

Ю.В.КРЕЙНИНА

(Иерусалим)

ВЫБОР ВЛИЯНИЯ, ИЛИ ТЕСТ РОРШАХА

Иоганн Себастьян Бах и композиторы XX века

Феномен влияния и преемственности – фактор общепризнанный, как во всеобщей истории искусств, так и в личной истории многих творцов искусства, от эпигонов до величайших новаторов. Долгое время считалось, что речь идет о явлении, основательно изученном и, по-видимому, уже не заслуживающем особого внимания.

Тем не менее, в середине 1970-х годов возникла теория, которая придала новый импульс дискуссии. Американский литературовед и литературный критик Харольд Блум выступил с концепцией «страха влияния»¹. Анализируя литературный процесс, Блум акцентировал в первую очередь трудности молодого поколения, борющегося за свою самобытность, детально рассматривал болезненный процесс поиска и обретения собственного голоса. Корни позиции Блума – очевидно фрейдистские, поскольку речь идет о подсознании и внутреннем, часто неосознанном конфликте между благоговением перед мастерами прошлого и утверждением собственного «я». Данный конфликт принципиально неразрешим, поскольку и связь, и отсутствие связи с предшественниками имеют один и тот же смысл – желание побороть влияние прошлого (согласно Фрейду, умолчание о чем-то не менее значимо, чем постоянное упоминание того же самого предмета).

Применение теории Блума к сфере музыки началось вскоре после опубликования основных его работ. В европейском и американском музыковедении

¹ Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973. Русский перевод, в одном томе с книгой Блума *Карта перечитывания*, был издан спустя четверть века. См. Блум, Хэрролд. *Страх влияния. Карта перечитывания*. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1998. Слово «anxiety» можно перевести также и как беспокойство, тревога, опасение.

влияние идей Блума привело к появлению немалого числа исследований, трактующих «страх влияния» на материале музыки XIX и XX веков. Как образец данного подхода, можно выделить книгу Марка Эвана Бондса «После Бетховена: императивы оригинальности в симфонии».² Влияние Бетховена на композиторов-последователей вынуждало их, по мысли автора, противопоставлять себя Бетховену, искать свою индивидуальность в художественном споре с ним – споре, который проходит в постоянной тревоге о своей значимости и в поисках желанного отличия от гения прошлого.

Тем не менее, отношение молодого поколения творцов искусства к своим предшественникам в действительности намного сложнее, чем оно выглядит в блумовской модели. В теории Блума упускается из вида роль **сознательного** поиска, который не менее – и даже, быть может, более – принципиален для обретения своего художественного пути. В самом деле, любой творец осуществляет – и постоянно – выбор среди окружающего мира, словесного, зримого, звучащего. Происходит классификация впечатлений, отбор близкого для него, подходящего для его внутренней переработки материала, и отказ от всего субъективно чужеродного. Обе стороны этого процесса, притяжение и отталкивание, равно значимы в формировании индивидуального стиля.

В этой ситуации, предпочтения тех или иных предшественников, сознательная и даже заявленная опора на одного из мастеров прошлого часто определяют не только вектор творческого поиска, но и важнейшие слагаемые стиля молодого автора. Подобный выбор не может быть случайным – по справедливому утверждению А. Бушмина, «к необходимым свойствам настоящего художника относится также и проникновенная ‘избирательность’, умение из разнообразного опыта взять на свое вооружение то, что отвечает именно его творческим исканиям, что может органически слиться с его собственной натурой»³.

² Mark Evan Bonds. *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

³ Алексей Бушмин. *Преемственность в развитии литературы*. Ленинград, 1975, с. 138.

Для нас же, наблюдающих этот процесс со стороны, выбор художественных предпочтений может служить, прежде всего, весьма существенной индикацией эстетических установок композитора. Правда, на этом пути нас ожидают сюрпризы: если мы расширим круг своих наблюдений и сравним несколько композиторов, избравших одного и того же мастера прошлого как идеал и образец, то увидим нечто на первый взгляд неожиданное: выбор одного и того же идеала порождает совершенно разные художественные установки и результаты.

В качестве примера, в данной статье рассматривается влияние Иоганна Себастьяна Баха на композиторов XX века и разнообразные трактовки его наследия. Выбор именно Баха в данном контексте не случаен: Бах остается одной из наиболее влиятельных фигур европейской музыки уже свыше 250 лет, после его смерти им не только восхищались – у него учились Моцарт и Бетховен, Мендельсон и Шуман, Брамс и Вагнер. Если обратиться к менее отдаленным от нас временам, придется упомянуть еще целый ряд имен – таких, Рeger и Малер, Стравинский и Хиндемит, Шостакович и Щедрин, Кагель и Пендеревский, и это отнюдь не полный перечень.

Однако причины внимания композиторов к Баху неоднократно менялись, удивляя противоположностью подходов и суждений. Как будет прослежено далее, часто уже высказывания-декларации композиторов указывают на совершенно несхожие прочтения Баха, и разброс здесь очень велик. Можно предположить, что итоги сравнения разных позиций будут не менее интригующими, чем результаты психологического теста Роршаха, где один и тот же абстрактный рисунок порождает великое разнообразие мнений испытуемых о том, что же на нем изображено. Далее, в последнем разделе статьи, будет сделана попытка обозначить причины, по которым множество композиторов XX века выбирают в качестве своего идеала именно Баха, столь далекого от них по времени и стилю.

В 1900 году, открывая XX век, молодой немецкий композитор Макс Рeger сочиняет Фантазию и Фугу на тему ВАСН для органа. Несколько лет спустя, в 1905 году, Рeger пишет в журнале «Die Musik»: «Себастьян Бах для меня – начало и конец всей музыки, на нем зиждется и основывается всякий истинный

прогресс».⁴ Почитая Баха, Рeger был убежден, что «не существует более свободной формы, чем фуга», и с уверенностью заявлял: «В наши дни слишком мало внимания в музыке обращают на архитектонику»⁵.

Тогда же, в начале XX века, современник Рegerа Густав Малер утверждал: «Идеалом для будущего могли бы стать композиторы столь же блистательные в науке баховской полифонии, сколь они естественны в претворении народной музыки».⁶ Кроме того, нам известно из воспоминаний Натали Бауэр-Лехнер, что именно говорил Малер о хоралах Баха, основанных на общеизвестных церковных напевах: «Для него [Баха] новизна тем была несущественна: главный интерес заключался в искусстве обработки, развития, во множестве трансформаций».⁷

С одной стороны, и Рeger, и Малер считали Баха неким идеалом, к которому следует стремиться любому композитору. С другой стороны, каждый из них сосредотачивал свое внимание в первую очередь на тех чертах стиля Баха, которые были субъективно важны именно для него. Для Рegerа главным приоритетом была ясная архитектоника, основанная на целенаправленном развитии музыкального материала. Для Малера идея новаторства – в его воображении – была связана с сосуществованием в одном сочинении разнородного материала, который композитор успешно объединял. По сути дела, и Рeger, и Малер формулировали в своих высказываниях о Бахе свое эстетическое кредо и свой идеал музыкального стиля. Думая и говоря о Бахе, они на самом деле говорили о себе самих и невольно оставили нам наброски своих автопортретов.

Та же тенденция прослеживается и у композиторов следующего поколения, среди которых было немало почитателей Баха. Так, молодой Пауль Хиндемит сочиняет «Хорошо темперированный рэгтайм», используя тему фуги до-минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» и мотив ВАСН, и задает по этому поводу несколько риторических

⁴ Neues Max-Reger-Brevier. Basel, 1948, s.19.

⁵ Ibid., s.80-81.

⁶ Norman Lebrecht. *Mahler Remembered*. London Boston: Faber and Faber, 1987, p. 254-255.

⁷ Alexander Odefey. "Gustav Mahler, Johann Sebastian Bach und die Mystik." *Musik als Lebensprogramm: Festschrift für Constantin Floros zum 70. Geburtstag*. Hrsg. Von Matthias Spinder, Gottfried Krieger. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000, p. 131.

вопросов: «Вы думаете, что Бах перевернулся бы в гробу? Ему бы это и в голову не пришло! Если бы Бах был жив сегодня, он мог бы изобрести шимми или, по крайней мере, ввел бы его в «приличную» музыку. Возможно, он бы увлекся некоей темой из ‘Хорошо темперированного клавира’, написанной композитором, который был бы для него подобен Баху».⁸ По мнению Стивена Хинтона, это заявление можно перефразировать следующим образом: «Иными словами, если бы Бах был жив тогда, когда Хиндемит написал эти слова (1921), он был бы Хиндемитом».⁹ Формулировка эффектная, хотя и несколько преувеличенная.

Еще один пример, относящийся к тому же периоду в развитии европейской музыки. В 1931 году, несколько лет спустя после формулировки принципов додекафонии, Арнольд Шенберг пишет две статьи под заголовком «Национальная музыка». Во второй из этих статей Шенберг перечисляет повлиявших на него великих композиторов, начиная с Баха:

«Моими учителями были, прежде всего, Бах и Моцарт, и вслед за ними Бетховен, Брамс и Вагнер.

От Баха я научился:

1. Контрапунктическому мышлению, то есть искусству изобретения музыкальных построений, которые можно использовать в качестве аккомпанемента к ним самим.
2. Искусству выводить все из одного и установлению связей путем трансформации.
3. Игнорированию «сильной» доли такта».¹⁰

Спустя два десятилетия, в 1950 году, во время торжеств по случаю двухсотлетия со дня смерти Баха, Шенберг пишет свое (незаконченное) эссе о Бахе. Его начало было явно провокационным, призванным заинтриговать читателя:

⁸ Stephen Hinton, “Hindemith, Bach, and the Melancholy of Obligation.” In: *Bach Perspectives*, volume three: *Creative responses to Bach from Mozart to Hindemith*. Ed. by Michael Marissen. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1998, p.134.

⁹ Ibid.

¹⁰ Arnold Schoenberg, *Style and Idea*. London: Faber and Faber, 1975, p. 173.

«Я часто говорил: Бах был первым додекафонистом. Конечно, это была шутка. Я даже не уверен, не заслужил ли этого титула кто-то из его предшественников. Однако мое утверждение основано на факте: Фуга номер 24 из первого тома ‘Хорошо темперированного клавира’ начинается темой, где использованы все 12 звуков... В фуге номер 24 хроматически измененные звуки не являются ни замещением [основных звуков – ЮК], ни частью определенных звукорядов. Они наделены самостоятельностью, которая отчетливо видна в базовых сериях двенадцатитоновых сочинений, где используются все звуки хроматической гаммы».¹¹

Итак, и Хиндемит, и Шенберг чувствовали свои прочные связи с Бахом: Хиндемит воображал себя современным квази-Бахом, или иначе говоря, реинкарнацией великого мастера, Шенберг видел себя учеником и последователем Баха и считал свою композиторскую технику продолжением баховской традиции. В любом случае, Бах был для обоих композиторов весьма значимой фигурой, учителем композиции и духовным наставником.

Следующее поколение, начиная с ученика Шенберга Антона Веберна, отличалось несколько иным подходом к наследию Баха. Так, после исполнения в Лондоне его оркестровки шестиголосного ричеркара Баха из «Музыкального приношения», Веберн писал Францу Редереру:

«...не указано [у Баха – ЮК], инструменты или человеческие голоса исполняют музыку, должен ли темп быть быстрым или медленным. Нет обозначений темпа, не указана динамика – короче говоря, нет ничего, что обычно указывает, как следует понимать или исполнять сочинение. А теперь я превратил эту абстрактную концепцию в некую ‘Klangfarbenmelodie’».¹²

Продолжая размышлять в том же направлении, Веберн писал дирижеру Герману Шерхену в связи с предполагаемым исполнением «своего» Ричеркара в 1938 году: «Я очень рад, что Вы работаете над моей (думаю, я могу так назвать ее)

¹¹ Ibid, p. 393.

¹² Martin Zenck, “Tradition as authority and provocation: Webern’s confrontation with J.S.Bach,” in: *Bach Studies I*, ed. by Don Franklin. Cambridge University Press, 1989, p. 314.

Фугой Баха... Она задумана так, чтобы донести характер Фуги как я его чувствую». ¹³

Общепринятое название оркестровки Веберна, «Бах-Веберн, Ричеркар из Музыкального приношения», отражает диалогическую природу этого опуса: согласие между «собеседниками» выражено в сохранении каждого звука баховского текста, а уникальное оркестровое решение выводит Веберна на уровень соавтора в полном смысле этого слова.

Композитор следующего, послевеберновского поколения, Альфред Шнитке, в годы зрелости говорил о своем отношении к Баху: «И как далекий, недостижимый идеал – Бах. Бах сейчас стоит для меня в центре всего. Это тот центр, то солнце, которое светит во все стороны. Чем бы я ни занимался». ¹⁴ В то же время Шнитке был убежден, что и в этом воображаемом диалоге, диалоге с величайшим мастером, у него должен звучать собственный, ни с кем несхожий голос. В беседах с Александром Ивашкиным Шнитке признавался: «В какой-то момент я понял, что всякий – неокончателен. Даже если ты возьмешь Баха, который для меня номер один. Но я не должен подражать Баху... Я не должен никому подражать, я должен оставаться таким, какой я есть... Я понял право каждого оставаться самим собой, невзирая на бесспорное наличие гораздо более значительного. Иначе ты не отойдешь от статуса отражения». ¹⁵

Сходство между подходом Веберна и Шнитке – поразительное, если учесть разницу в их музыкальной стилистике: оба композитора соединили как в своих высказываниях, так и в своих сочинениях преклонение перед Бахом и четко осознанный, собственный, совершенно иной подход к музыкальному материалу. Наряду с оркестровкой Веберна, примерами могут служить Вторая соната для скрипки и фортепиано и Фортепианный квинтет Шнитке, где мотив ВАСН включен в многообразные контексты современного музыкального мира, как символ вечных экзистенциальных вопросов о смысле всего сущего.

¹³ Ibid., pp. 315-316.

¹⁴ Александр Ивашкин. Беседы с Альфредом Шнитке. Москва: РИК «Культура», 1994, с. 37.

¹⁵ Там же, с. 178.

Вполне очевидно, что каждый из композиторов выбирал Баха в наставники по своим собственным причинам, и мотивация оказывалась совершенно разной. Не менее очевидно, что образ Баха у каждого из продолжателей отличался от того, что рисовало воображение другого композитора. Можно сравнить это многообразие в восприятии с совершенно несхожими интерпретациями одного и того же набора чернильных пятен на бумаге – такой прием, как уже упоминалось, лежит в основе широко известного психологического текста Роршаха. Каждый из проходящих тест предлагает свою расшифровку абстрактного изображения, каждая версия далее анализируется, иногда и с использованием компьютерных алгоритмов. Психологи же используют результаты теста для диагностики особенностей личности и эмоционального функционирования испытуемого.

На первый взгляд, использование теста Роршаха в дискуссии о влиянии Баха на композиторов XX века выглядит довольно странным. Действительно, что общего у свободных ассоциаций по поводу чернильных пятен и интерпретацией баховского наследия его последователями? Однако общее здесь присутствует: в обоих случаях воспринимающий субъект выдвигает свою, личную интерпретацию некоего объекта, у которого нет явной, ощутимой и однозначной формы, и потому в основе каждой интерпретации доминирует неповторимо личное воображение каждого из участников эксперимента.

Как видно из высказываний композиторов, каждый «портрет» Баха был, до известной степени, размышлением воспринимающего о себе самом. Иными словами, каждый композитор видел Баха под своим собственным углом зрения, и образ Баха становился воображаемым зеркалом, в котором последователь Баха видел самого себя – иногда и в образе Баха. В такой ситуации, имя Баха нередко упоминается для подтверждения легитимности конкретных личных предпочтений, существующих у каждого.

В подобном случае неминуемо возникает вопрос об эмоциональном отношении последователя к предшественнику. Иначе говоря, был ли этот незапланированный тест Роршаха источником позитивной или негативной реакции для композитора младшего поколения? Был ли образ Баха источником вдохновения или скорее источником напряжения и тревоги?

В этом контексте, упомянутая выше теория Блума о страхе влияния может быть применима лишь частично, поскольку она акцентирует фактор бессознательного и потому не может объяснить, почему столь разные композиторы совершенно осознанно выбирали Баха в качестве своего образца и идеала. Возможно, правда, что в ряде случаев теория Блума поможет объяснить и прокомментировать стресс, который неизбежно возникает при сравнении себя с гениальным предшественником. В этом случае появляется дополнительный вопрос: может ли стресс быть фактором позитивным, или он ведет лишь к перенапряжению творческих сил? Как известно, в обыденном словоупотреблении слова «стресс» и «тревога» имеют чаще всего отрицательную коннотацию.

Однако создатель теории стресса, Ганс Селье, подходил к явлению стресса иначе. Селье утверждал, что стресс отличается от других физических реакций – его вызывают и радостные, и печальные новости, а его импульсы могут быть как негативными, так и позитивными. Негативный стресс Селье называл дистресс («distress»), а позитивный – эустресс («eustress»).

Согласно сравнительно недавним исследованиям, влияние стресса на конкретного индивида определяется не типом стрессора, а тем, как этот стрессор воспринимается – видят ли в стрессоре пугающую угрозу или возможность ответить на вызов. В последнем случае, вполне вероятно реакция на стресс как источник надежды, энергии, обретения смысла; эта реакция становится индикатором эустресса (позитивного стресса).¹⁶

Вероятно, многие композиторы XX века могли бы согласиться с утверждением, что соприкосновение с творчеством Баха становилось для них источником надежды, энергии и обретенного смысла. В большинстве случаев, влияние Баха было фактором в высшей степени позитивным, и воображаемый диалог композиторов с Бахом воспринимался каждым из них, насколько можно судить по историческим документам, как благо и откровение.

Так или иначе, дискуссия на тему о «страхе влияния», как явном источнике отрицательного стресса, наряду со стремлением к духовной опоре (источнику

¹⁶ Nelson, Debra; Cooper, Cary (1 April 2005). "Stress and health: A positive direction". *Stress and Health* 21 (2): 73–75.

положительного стресса?) должна быть дополнена дискуссией еще на одну тему: почему Бах? Или, если уточнить постановку вопроса: почему именно Бах остается столь желанным воображаемым собеседником вплоть до наших дней?

Поиск ответа на этот вопрос, казалось бы, возвращает нас к тесту Роршаха, поскольку у каждого из композиторов причины могли быть совершенно разными – по крайней мере, по их субъективным ощущениям и оценкам. Действительно, ответов на поставленный вопрос существует много, и коснуться их всех в рамках данной статьи не представляется возможным. Однако даже крайне лаконичные высказывания композиторов, которые процитированы выше, позволяют различить в их отношении к Баху нечто общее.

Одна из возможных гипотез о природе этой общности связана со статусом Баха в профессиональном композиторском сознании. Известно, что к началу XX века непревзойденное мастерство Баха стало почти мифом, воспринималось как идеал профессионального совершенства. Соответственно, достичь баховского уровня мастерства всегда оставалось труднейшей, но и самой желанной целью. Думать о себе как о последователе Баха возвышало дух – и одновременно повышало самооценку. Так возникало чувство принадлежности к избранному кругу, кругу участников «Игры в бисер», если воспользоваться заглавием романа Германа Гессе.

Эта гипотеза, как другие возможные предположения, нуждается в проверке и подтверждении. Возможное направление поисков обозначил в своих набросках о Бахе Витольд Лютославский, один из классиков музыки XX века:

«Размышляя о произведениях Баха, мы часто поражаемся его способности высвобождать огромные массы духовной энергии столь просто и естественно, как будто это нечто само собой разумеющееся. Именно ясность баховского искусства – возможно, его самая великая тайна».¹⁷

¹⁷ Zbigniew Skowron, ed., *Witold Lutoslawski on music*. Scarecrow Press, Inc., 2007, p. 189.