

*Интервью В. Тарнопольского с А. Амраховой***БЕСЕДА 2. О ПОСТМОДЕРНИЗМЕ И О ТОМ,
ЧТО ПРИШЛО ЕМУ НА СМЕНУ**

А.А.: *Как-то Вы говорили о том, что многие проблемы современного состояния культуры спровоцированы явлением «амузии». Не могли бы Вы поподробнее рассказать о том, что Вы при этом имели в виду?*

В.Т.: Я наткнулся на этот термин в книге Т.Адорно «Эстетическая теория». Он не так уж подробно разрабатывает это понятие, но смысл его в том, что мы теряем способность воспринимать музыку непосредственно чувственно. Это самый точный диагноз всего того, что происходит сегодня в искусстве – и у нас, и везде. Мы просто перестаём быть чувствительными к выразительным свойствам собственно музыкальной ткани. В эпоху постмодернизма томление «тристан-аккорда» воспринимается уже не чувствами, а трактуется почти исключительно как знак. У нас сегодня актуализируется традиционный для России, я бы сказал, иконический тип культуры, для которого важно не непосредственное восприятие, а символическая интерпретация чего-либо в духе: «это событие - знак того, что...». Эта вполне средневековая установка входит в резонанс с тем процессом, который происходит в современной культуре в целом. Всё, что «вокруг» самого произведения, - важнее его самого. То есть все пояснения, концепции, диалоги «по поводу», - важнее, чем само искусство. Это для меня самое трагическое, что есть. Люди просто не воспринимают сам *материал* искусства - к нему нет никакого интереса.

Я думаю, что в России сложилась в этом смысле действительно особая, очень специфическая ситуация. После векового, слой за слоем, уничтожения культурной элиты, обладавшей развитым и тонким чувством прекрасного, способной воспринимать и оценивать самые рафинированные грани искусства (вспомним наш «серебряный век»), после вековой идеологической «промывки мозгов» с обязательной «установкой на идею» у

наших людей постепенно атрофировались те нервные окончания, которые воспринимают собственно *материал* искусства (звук – в музыке, краски – в живописи). Результат стал заметен особенно сейчас, в последние 20 лет. Этого просто нет. Оценивается, прежде всего, не само произведение, а его *концепция*. В этом смысле наша страна по-прежнему питается идеями, она по-прежнему слишком *идеологична*. В искусстве эта идеологическая сторона ставится во главу угла. Теперь она выступает в облике художественного концептуализма.

Концептуализм переформатировал всё наше восприятие. Об этом я говорю со своими студентами и обычно иллюстрирую свою мысль следующим образом. Мы выстраиваем виртуальную «ось» современного искусства. На одном её конце – всё концептуальное, рациональное – *знаковое*. На другом – *рецептивное*, то, что непосредственно связано с «глупым» восприятием, дорефлективным и очень простым в своём естестве: светло, темно, холодно, гладко или шершаво... И где-то на этой оси мы должны найти своё место.

«Бесчувственный» радикальный концептуализм – это в каком-то смысле вызов нашей человеческой природе. Концептуалистское начинается тогда, когда радикально снижается или утрачивается чувственное начало. Я считаю, что в этом смысле роль Малевича и Дюшана в истории мирового искусства излишне сильно педалируется. Малевич – замечательный, но в ряду гениев XX века не самый великий художник. Впрочем, то, что он делал, довольно сильно отличается от современных опытов.

В современном концептуализме парадоксальным образом соединяются умозрительность этакой секуляризованной «иконки» и позднекапиталистическая установка на то, что искусство – это «товар». И поэтому мы создаём то, что скандально, – то, что всегда можно продать (не буду грешить – далеко не всегда последний мотив рационально сознается художником). Может, в этом и есть своя житейская правда, но, с моей точки зрения, она основана на глубочайшем перекосе в понимании и трактовке того, что является искусством. Вся богатейшая его история подвергается едва ли не аннигиляции. В лучшем случае отношение снисходительное: ну было там что-то... Классика (в самом широком значении этого слова) утрачивает свои великие смыслы и становится исключительно *объектом* умозрительных манипуляций.

У нас концептуализм имеет ещё одну основу. Россия – наполовину европейская культура. Европейская культура была привезена и насильственно привита Петром Первым. Это по-прежнему очень узкий «озоновый слой», рефлектирующий на те темы, которые никогда не затрагивает западная культура. Самый, пожалуй, важный из них – «почему мы

другие?» И именно эта рефлексия, помогающая осознать собственную ментальную идентичность не только России, но и Европе, составляет, с моей точки зрения, один из главных секретов притягательности великой русской литературы. Нравственных вопросов такого масштаба, которые ставил Достоевский – одновременно – и преступник, и социалист, и кающийся грешник, и праведник – не было ни у кого на Западе.

Россия всегда одновременно жила как бы в трёх временах. «Передовая» русская интеллигенция – в условиях современной (ей) Европы. Не случайно Пушкин - наш и Шекспир, и Гёте одновременно - читал самые модные французские и английские романы: только они вышли – уже здесь. Одновременно интеллигенция его времени жила в стране, которая в чем-то отставала от Европы на века. И этот разрыв, который осознавался как глубокая «инаковость», всегда был традиционной сферой художественной рефлексии. Но в то же время русская интеллигенция гораздо больше, чем европейские, жили в мире будущего – потому что *мечтали*. (Может быть, поэтому у нас появились, такие фантастические учёные как, например, Циолковский и Вернадский и вообще весь «русский космизм»). Эта расколотовость и по сей день составляет сущность русской культуры. И вот эти ножницы, эту трагическую, не знаю, как сказать, – многоукладность что ли... - похоже, никак нельзя преодолеть.

Я часто привожу пример известной сцены из Толстого - когда Наташа Ростова первый раз приезжает в оперный театр. Наташа - барышня, воспитанная в духе русской усадебной культуры. Но она говорит по-французски. И она думает: «Как это всё фальшиво: они признаются в любви, не глядя друг на друга. Поют поочерёдно куплеты, какие-то декорации картонные, всё – ложь, а публика аплодирует. Несмотря на свой «привитый» французский, она остро чувствует, какие все это условности, какая это «чушь»! И Толстой это совершенно гениально показал.

В конце концов, у нас многие страшно хотят «глубины» ценой отказа от всех условностей :«давай по-мужски пошлём все эти сложности». Поэтому, например, Павел Карманов пишет свой «Форельный квинтет» и жарит рыбу в сопроводительном видео. Это стремление к натуралистическому «предъявлению» реальности в форме иконического знака очень характерно. Напишем «Форельный квинтет», но так как он уже есть – написал Шуберт, то мы сделаем по-нашему, без затей: рыбу пожарим. Собственной иронией легче защититься от испепеляющей *тотальной иронии* современного мира, от опасности показаться наивным, смешным, старомодным.

Лет 12-15 назад у нас начали выходить книжки по постмодернизму, и я впервые прочитал, кажется, у Михаила Эпштейна, о том, что исторически мы были первыми

постмодернистами, породив мощную культуру симулякров (вспомним родные и неизбывные «потемкинские деревни»). Поначалу я был несколько шокирован этим утверждением. Позднее осознал ее глубокую основательность.

Если говорить о музыке, то мы сегодня готовы работать с чем угодно - только не с музыкальным материалом. Конечно, я осознаю, что этот процесс – явление в каком-то смысле глобальное, но здесь оно попало на очень благодатную почву, породив некую разновидность культурной лысенковщины.

А.А.: Недавно голландские культурологи Тимотеус Вермойлен и Робин ванн дер Аккер в эссе «Заметки о метамодернизме» дали характеристику периода, который пришёл на смену постмодернизму в нулевые. Наступила пора модернистских ценностей, но работа в этом русле ведётся методами постмодернизма: всё разрешается, и даже сама модель культуры представляет собой биполярную конструкцию, в которой преобладают то модернистские взгляды, то – наоборот – традиционность какая-то - и всё это в сопряжённом состоянии какого-то мерцания. Это ситуация, в которой мы сейчас пребываем. Как Вы относитесь к подобной точке зрения?

В.Т.: Молодым людям, тем, кому сегодня 20-22 года, абсолютно всё равно то, что делаю я, мои коллеги или даже 35-летние. 30-летние «сидят» в шумах. 20-летних интересует «музыка объектов», в некотором роде они разочарованы в музыке инструментальной. Это новейший тренд, где о форме (в привычном смысле этого слова) думать не надо. Создаётся ощущение, что музыка здесь переходит на уровень дизайна. Этот радикализм можно понять - мы живём в каких-то радикальных условиях, в радикальном социуме, радикально настроенном относительно всего мира, хотя и сам мир становится таковым. Я это готов понять и отчасти принять, хотя насколько это можно отнести к «высокому искусству» – не знаю. Поэтому как педагог я говорю (может быть, слишком категорично): есть классическая живопись, а есть какие-то наколки, татуировки, стрит-арт. Есть разные жанры. У меня более «классическая» установка, у других её может не быть. Но как композитор я должен четко акцентировать свою позицию.

Специфика ситуации в том, что в нашем мире победила либеральная модель. Всё имеет абсолютно равное право на существование, ценность и жизнеспособность того или иного направления или вида/подвида искусства определяет рынок.

А.А.: И всё таки, совпадают ли характеристики метамодернизма с той картиной, которая складывается в нашем музыкальном искусстве?

В.Т.: Конечно, элемент стилового мерцания присутствует, мне этот термин, кстати, очень нравится: сегодня какие-то одни ценности, завтра – другие. Но лично для меня всё-

таки отсутствие каких-то неоспоримых, непреходящих ценностей - это самый главный признак глубочайшего кризиса нашего общества, не только российского – вообще современного.

А.А.: В современной культуре нет столбовой дороги, по которой не то чтобы все должны идти, но хотя бы «держать в уме» в качестве ориентира. Если сейчас сложилась такая ситуация, что запись какого-то блоггера читает больше народа, чем газету, издаваемую государством, это характеризует вспышки какой-то точечной активности, которая раньше направлялась.

В.Т.: Тут я с Вами соглашусь. Иной раз смотришь какой-то канал по телевидению (я иногда ночью смотрю, в перерыве между работой) - показывают каких-то возбужденных людей, абсолютных дилетантов в вопросах истории, науки или астрономии. И вот они, например, говорят, что сегодня или ещё вчера к нам прилетали «тарелки», тут же выступает независимый «эксперт», который это всё подтверждает. Интересно, что в условиях, когда нет никакой шкалы ценностей, слово профессионала-ученого и слово подобного «эксперта» подаются как абсолютно равноправные позиции.

А.А.: Одно из определений независимого эксперта: это человек, который нигде не получает зарплату.

В.Т.: Да-да, они не просто равноправны - у «независимого эксперта» часто есть шлейф скандального авторитета в СМИ, его мнение сформулировано более «доступно» и поэтому становится «основным».

Или когда родители школьников подают в суд на педагогов, преподающих теорию Дарвина. Это и у нас, и в Америке. Что можно сказать? Отсутствие ценностных критериев – это всё равно, что жизнь на Земле без гравитации. Мне кажется, что это и есть проявление большого кризиса – и политико-экономического, и культурного: отсутствие ценностных «полей тяготения», ценностных притяжений. В этом смысле всё можно, «все позволено». Конечно, будет что-то «мерцать» в зависимости от того, кто у власти, кто у денег, кто у телевизора...

А.А.: ...кто у руля.

В.Т.: Да-да, кто у руля. Это для меня главный показатель кризисности. И если мерцание - это еще нормально, но если это признаки надвигающихся сумерек...

Недавно я разговаривал с великолепным музыкантом, замечательной женщиной, и она мне на полном серьёзе сказала, что на днях они играли концерт «против конца света», и- пролетавшая опасно близко комета не попала в Землю. Говорила очень серьёзно. Что тут можно сказать?

А.А.: *Это игра такая.*

В.Т.: Детская. Когда дети играют в тигра, они искренне боятся. Это какое-то трогательное полудетское сознание.

С другой стороны, и в классические эпохи искусство развивалось совершенно разными дорогами. Взять музыку и живопись Нидерландов и Италии - это самая южная и самая северная страны Европы, которые находились в теснейших контактах. Теория перспективы сперва была разработана нидерландцами, потом пришла в Италию, когда нидерландские мастера приезжали работать в Ватикан. Итальянская живопись пришла в Голландию через итальянских банкиров, которые постоянно находились в Голландии. Между странами было теснейшее сотрудничество. Вместе с тем, смотришь живопись Нидерландов и Италии, и сразу становится понятно даже уже по одному набору красок - это абсолютно разные вещи.

На самом деле никогда, кроме как в тоталитарных государствах, такого не было, чтобы искусство было вот таким всегда одинаковым. Даже когда все писали в условном «классическом» стиле, всё равно были особые, индивидуальные акценты. Думаю, что опасность «одинаковости» может быть сегодня даже в большей степени реальна и очевидна, чем раньше. Мне кажется, что это влияние поп-культуры, которая всегда должна «попасть в формат» - телевизионный, денежный. Там много форматов. Поэтому её всё время «подстригают», как хороший газон, и она всегда будет одинакова. Мой любимый пример – популярный конкурс Евровидения, где все песни на английском, и все об одном и том же. Миллионы выбрасывает на эту ерунду «просвещенная Европа».

А.А. *И все песни сочиняют шведы.*

В.Т.: Мне кажется, что искусство не может быть неиндивидуальным. Между прочим, казалось бы, предельно сложная и абстрактная музыка «авангарда» - голландского, французского или немецкого - разительно отличается. Эстетически они весьма далеки и даже не всегда друг друга понимают.

А.А.: *Там имелось ввиду отсутствие в настоящее время того, что раньше называлось, по всей вероятности, стилем эпохи. Хотя постмодернизм прошёлся как танк по странам и весям.*

В.Т.: Да, прошёлся. Как Вам сказать? Я отношу к постмодернизму и Симфонию Берио, и философские опыты Мартынова, хотя это очень далекие и принципиально разные явления.

А.А.: *Кстати, позиция Владимира Ивановича весьма показательна. Недавно я прочитала его интервью, где он отказывается от того, что опус-музыка умерла.*

В.Т.: Уже отказывается? Не успели только привыкнуть. Надо же, всего 45 лет прошло.

А.А.: *И идёт возрождение. Причём опешивший журналист, который уже привык к одной и той же истории и лексике, попытался получить ответ на вопрос, как это можно доказать? Так всё-таки вопрос: постмодернизм скончался?*

В.Т.: В условиях такого «броуновского движения», я думаю, всё это будет ещё возрождаться. У нас по существу и этот радикальный молодёжный авангард тоже ведь 60-летней давности. На Западе это было в конце 50-х - начале 60-х. Очень часто я получаю письма, особенно из Америки: «У нас это уже давно прошло!». *Deja vu* такое. Уже так было, а что, у Вас не было ещё?». Но видимо здесь это актуально. Это ещё будет бурлить долго. Все эти направления – проявление некоторой растерянности и самозащиты. А иногда и просто профессиональной беспомощности. Если композитор не умеет выстраивать тембр, форму, не владеет техникой, позволяющей грамотно выстраивать идею, то, можете не сомневаться, он очень скоро присоединится к минимализму, который «снимает» все эти проблемы, с гарантией и «легитимно». В последние десятилетия это типично наш, российский путь. Во Франции, Италии, Швейцарии - нигде такого феномена нет. К нему поэтому даже есть определённый «экзотический» интерес. На Ваш вопрос я бы ответил так: думаю, что это будет ещё долго.

Я называю это культурой либерального общества. Для меня всегда искусство иерархично. Всегда есть что-то лучше и что-то хуже, оно априори не может быть одинаковым. Есть разные концепции и за них надо бороться. Если всё равно, все позволено и нет эстетических самоограничений и критериев, то невозможен и *диалог*, так как он попросту бесполезен – все по определению заведомо «правы». Это ведет к взаимному равнодушию и разрушению эстетической коммуникации.

А.А.: *В окружающем мире музыкальном, у современного композитора нет ли проблем с самоидентификацией? Не то, что к какому лагерю он принадлежит – абсолютно нет, а вот кто он сам?*

В.Т.: Ситуация как никогда в широком смысле этого слова полистилистична, композиторы даже соседних стран друг друга не очень понимают: немцы не понимают французов. При жизни Жерар Гризе, который учился в Германии и прекрасно говорил по-немецки, почти не исполнялся в Германии (он сам мне об этом говорил). Но и немецких композиторов не особенно играют во Франции. Это даже не полистилистика...

А.А.: *какое-то мегаварево стилевое...*

В.Т.: Сама картина такая пёстрая... Как себя чувствует композитор? Шаррино ушёл с 13-15 лет в свой мир и там прекрасно существует. Это и наивно, и мудро, по-мастерски. Таков его мир – это совершенно удивительно. Это счастливчик.

И другие мои любимые композиторы, мои сверстники – Беат Фуррер, Марк Андре и чуть постарше - тот же Хельмут Лахенман– все они имеют свой ярко выраженный стиль. Даже в этом мире, когда такая категория, казалось бы, уже непреодолимо проблематична. Но таких - единицы.