности”: “По-видимому, этот термин был задуман иронически, как контрапункт к уже

превалирующей уловке “новой простоты”» [1, 23]. Каковы же эти «болевы точки» и насколько их разъясняют аргументы Р. Ту́па? Если с «болевыми точками» все как будто ясно — по мнению исследователя они проистекают из так называемой «отрицательной связи» с понятием «новой простоты» — более ранним и более популярным, хотя ничуть не более строгим и верифицируемым, то аргументы в защиту «новой сложности» откровенно разочаровывают.

Усматривая генеалогическую неполноценность термина «новая сложность» в неких «иронических» обстоятельствах его появления, Р. Туп, с одной стороны, намекает на отсутствие в его смысловой разверстке подлинно научных оснований. Но, с другой стороны, он сохраняет полную серьезность в своих дальнейших суждениях, отмечая известную непродуктивность попыток каким-либо образом «схватить» суть «новой сложности»: «Музыковед отмечает, — пишет А. А. Гундорина, — что “... Он [термин — А. Г.] не определил ничего конкретного [курсив автора статьи — К. К.], но, возможно, помог указать на своеобразный тип мышления, который воспринимается не только как творческая стратегия, но и как сопротивление [“новой простоте” — А. Г.]» [1, 24]. Р. Туп трактует сложность «как эстетическую, психологическую и даже философскую категорию: “<...> в той мере, в какой музыкальная “сложность”, новая или нет, является скорее вопросом концепции и восприятия, чем алгоритмов, которые потенциально могут быть вписаны в одну большую систему, любая значимая теория музыкальной сложности может иметь эстетическую или перцептивную ориентацию, а не техническую”» [1, 24]. То есть в конечном итоге Р. Туп одновременно настаивает и на возможности бесконечно широкой интерпретации «новой сложности», и на невозможности подлинной верификации ее реальной бытийной разверстки.

Подчеркивает бессмысленность споров вокруг «новой сложности» и композитор Б. Ферниху: «Я, скорее, удивляюсь тому, что люди до сих пор пользуются этим термином, а ведь он придуман, страшно сказать, сорок лет назад. <...> Это все от ленности ума. Понятно, зачем это нужно, — так проще слушателям, критикам, а особенно радиостанциям и журналам. Но в результате люди слушают не музыку, а слово «сложность». Причем этот термин используют для описания очень разных сочинений и очень разных авторов, с которыми у меня различий больше, чем сходства»⁹.

Процитированные суждения со всей определенностью указывают, что авторы, обладающие несомненным авторитетом и глубоко вовлеченные в процессы, называемые «новой сложностью», в конечном итоге отказывают и «новой сложности», и «новой простоте» в подлинно позитивном эстетическом, перцептивном или технологическом содержании. Однако в таком радикализме все-таки кроется опасность выплеснуть с водой и ребенка. Ведь прижились в культуре отнюдь не обесмысленные словосочетания «новая простота» и «новая сложность», а нечто большее; а это и волевой посыл к обновлению, и полемическая оппозиционность существующим трендам, и индивидуальные поиски альтернативных путей в искусстве. То есть речь все же о чем-то гораздо

более фундаментальном, чем простая дань моде или желание выделиться на короткое время популярным маркетинговым ходом. Попытаемся наметить хотя бы контуры этих несформулированных фундаментальных посылок:

1. «Новая простота» претендует на размежевание с какой-либо традицией, стремится «отойти» от нее если не радикально, то в каких-то существенных аспектах. Однако дальнейшее преобразование провозглашенной и явленной новой простоты рано или поздно приводит к новой сложности. И тогда новая простота через собственную новую сложность может претендовать (хотя бы потенциально) на формирование начальных основ новой традиции.

2. Всякая простота, претендующая на новизну, всегда оказывается способом заявить о неких исходных условиях (точках отсчета). Это — проявление волевого импульса, выраженного в декларировании альтернативной аксиоматики, необходимой для утверждения начальных посылок нового художественного процесса.

3. «Новая простота» и «новая сложность» — понятия относительные, как и все, что в искусстве начинается со слова «новая». Однако базовому понятию «простота» требуется не относительный, а абсолютный и объективный статус. Это, во-первых, означает признание объективности новых аксиом, выражающих ее суть. А во-вторых, подчеркивает императивный посыл автора, однажды решившего заявить, что отныне исходная посылка истинно простого и однозначного будет отличаться от всего, что принималось за таковые прежде, то есть, будет «новой».

4. Все «*posth...*», все «*новые...*» набирают силу и завоевывают популярность, когда близки к исчерпанию прежние великие художественные и философские традиции, потенциала которых хватало на века. А если возможность развивать прежние традиции иссякает, идея основать что-то небывалое, футуристическое, экстравагантное сразу приобретает актуальность. Дело лишь в масштабах и смысловой значимости предлагаемых обновлений. От них зависит «время жизни» очередной «новой инициативы» в искусстве.

Следовательно, «простота» как исходный посыл, как принцип, вполне возможна и конструктивна. Тогда и «сложность» — всегда релевантна не любой «простоте», а только той, что соответствует генезису этой сложности. Их совокупный онтологический статус — именно в диалектическом единстве: простота не противостоит сложности, простота ее инициирует.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гундорина А. А. «New complexity»: к истории термина // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных». — Москва, 2020. — № 2 (33). — С. 19–27.
2. Джон Кейдж Лекция о ничто. URL: <http://stravinsky.online> (дата обращения: 09.01.22).
3. Закон распределения Пуассона. Формула Пуассона. URL: <http://exceltut.ru> (дата обращения: 06.01.22).
4. Освобождение от диссонанса — Emancipation of the dissonance. URL: <http://dev.abcdef.wiki> (дата обращения: 08.01.22).
5. Пифагорейское математическое обоснование музыкальной гаммы / Хабр. URL: <http://habr.com> (дата обращения: 07.03.22).

6. Ручкина Н. П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX — начала XXI века // Обсерватория культуры. — 2017. — Т. 14. — № 3. — С. 322–329.
7. Чернышов В. И. Концерты для левой руки Равеля и Прокофьева: два ответа на один заказ // Opera musicologica. — 2020. — Т. 12. — № 4. — С. 67–91.

REFERENCES

1. Gundorina A. A. «New complexity»: k istorii termina // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh [Gundorina A. A. «New complexity»: to the history of the term // Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. — Moscow, 2020. — № 2 (33). — P. 19–27.
2. Dzhon Kejdzh Lekciya o nichto. URL: <http://stravinsky.online> (data obrashcheniya: 09.01.22) [John Cage Lecture on Nothing. URL: <http://stravinsky.online> (accessed: 01.09.22)].
3. Zakon raspredeleniya Puassona. Formula Puassona. URL: <http://exceltut.ru> (data obrashcheniya: 06.01.22) [Poisson distribution law. Poisson's formula. URL: <http://exceltut.ru> (accessed: 06.01.22)].
4. Osvobozhdenie ot dissonansa — Emancipation of the dissonance. URL: <http://dev.abcdef.wiki> (data obrashcheniya: 08.01.22) [Emancipation of the dissonance. URL: <http://dev.abcdef.wiki> (accessed: 01.08.22)].
5. Pifagorejskoe matematicheskoe obosnovanie muzykal'noj gammy / Habr. URL: <http://habr.com> (data obrashcheniya: 07.03.22) [Pythagorean mathematical justification of the musical scale / Habr. URL: <http://habr.com> (accessed: 03.07.22)].
6. Ruchkina N. P. «Novaya prostota» v muzykal'nom iskusstve XX — nachala XXI veka // Observatoriya kul'tury [Ruchkina N. P. «New Simplicity» in the Musical Art of the 20th — Early 21st Century // Observatory of Culture]. — 2017. — Vol. 14. — No. 3. — P. 322–329.
7. Chernyshov V. I. Konkerty dlya levoj ruki Ravelya i Prokof'eva: dva otveta na odin zakaz // Opera musicological [Chernyshov V. I. Concertos for the left hand of Ravel and Prokofiev: two responses to one order // Opera musicological]. — 2020. — Vol. 12. — No. 4. — P. 67–91.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Говорят, что Генри Форд, когда его спросили, какая машина лучшая, ответил: «Новая!». Заметьте, не машина, произведенная концерном Форда в противовес машине любого другого производителя, а именно новая, кто бы ее ни создал. Очень показательный ответ, поскольку он провозглашает «новое» главным индикатором прогресса.
- 2 Считается, что Архиту — выдающемуся последователю Пифагора — решение проблемы деления октавы подсказало сразу два доказательства иррациональности значения квадратного корня из двух. См. об этом: [5].
- 3 Показателен фрагмент из «Лекции о Ничто» Джона Кейджа: «когда слух и разум разделены [курсив здесь и далее автора статьи — К. К.], то это обедняет сами звуки, — и начинать все надо с чистого листа. В результате я стал даже не модернистом, а "авангардистом". Я прибежал к шумам, в то время совсем еще не интеллектуальным; и слух воспринимал их непосредственно, не абстрагируясь от их реального звучания. Я понял, что шумы мне нравятся гораздо больше, чем интервалы. И полюбил шумы, как по отдельности любил все звуки» [2].
- 4 «Распределение Пуассона — вероятностное распределение дискретного типа, моделирует случайную величину, представляющую собой число событий, произошедших за фиксированное время, при условии, что данные события происходят с некоторой фиксированной средней интенсивностью и независимо друг от друга. Другими словами, если событие происходит с некоторой периодичностью, то мы можем определить вероятность, что такое событие произойдет n раз за интересующий нас период. <...>
Распределение Пуассона зависит только от одного параметра — λ , данный параметр зависит от вероятности успешного события и общего количества событий. Успешное событие:

- распределение Пуассона применяется только тогда, когда есть разделение на результат “да” и “нет”, например, лампочка перегорела: да — успешное событие; шина прокололась: да — успешное событие и так далее. Успешное событие не то же самое, что желаемое». Цит. по: [3].
- ⁵ *Марковским* называется случайный процесс, развитие которого после любого выбранного значения времени “*t*” *не зависит* от эволюции, предшествовавшей этому времени “*t*”, при условии, что значение процесса в этот самый момент времени “*t*” фиксировано. Иногда его определяют как процесс, будущее которого не зависит от прошлого при известном настоящем.
- ⁶ Напомним, что «освобождение диссонанса» и утверждение его независимости от разрешения в консонанс, конечно, формировалось в ходе эволюции тональной системы. Однако осознанно декларируемой ценностью и одновременно сердцевиной композиционного метода «освобождение диссонанса» стало именно у Шенберга и его последователей. Мысль об освобождении диссонанса впервые формулируется Шенбергом в эссе 1926 года «Мнение или понимание» (Шенберг, Арнольд. 1975. *Стиль и идея: Избранные произведения Арнольда Шенберга*. Под редакцией Леонарда Штейна, с переводами Лео Блэка. Нью-Йорк: Сент-Мартинс Пресс; Лондон: Faber & Faber. с. 258–264). Это можно назвать «метанарративом, оправдывающим атональность». Цит. по: [4].
- ⁷ Цит. по: [1, 24].
- ⁸ Цит. по: [2].
- ⁹ Цит. по: [1, 24–25].