



искусство? Да разве оно sublime? Его и возвращать некуда. Нет уже этих "осенних сумерек" Чехова, частного быта нет, все это психологическое правдоподобие - литературная конструкция. На этом месте в самом деле то "ничто", которое описывают злободневные стихи Д.Пригова и пустые листы И.Кабакова. Они последовательны и, значит, правдивы в своем роде; они не недоговаривают. Мне бы хотелось не недоговаривать в другом, противоположном концептуализму направлении.

Вспомним для наглядности старинного, но все еще пригодного литературного героя - толстовского Ивана Ильича: в продолжении его сюжетной жизни можно расположить эти две правдивости или трезвости. Предмет нигилистического авангарда - "нормальный" мир Ивана Ильича. Предмет того, что мне нравится - что видит Иван Ильич, окончательно отвернутый от этой нормальности своей скорой смертью, что он видит в конце и на самом деле (Л.Толстой мало об этом, собственно, сообщает). Дело тут не в смерти, просто такого трудного человека, как Иван Ильич, иначе не отвернешь. Что может видиться ему (как и другим толстовским героям в их снах, полубредях)? "Жизнь после жизни", "иной мир", "трансцендентное"? Мне кажется, просто настоящее, то настоящее, которое вполне дома и в нашем мире; если мы скажем "за его спиной", то мы неправы, и свойства собственных глаз, не желающих видеть, приписываем вещам: это в них, дескать, не на что глядеть, разве что заглядывать за их спину. С этим "настоящим" я возвращаюсь к смутному началу своей попытки объяснения. Это все же оно, настоящее, свободное, смысловое, говорящее. Что оно говорит - я и мечтала бы записать - и это-то и назвала бы правдой поэзии. Речь его представляется мне обнадеживающей и утешительной, но это утешение и эта надежда таковы, что легче вытерпеть несчастье, чем их. Что мы в сущности и делаем.

Но технически: как выразить такую речь от первого лица? Представим, что мы пишем портрет говорящего в человеческом облике: вполне может оказаться, что на изображении не сохранится даже черт лица. Может остаться что-то вроде зрачка, вроде черного квадрата Малевича или какой-нибудь другой фигуры. Про современное искусство говорят, что оно разлюбило действительность, не может ее воспеть или оплакать во плоти, а человека дегуманизирует. Мне представляется наоборот. Во-первых, оно все не-человеческое гуманизирует, являясь субъектным, а значит, что, во-вторых, и любит острее. Вот пример из жизни: чем дороже для нас какой-то человек, тем меньше он видимый и больше говорящий. За его высказыванием, за его интонацией мы перестаем различать "объективные" его, физические черты - точнее, они тоже звучат, как речь от первого лица. Ведь и он настаивает, что важнее того, что в рамках непоправимо и

не им выбрано - то, что он желает выразить, сейчас, здесь, при помощи этой своей упаковки или вопреки ей. И если мы ему верим, то слушаем его, а не ее. Как назвать такой способ передачи речи лица, скажем, через квадрат или хлебниковское "бэбеоби"? метафора? символ? знак?

Но вопреки тому, что можно решить из предыдущего, идеально точной передачей такой речи от первого лица представляется мне не конфигурация, далекая от всякого узнаваемого облика, не слово, в многозначности своей утратившее всякую связь со словарем. Наоборот, пределом - достаточным ли? - мне кажется новое слияние этой "речи" с обликом "говорящего", вновь обретенная узнаваемость воплощенной вещи. Как это было, когда смысл вполне сливался и с мазками, и с вылепленными из них пятками вернувшегося сына у Рембрандта... С пятками, взглянув на которые, мы так же неловко и быстро - напоследок - падаем на колени и тут же - или быстрее, чем встанем - кладем руки жалости и успокоения на эту спину - и тут же глядим на этих двоих непросянимо скорбным взглядом другого сына - и еще мелькаем, оглядываясь на все это, в глубине, в темноте, как слабеющие отсветы события, лампы красноватого свечения.

Есть еще требование правды - социальной или гражданской, чего от искусства, как от других видов поведения, несомненно, ждут все. Социальная тема сейчас поэтичнее многих, и, найдись одаренный для того поэт, она вдохновила бы его на плачи и инвективы не хуже дантовских. Я завидую такому поэту... И такому, кто этой темы вообще не знает.

В конце концов, проблема правды поэзии совпадает для меня с проблемой профессионализма. Я имею в виду не техническую сноровку, тем более, что здесь качественные критерии совершенно не ясны. Задача профессионализма мучит меня в связи со старым значением *professio* - открытое выражение, исповедание в своем роде - как задача ответственного единства жизни и сочинения. Не биографического единства, как было у романтиков, такого и не нужно, вряд ли чужие дела и самовыражения теперь кому интересны. Не единство сюжета и героя, а единство позиции. Только позиция, кажется, может вернуть цельность и персональность человеческой личности, рассыпанной на слои и части в новой психологии и художественном опыте. Позиция, состояние, местонахождение - как у мандельштамовского Лютера: "Я здесь стою и не могу иначе."

ДИАЛОГ "ЦИРКА"ОЛИМП

ДИАЛОГ О ФРИ-ДЖАЗЕ, или Заметки по истории современности

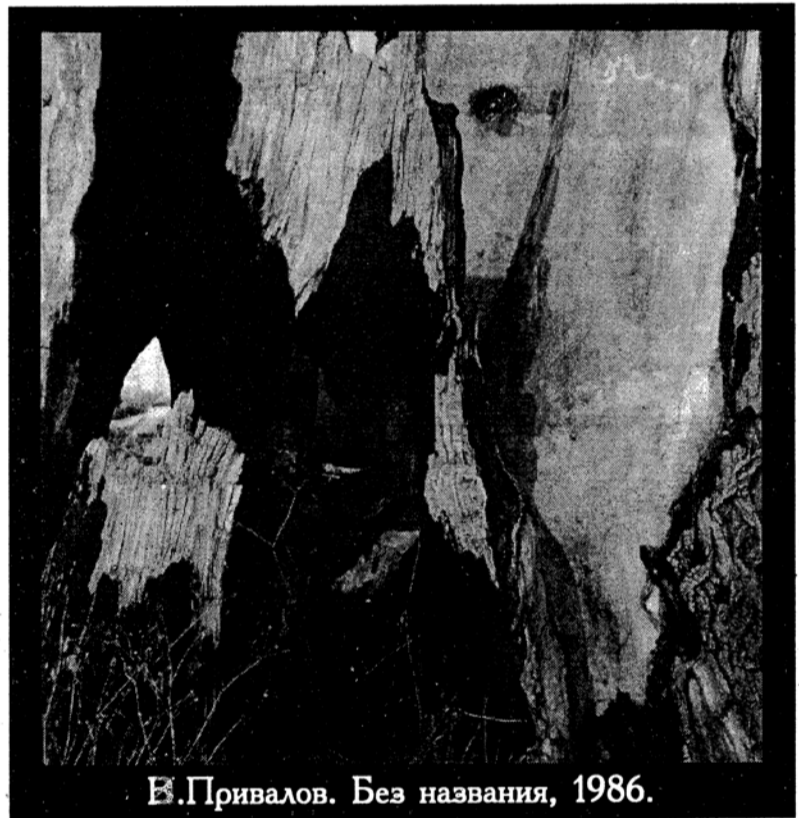
Когда я готовил свою статью в первый номер "Цирка "Олимп", я еще не очень четко представлял себе, что это будет за газета. Ее концепция до конца для меня не была ясна. С выходом первого номера все как-то встало на свои места: газета - вестник современного искусства. Хотя понятие "современность" достаточно расплывчато. Действительно, где кончаются "те", а где начинаются "эти" времена? Особенно, когда заявка настолько всеобъемлюща - "искусство"?!
Поскольку моя специфика - музыка, джаз, ограничим разговор именно этим жанром. И в сегодняшних заметках я решил провести заочный диалог на тему современности в джазе. Представляю вам его участников: Маршалл Стернс, профессор, директор Нью-Йоркского института джаза, с одной стороны, и писатель Жорж Перек, с другой. Высказывания Перека по поводу джаза - это набросок его эссе 1967 года. Материалы эссе легли в 1968 году в основу курса лекций Жоржа Перека по социологии. Для прояснения этого довольно "мутного", по признанию самого автора, текста следует добавить, что эссе замыслилось как дополнительная глава к его повести "Вещь". В повести Перек соединил технику "нового романа" и форму социологического исследования - обильные описания, полное отсутствие действия, чуть заметные персонажи, главное внимание словам, их анализу, столь же пристальному, как анализ душевных движений в традиционном "романе воспитания" (в сущности, "Вещь" и есть модернизированный "роман воспитания").

Диалога как такового на самом деле не было. Просто я попытался в одной статье состыковать мнение двух людей, используя их публикации разных лет. Итак, профессор Маршалл Стернс:
"Влияние новаторов растет, но знают о нем только специалисты да те, кто близко стоит к кругам джаза. Массовый слушатель и мало знает, и мало понимает их музыку. Но, как уже бывало в истории джаза, влияние этих композиторов будет шаг за шагом проникать в музыку жанра, сначала легко, в развлекательном виде, потом все сильнее, пока они в один прекрасный день не завоюют полного признания широкой публики. Однако изолированность их в настоящее время, как будто, несколько больше, чем обычно".
Жорж Перек: "Множество художников положило в свое творчество на случай, однако случай - лишь половина произведения, ибо абсолютно случайное, как и абсолютно predetermined, не подвластно творчеству. Ничего иного, кроме восстановления в правах соотношения свободы и несвободы, не дано. Джаз, безусловно, подвластен тем же закономерностям: если, по мнению некоторых, он является самой "свободной" из всей западной музыки, то лишь по той причине, что существует определенное непонимание сути импровизации - джаз не подчиняется законам композиции и исполнения только лишь потому, что импровизация соединяет одновременно два эти действия, которые западная музыка традиционно разъединяла, а вовсе не потому, что рамки, в которые вмещается эта импровизация, в конце концов, стали восприниматься нами как естественные, не несущие принуждения".

Вы считаете, что в высказанных мнениях есть противоречия? Я почему-то пока в этом не уверен. Но пойдём дальше. Слово Маршаллу Стернсу:
"В 1949 году Ленни Тристано наиграл на пластинку пьесу "Интуиция". То была смелая попытка атональной импровизации, которой, однако, не хватало темперамента. Позднее пианист Сесил Тейлор энергично взялся за работу в том же направлении".

Пояснение от автора. Действительно, еще в мае 1949 года после окончания одного из сеансов звукозаписи Тристано попросил не убирать микрофоны. Вместе со своими музыкантами он сыграл нечто столь дикое и непонятное по тем временам, что фирма грампластинок долго просто не решалась выпустить это в виде записи. Когда же вышел диск под названием "Интуиция", музыканты были столь же озадачены, как и персонал студии. Дело в том, что Тристано и его ансамбль исполнили одну из первых композиций "фри-джаза" (свободного джаза), почти на десятилетие предвосхитив эксперименты Орнетта Коулмена, Арчи Шеппа и других авангардистов конца пятидесятих годов.

Орнетт Коулмен свою первую пластинку авангардного джаза выпустил в 1960 году. Она называлась "Фри-джаз". Многие слушатели такого рода музыки заходили в тупик. Они искали подсудные принципы, которыми руководствовались исполнители в выборе звуков. Но на самом деле никаких подсудных принципов не было. Все зависело от случая. Любопытно, что на



Е.Привалов. Без названия, 1986.

конверте диска была репродукция знаменитой картины абстрактного экспрессиониста Джексона Поллака, где цветовые линии переплетались между собой в совершенно случайных сочетаниях.

И вновь слово Жоржу Переку: "Фри-джаз ставит единственный важный вопрос: что происходит, когда музыканты начинают играть (вместе), отказываясь от всего, что ранее обеспечивало - и безусловно - их сыгранность, и принимают за правило отсутствие всяких правил, и решают не подчиняться никакому принуждению, и единственным договором, который их соединяет, является уговор, по которому каждый музыкант играет то, что ему "приходит в голову": можно играть или не играть, играть быстрее других, громче, прерывать других, ускорять или замедлять темп и так далее, при этом единственным критерием их произведения остается - при всей его двусмысленности - спонтанность импровизации, которая есть единственный способ "существования" свободы от ритмической, гармонической и мелодической основы, с которой это "существование" обычно связывали... Любое фри-музыкальное произведение начинается с того, что каждый музыкант оказывается на краю пропасти: ничего позади - только система, которую он отрицает, ничего - что еще хуже - впереди. Необходимость найти выход, решение, навести мосты, воспользовавшись средствами, имеющимися в распоряжении (как их еще найти?), но являющимися - и в этом трагедия - наследием, которого музыканты не принимают, необходимость обрести культурные рамки, которые позволили бы продвинуться вперед, становится важной жизненно".

Далее в своем эссе Жорж Перек проводит параллель между формированием фри-джаза и музыкой венгерского композитора Бела Бартока и индийца Рави Шанкара. Высказывание для своего времени достаточно смелое. Хотя...

Приведенные в заметках цитаты - тридцатилетней давности. Что случилось с джазом позже? Где-то наши сегодняшние собеседники оказались правы, где-то... И чтобы получить для себя однозначный ответ, рассеять сомнения, следует вспомнить, что джаз - это жанр музыкальный. Джаз нужно слушать. И вот тогда...

Игорь Воцинин