

Юлия Сергеевна Векслерwechsler@mts-nn.ru

Доктор искусствоведения, профессор
кафедры истории музыки Нижегородской
государственной консерватории имени
М. И. Глинки

Prof. Yulia S. Veksler, Dr.H.wechsler@mts-nn.ru

Music History Department of M. I. Glinka
Nizhny Novgorod State Conservatory

Дьёрдь Лигети и дадаизм

Аннотация

Статья посвящена обоснованию связей творчества Д. Лигети с дадаизмом, одним из наиболее радикальных течений начала XX века. Лигети стал одним из тех, кто воспринял его влияние и воплотил его в своем творчестве, причем он оказался включен в традицию, идущую от дада через все дальнейшие этапы его развития. В статье рассматриваются четыре феномена дада в творчестве композитора: традиция звуковой поэзии (*Lautpoesie*), шум как материал музыкального искусства, беззвучная музыка (музыка *tacet*) и коллаж. При очевидном резонансе идей дада в творчестве Лигети вряд ли возможно безоговорочно причислить его к дадаистам, поскольку, оставаясь приверженцем «искусства для искусства», он не отождествляет, но разделяет искусство и жизнь, подчас подвергая пародированию саму поэтику дадаизма.

Ключевые слова

Дьёрдь Лигети, дадаизм, абсурд, асемантическая поэзия, коллаж, редукция

György Ligeti and Dadaism

Abstract

The article is devoted to substantiating the connections of G. Ligeti's creativity with Dadaism, one of the most radical trends of the early twentieth century. Ligeti became one of those who perceived his influence and embodied it in his work, and he was included in the tradition that goes from Dada through all the further stages of its development. The article examines four phenomena of dada in the composer's work: the tradition of sound poetry (*Lautpoesie*), noise as a material of musical art, silent music (*tacet* music) and collage. With the obvious resonance of Dada's ideas in Ligeti's work, it is hardly possible to categorize him unconditionally as a Dadaist, since, while remaining an adherent of “art pour l'art”, he does not identify, but separates art and life, sometimes parodying the very poetics of Dadaism.

Keywords

György Ligeti, Dadaism, absurdity, asemantic poetry, collage, reduction

Дадаизм вошел в историю как одно из наиболее радикальных течений авангарда начала XX века. «Дурашливая игра с Ничто» (Хуго Балль, см.: [14, 67]) и глумление над традиционными ценностями скрывали под собой ощущение глубокого кризиса старого мира, отрицание существующего порядка вещей в жизни, искусстве, морали, активное неприятие войны. Если современники видели в дада лишь инфантильный бунт и желание любой ценой «эпатировать буржуа», сейчас, спустя столетие, не вызывает никакого сомнения его тесная связь с дальнейшим развитием искусства XX и XXI веков, которое трудно представить без открытий дадаистов. Речь не только о коренном переосмыслении самого понятия искусства, которое становится «не-искусством» за счет разрушения границы между искусством и жизнью, — все это имело продолжение в движении акционизма и современной практике перформансов. В той или иной степени, к дадаистам восходят многие явления искусства XX века: использование шума как материала музыки, композиция, основанная на случайности, коллаж и монтаж, редукция смысла и, напротив, извлечение смысла из «ничто», наконец, новое соотношение слова и музыки в звуковой, или асемантической, поэзии. И хотя музыка в дадаизме занимала все же не первостепенное место, влияние его на музыкальное искусство очевидно.

Дадаистское движение зародилось в годы Первой мировой войны в Цюрихе, где нашли себе пристанище эмигранты из воюющих стран. Его основали литераторы и художники Хуго Балль¹, Ханс Арп², Рихард Хюльзенбек³, Марсель Янко⁴, Тристан Тцара⁵. Помимо Цюриха очаги дада возникли в Берлине, Ганновере и Париже⁶. Особый статус имеет нью-йоркская ветвь дада, идущая от Марселя Дюшана. Она стала плодотворной в американском искусстве и прежде всего в творчестве Джона Кейджа (см.: [10, 125–129]).

Несмотря на поэтическую доминанту дада-движения, музыка имела большое значение в дадаистских действиях. Здесь годилось все — как старое, так и новое, академическое и популярное, классика и джаз. Музыка использовалась как *objet trouvé* (найденный предмет), подвергалась «дадаизации» (термин Ж. Гергена, [23, 6]) — особого рода переосмыслению, превращающему ее в «неискусство». Способы дадаизации различны: деконструкция и редукция, монтаж и очуждение, импровизация и обращение к примитиву. Наряду с другими средствами музыка должна была провоцировать негативную реакцию публики, выводить ее из равновесия.

Музыканты в дадаистских кругах в большинстве своем малоизвестны, среди них практически нет профессионалов. Одним из исключений был Эрвин Шульхоф (см.: [2]), который некоторое время принимал участие в дада-движении. Сотрудничал с дадаистами и эксцентричный Эрик Сати (см.: [16, 116–128]). В то же время академические музыканты не вписывались в дада целиком, как не вписывалась в него и академическая музыка. При этом влияние дадаизма на музыкальное искусство очевидно: оно стало осознаваться спустя десятилетия.

Дьёрдь Лигети стал одним из тех, кто воспринял это влияние и воплотил его в своем творчестве, причем он оказался включен в традицию, идущую от дада через все дальнейшие этапы его развития: сюрреализм, театр абсурда, леттризм⁷, Fluxus⁸, поп-арт⁹.

¹ Балль, Хуго (Ball, Hugo, 1886–1927) — немецкий поэт и драматург.

² Арп, Ханс (Arp, Hans Peter Wilhelm, 1886–1966) — немецкий и французский поэт, художник, график, скульптор.

³ Хюльзенбек, Рихард (Hülsebeck, Carl Wilhelm Richard, 1892–1974) — немецкий писатель.

⁴ Янко, Марсель (Janco, Marcel, 1895–1984) — израильский и румынский архитектор художник, писатель.

⁵ Тцара, Тристан (Tzara, Tristan, 1896–1963) румынский и французский поэт.

⁶ География дада-движения в немецкоязычных странах представлена в книге: [5].

⁷ Леттризм (франц. *lettrisme*, от *lettre* — буква), авангардистское течение во французской поэзии, объявившее буквы главным материалом творчества.

⁸ Fluxus (флюкус) — течение в искусстве 50-х — 60-х годов XX столетия, провозгласившее свободу творчества и его форм и противопоставившее себя академическому искусству.

Непродолжительный «дадаистский» период (или, как его также называют, период «флюксуса и абсурда» [26, 128]) в творчестве Лигети начинается в первой половине 1960-х годов, сразу же после написания эпохальных сонорных композиций «Apparitions» и «Atmosphères». В его рамках возникают очень разные по жанру и художественной значимости сочинения: инструментальные (Три багатели — *Trois bagatelles*, август 1961; Симфоническая поэма, «музыкальный церемониал» для 100 метрономов — *Poème Symphonique*, “musical ceremony” for 100 Metronomes, 1962) и музыкально-театральные («Приключения» — «Aventures» и «Новые приключения» — «Nouvelles Aventures», 1962–1965), а также законченная позднее «анти-антиопера» «Великий мертвиарх» («Le Grand Macabre», 1974–1977). Их дополняет парадоксальная акция для чтеца и аудитории «Будущее музыки» («Die Zukunft der Musik», август 1961). Точки соприкосновения с дадаизмом очевидны: в первую очередь это эстетика абсурда в самом широком смысле, позволяющая создать «воображаемый мир», где все вывернуто наизнанку и поставлено с ног на голову.

Дадаистские идеи проникают в творчество Лигети различными путями. Не исключено, что он знал о дадаизме уже в венгерский период жизни. Однако определяющими для формирования композитора стали полтора года, проведенные в Кёльне сразу же после бегства из Венгрии в конце 1956 года — именно тогда он смог в полной мере окунуться в атмосферу дада, возрожденную спустя десятилетия теми, кто причислял себя к неодадаистам в самом широком смысле. Среди его нового окружения было сильно влияние Джона Кейджа (назовем имена таких кейджеанцев как Маурисио Кагель¹⁰ и Нам Юн Пайк¹¹), фурор произвели дармштадские лекции, прочитанные Кейджем в 1958 году (см.: [26, 128–129]). В начале 1960-х в Европе проходят фестивали движения Fluxus, которое вобрало в себя многие идеи дада (хотя и мыслило себя как нечто независимое, см.: [22]). Нельзя игнорировать и венские влияния, хотя в то время, когда Лигети прибыл в Вену, она отнюдь не была столицей Новой музыки (см. подробнее в статье Г. Церхи: [15]). Связи с Венной у Лигети не были столь прочными, и все же проведенные там годы дают основание ряду исследователей причислить его к Третьей венской школе (наряду с Ф. Церхой¹² и Р. Хаубенштоком-Рамати¹³ — все эти композиторы так или иначе связаны категориями «звука и тембра» [29, 475]). Но следует отметить и другое: именно в Вене в 1950-е годы в среде поэтов и музыкантов возникает неодадаистское движение (см. об этом: [25, 486–487]), учреждается «Литературное кабаре» по образцу «Кабаре Вольтер» в Цюрихе, интенсивно развиваются традиции звуковой поэзии (из целого ряда не слишком известных у нас имен должен быть назван Герхард Рюм¹⁴ — поэт, музыкант, представитель школы двенадцатитоновой композиции Й. М. Хауэра)¹⁵.

Традиция звуковой поэзии (*Lautpoesie*) оказывается важнейшей нитью, связывающей Лигети с дадаизмом. Она нашла свое воплощение в знаменитом диптихе «Приключения» и «Новые приключения» — сочинении для трех певцов и семи инструменталистов. В одном из своих интервью Лигети подробно освещает историю создания и истоки «Приключений». Еще в Будапеште композитора «очень интересовала идея сочинения музыки, формальными характеристиками которой являются характеристики речи» [24, 44]. Он объясняет это желанием уйти от периодичности в форме, от «рифмованной» музыки (думается, это следует понимать как параллель

⁹ Поп-арт — направление в искусстве авангарда 1950-х – 1960-х годов, создававшее произведения искусства из объектов самой жизни.

¹⁰ Кагель, Маурисио (Kagel, Mauricio, 1931–2008) — аргентинский и немецкий композитор.

¹¹ Пайк, Нам Юн (Paik, Nam June, 1932–2006) — американско-корейский художник и музыкант.

¹² Церха, Фридрих (Serha, Friedrich, 1926–2023) — австрийский композитор и дирижер.

¹³ Хаубенштоком-Рамати, Роман (Haubenstock-Ramati, Roman, 1919–1994) — польско-австрийский композитор, педагог, редактор.

¹⁴ Рюм, Герхард (Rühm, Gerhard, р. 1930) — австрийский писатель, композитор, художник.

¹⁵ Подробнее о школе двенадцатитоновой композиции Хауэра см. в нашей статье: [4].

музыкальной прозе Арнольда Шёнберга, см.: [3]). «Источники вдохновения» Лигети находил не только в Вене и в Кёльне, но и за их пределами. Так, он называет литераторов-дадаистов (это Хуго Балль и Курт Швиттерс¹⁶ с его «Сонатой из праязыковых звуков»), леттристов в Париже (Дюффрена¹⁷, Анри Шопена¹⁸, Изу¹⁹), наконец, упоминает речевые композиции (Sprachkomposition) 1960-х годов: «Carré» К. Штокхаузена, «Anagrama» М. Кагеля, а также сочинения Л. Берно и Р. Хаубеншток-Рамати [24, 44–45].

Музыка с характеристиками речи, к которой стремился Лигети, искала свои корни в поэзии с характеристиками музыки — так называемой асемантической поэзии, которая представляет собой «рассчитанный на слуховое восприятие фонетический шум, не подлежащий определённой семантической интерпретации» [6, 5]. Родоначальником асемантической поэзии считается Хуго Балль — поэт, драматург, основатель «Кабаре Вольтер», инициатор дадаистского движения. Балль изобрел новый поэтический жанр, именуемый «стихотворения без слов» (Verse ohne Worte), или «звуковые поэмы» (Lautgedichte). Облаченный в костюм из картона, он читал свои стихи как магические заклинания, словно бы доставая слова из памяти, на глазах публики воссоздавая некий несуществующий язык²⁰.

Творчество Курта Швиттерса, создателя мерц-искусства²¹, стало кульминацией дадаистского движения. Лигети упоминал Швиттерса как наиболее близкого себе художника не только в творческом, но и в человеческом плане (см.: [21, 21]). В коллажах Швиттерса (наибольшую известность получили его мерц-колонны — своеобразные сооружения из мусора) можно видеть род дадаистского гезамткунстверка, который объединяет всевозможные материалы для единой художественной цели и утверждает их принципиальное равноправие. Швиттерс подводит итог развитию поэзии дадаизма. Его абстрактное стихотворчество включает в себя словесные, числовые и буквенные стихи.

Самое известное его творение, которое выходит за рамки дадаизма и хронологически (1921–1932), и стилистически — «Прасоната» («Ursonate»), или «Соната из праязыковых звуков» («Sonate in Urlauten»). Она выросла из одной стихотворной строчки поэта-дадаиста Рауля Хаусмана, которая звучит так: «fmsbwtozau pggiv». Соната представляет собой асемантическую стихотворную композицию из четырех частей, в известной мере аналогичных частям сонатно-симфонического цикла: Rondo с четырьмя темами, Largo, Scherzo и Presto. Перед нами масштабный коллаж, который состоит из «отходов», «мусора» — обрывков слов, чужих строчек, перевернутых названий, имен и целого алфавита. Все это воспринимается как звуковой поток, воссоздающий некий праязык (об этом говорит и название «Прасоната»). Его элементы то распадаются, то соединяются вновь, демонстрируя методы мотивно-тематического развития в музыке²².

Говоря о дадаистской асемантической поэзии как истоке «Приключений», нельзя упускать из виду ее дальнейшее развитие во французском леттризме и современной Лигети Sprachkomposition, переосмыслившей соотношение музыки и слова. Сочинение Лигети довольно далеко уходит от представленных только что композиций, уже потому, что это сочинение музыкальное и вокально-инструментальное. Для своей оперы с «ирреальным, воображаемым действием» [13, 47] Лигети сочиняет свой асемантический текст, состоящий из ничего не означающих звуков, передающих только эмоции. Как

¹⁶ Швиттерс, Курт (Schwitters, Kurt, 1887–1948) — немецкий художник и писатель.

¹⁷ Дюффрен, Франсуа (Dufrené, François, 1930–1982) — французский художник и поэт.

¹⁸ Шопен, Анри (Chopin, Henri, 1922–2008) — французский поэт, перформер, критик, издатель.

¹⁹ Изу, Исидор (Isou, Isidore, 1925–2007) — французский поэт и кинорежиссер.

²⁰ С примером чтения автором своего стихотворения («Gadji beri bimba», 1916) можно ознакомиться по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=aiKHSeDIU1U> (дата обращения: 01.05.2023).

²¹ Мерц — ничего не означающая часть слова Kommerzbank, которая послужила обозначением концепции искусства Швиттерса. Подробнее см.: [6, 99–101].

²² Подробный анализ Сонаты см. в книге: [6, 111–117]. Прослушать «Прасонату» в исполнении автора можно по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=1qLKu3R8no4> (дата обращения: 01.05.2023).

отмечает сам композитор, «“текст”, написанный фонетическим шрифтом, не был сочинен заранее, но появился вместе с музыкой; это означает, что он — как чистая звуковая композиция — сам является музыкой» [27, 161]. Его демонтаж языка идет гораздо дальше, чем у дадаистов, это регресс языка к каким-то атавистическим праформам, где важнее оказываются не части слов, но невербальные средства, прочитываемые на уровне эмоций, мимики и жестов: вскрики, взвизги, смех, плач, вдох, выдох (такие же жесты воспроизводят и музыкальные инструменты, см.: [17]). Калейдоскоп утрированно выраженных эмоциональных состояний (условно: юморного, призрачно-ужасного, сентиментального, мистически-траурного и эротического) заставляет вспомнить попытки создания их классификаций — как в эпоху барокко, например, в «Универсальной музургии» Афанасия Кирхнера (см.: [9]), так и в XX веке, например, в Сонатах и интерлюдиях Дж. Кейджа, где представлены 9 перманентных эмоций индийской художественной традиции (см.: [10, 188]). Попытка рационального осмысления, препарирования и классификации эмоций, которые оказываются упорядочены при помощи своеобразного каталога, очевидна и у Лигети (это следует из эскизов, см.: [26, 145]). Несмотря на предельность, эмоции «Приключений» далеки от дадаистских и экспрессионистских, которые проживаются без остатка. Если здесь и следует вести речь об экспрессионизме, то это, по словам самого автора, «охлажденный», «свежезамороженный» экспрессионизм. «Скепсис Лигети по сути лишает почвы и скорбь, и радость, и страх, и любовь — остается одна ирония», — отмечает С. Савенко [12, 113]. Р. Штайниц же видит в «Приключениях» «коллаж психологической карикатуры, зал кривых зеркал, которые сжимаются, растягиваются и издеваются, превращая страдальческую гримасу в непристойный смех» [28, 156]. Дадаистское подвергается острашению и при помощи изошренной техники наподобие серийной (а последняя, в свою очередь, острашается абсурдом и иронией)²³. «Эта работа могла быть написана только в тот момент, когда гегемония серийного принципа оспаривалась со всех сторон, — отмечает Стефан Бейст. — Открывая сериальной музыке ее истинное лицо, Лигети наносит ей последний удар, в то же время обнажая правду о человеческих отношениях в нашу эпоху» [17].

Второй дадаистский феномен в творчестве Лигети — шум. Шум — одна из важных составляющих дада-музыки, которая вобрала в себя опыт футуристов и поставила его на службу провокации, взрывая грань между музыкальным и немзыкальным. Дадаисты используют всё, что способно издавать оглушительно громкие звуки — барабаны, свистки, трещотки, кастрюли. К ним добавляются «технические шумы» — сирены, автомобильные клаксоны, пишущие и швейные машинки.

Шумовые инструменты есть и у Лигети, например, в «Приключениях», они используются и в анти-антиопере «Le Grand Macabre» — сочинении, которое многообразно соприкасается с дадаизмом. Особый случай представляет Симфоническая поэма для 100 метрономов²⁴: представленный здесь *meccanico style* не только откликается на репетитивную технику минималистов, но и напоминает о дадаистских экспериментах с немзыкальными устройствами, например о пьесе «Соревнование между швейной и пишущей машинками» (см.: [14, 496]).

С раннего детства Лигети привык связывать с музыкой многие предметы домашнего обихода, слышать музыку в звучании повседневности. Так в его сочинения попадают странные звучания и инструменты: шарканье ног по полу, деревянная миска, наполненная маленькими шариками, папиросная бумага, газеты, металлическая фольга (все это можно услышать в «Приключениях»). Также им используются ковер и ковровая колотушка, жестяные банки, деревянная мебель, пластиковые стаканчики и воздушные шары. Эти необычные инструменты звучат как ностальгия по детству (см.: [26, 150]). Но

²³ Подробный анализ сочинения см. в статье: [26 142–162].

²⁴ «Сочинение реализуется с помощью дирижера и 10 исполнителей, которые по знаку маэстро запускают метрономы и затем удаляются» [13, 48].

точно так же они могут быть средством дадаизации.

Так происходит во вступлении к первой картине оперы «Le Grand Macabre», где объектом дадаизации становится топос фанфар. Vorspiel написан по образцу Токкаты из «Орфея» Монтеверди (см., в частности: [7, 84]), но вместо труб и тромбонов Лигети использует 12 различных по высоте автомобильных клаксонов, на которых играют двумя руками и двумя ногами три исполнителя (Пример 1). «Неестественный, задыхающийся, жесткий звук автомобильных клаксонов, своего рода нестройная, разобценная группа меди, — комментирует Лигети, — оповещает о расколоте мире Брейгельландии» (цит. по: [21, 128]).

György Ligeti

a $\frac{4}{4}$ Tempo giusto ♩ = 80
4 car horns / Autohupen

Percussione

1. 4 car horns / Autohupen

2. 4 car horns / Autohupen *sempre ff*

3. 4 car horns / Autohupen *sempre ff*

b *sempre ff*

c Curtain is raised
Vorhang auf

Perc.

1.

2.

3.

d *attaca subito*

Пример 1. Д. Лигети «Le Grand Macabre». Vorspiel к первой картине.

Третий феномен дадаизма — беззвучная музыка, музыка *tacet*, редукция звучания до тишины. Ее представляет небольшое произведение Лигети под названием «Три багатели», относящееся к числу так называемых «музыкальных церемониалов». У него также были предшественники в среде дада-музыки.

Один из первых и довольно известных примеров такого рода — пьеса Эрвина Шультхофа «In futurum», центральная часть сюиты «Пять питторесок» (название этой части перекликается с названием скандальной лекции Лигети «О будущем музыки»). Вся пьеса состоит исключительно из пауз различной длительности, тем самым создавая структурированное молчание. Если подставить ноты вместо пауз, мы сможем реконструировать ту музыку, которая не звучит (ремарка Шультхофа гласит: «вся песня свободно с выражением и чувством»). Беззвучная пьеса окружена вполне обычно записанными джазовыми танцами, которые тогда также воспринимались как эпатаж.

Другое знаменитое сочинение *tacet*, перевернувшее традиционные представления о музыке, — 4'33" Джона Кейджа. Молчание может пониматься здесь по-разному: как предпосылка всякой музыки, как олицетворение дзен-буддистской категории Ничто, как рамка для тех звуков, что нас окружают, воплощение музыкального нуля (см.: [10, 289–

292]). Хотя в пьесе Кейджа нет ни одного звука, она также структурирована: в ней три части, есть начало, середина и конец.

Три багатели Лигети имеют очевидное сходство с пьесой Кейджа, хотя Лигети уверял, что не был с ней знаком. Здесь также три части, на которые приходится одна-единственная звучащая нота *dolcissimo*. Вторая часть обозначена *L'istesso tempo (molto espressivo)*, третья — *Più lento*. Есть еще небольшое добавление — «выход на бис». Общая продолжительность сочинения меньше двух минут. Играть следует по нотам, переворачивая страницы (Пример 2).

Trois Bagatelles



György Ligeti

These "Bagatelles" should not be played by heart. The end of each Bagatelle is to be indicated by turning the page. The end of the whole composition is to be indicated by standing up and bowing to the audience.

Die Bagatellen sollen nicht auswendig gespielt werden. Der Schluß jeder Bagatelle wird durch das Umblättern angezeigt. Der Schluß der ganzen Komposition wird durch Aufstehen und Verbeugen zum Publikum angezeigt.

Пример 2. Фрагмент начальной страницы цикла Д. Лигети «Три багатели».

Эту пьесу можно расценивать как сатиру на сложившуюся концертную практику, как своего рода ритуал концерта, его оболочку. В том же ряду оказывается и уже упомянутая ранее беззвучная лекция о будущем музыки, впоследствии записанная Лигети как партитура — она, несомненно, была реакцией на дармштадские лекции Кейджа. Будущее музыки, как признавался Лигети, представлялось ему туманным, ему нечего было сказать на эту тему (см.: [26, 128]). Лигети молча стоял на трибуне восемь минут. Примерно через две минуты он написал на доске название лекции — «Будущее музыки». Раздался смех. Далее появилась надпись «Пожалуйста, не смейтесь и не топайте ногами», которая произвела обратный эффект. Ожидаемое действие возымела ремарка *crescendo*: шум постепенно стал стихать. В рамках акции Лигети провел социологическое исследование аудитории, разделив ее на 4 группы: «1: Дисциплинированные или безразличные. 2: Те, кого это слегка забавляет <...>. 3: Те, кто, вероятно, принимает меня за дурака <...>. 4: Те, кто, вероятно, считает, что я принимаю их за дураков» (цит. по: [26, 130–131]). Дадаисты начала века также провоцировали слушателей как за счет действия, так и за счет бездействия. Они любили испытывать терпение публики, ждущей начала представления: невозмутимо наблюдали за ее реакцией, время от времени бросая в зал петарды, а иногда и наслаждались эффектом отмены — объявляли, что представление не состоится и все могут разойтись по домам.

Наконец, четвертый феномен дадаизма — коллаж. Коллаж, монтаж²⁵, ассамбляж относятся к излюбленным приемам дадаистов. Термин коллаж (фр. «приклеивание») восходит к изобразительному искусству и означает «интеграцию внехудожественных материалов и элементов в художественное произведение» [19, 210]. В свое время коллаж воспринимался как явление революционное: «оставался один шаг до признания вообще любого предмета обыденной реальности, изъятого из утилитарно-функционального контекста и помещенного в контекст музейно-художественного пространства, полноправным произведением искусства» [1, 243]. Коллаж широко практиковали не только дадаисты, но и футуристы, кубисты, сюрреалисты.

«Мы рисовали ножницами, клеим и новыми материалами, гипсом и мешковиной, бумагой и при помощи других техник, коллажами и монтажом», — вспоминал Марсель Янко (цит. по: [11, 70]). Макс Эрнст так комментировал свою манеру: «Техника коллажа — это систематическое объяснение случайных или искусственно спровоцированных встреч двух и более чуждых друг другу предметов на абсолютно неподходящем для этого в данный момент уровне — плюс искорка поэзии, которая проскакивает при сближении этих реальных предметов» (цит. по: [14, 112]). Коллажи создавались дадаистами из любых фрагментов реальности, которые сохранили приметы своего времени: фотографий, плакатов, частиц мусора, были и стихотворные коллажи, как, например, стихотворения Швиттерса, о которых шла речь выше. Дада-музыка также вбирала в себя подобный принцип соединения противоположностей, сочетания несочетаемого: высокого искусства и пошлых шлягеров, музыкальных звуков и шумов (см.: [23, 11]). Своеобразный аналог коллажа — так называемое симультанное стихотворение, которое учит «видеть смысл в беспорядочном хаосе вещей» (Р. Хюльзенбек, «Дада-манифест», цит. по: [14, 196]) — «контрапунктическая речитация “на различных языках, ритмах и высотах”, сопровождаемая ударами по обивке мебели и воем сирены» [23, 7].

Коллаж пережил свое второе рождение во второй половине XX века. В 1960-е–1970-е годы коллажная полистилистика стала заметным явлением в музыкальном искусстве. Хотя Лигети, в отличие от многих своих современников, не принадлежал к адептам полистилистики, он отдал ей дань в анти-антиопере «Le Grande Macabre», которая открывает в его творчестве ранее не характерную для него сферу стиливого плюрализма. В немалой степени это было обусловлено самим либретто, в основе которого пьеса Мишеля де Гельдерода «Проделка великого мертвиарха». «В музыкальном решении этого трагифарса, — пишет С. Савенко, — то же сочетание наивной “буквальности” и иронической двусмысленности, что и в тексте либретто. Краски положены резко, с площадным преувеличением, лишь изредка проскальзывают свойственные стилю Лигети туманные полутона» [12, 113].

Комментируя свою технику работы с музыкальным материалом в опере «Le Grand Macabre», композитор настаивал: «Сейчас снова можно работать с историческими реликтами, как в поп-арте, — не в поп-музыке, а в живописи, где в конце 50-х годов, после фазы тотальной абстракции, все отшатнулось в противоположную сторону. Здесь традиционные элементы также рафинированно вкраплены в новое. Это не означает “подогрева” исторических стилей — это способ полуиронического использования клише всей истории музыки, однако в новом контексте» (цит. по: [8, 159]). В то же время он отдает себе отчет в уязвимости этого явления: «Коллаж в музыке, как мне кажется, — диаметрально противоположность логического композиционного принципа, который наблюдается в последовательной мотивно-тематической разработке венского классицизма. Коллаж означает отказ от этой формы органического развития» (цит. по: [8, 159]).

Вслед за своим любимым писателем Филиппом Жарри, провозгласившем

²⁵ Коллаж и монтаж — не синонимы. Монтаж понимается как техника композиции, как «целое, составленное из разнородных деталей». Коллаж — «связь гетерогенных материалов с референциальным характером» [19, 210].

разрушение руин, то есть окончательный отказ от традиции (см.: [7, 83]), Лигети обращается к «руинам» в духе поп-арта, унаследовавшего традиции дада: «Я использую руины по типу коллажа. Аналогия с поп-арт здесь несомненная. Как и там, образ складывается из предметов ежедневного обихода, использованных, однако, совершенно новым способом. <...> Я часто использую традиционные элементы музыкального прошлого, но они вмонтированы, так сказать, в кавычках, как коллаж, в общий музыкальный материал» (цит. по: [7, 83]).

В опере коллаж представлен в четырех эпизодах²⁶, хотя соответствующее название Лигети дает лишь одному из них:

1. *Imbroglia* (ит. «путаница») — 2 сцена, цифра 169. На сцене гротескный танец астролога Астрадаморса и его жены Мескалины, иллюстрируемый цитатами: «Хроматическим галопом» Ф. Листа, французским канканом из оперетты Оффенбаха «Орфей в аду», пьесой Р. Шумана «Веселый крестьянин».

2. *Bourrée perpetuelle* (фр. «бесконечное бурре») — 2 сцена, цифра 229. Грациозное бурре сопровождает брутальную любовную сцену, которую Некроцарь разыгрывает с Мескалиной. По замыслу режиссера, здесь возникает «гротескное, сильно заряженное противоречие между ярким действием и музыкой, текущей словно за изолирующим стеклом» [21, 132]. Музыкальный материал включает цитаты и аллюзии: «Курица» Ж.-Ф. Рамо, «Грацкий галоп» Ф. Шуберта, пастиччо в духе Ф. Куперена;

3. *Collage* — 3 сцена, цифра 451. Торжественный въезд Некроцаря представляет «адская смесь» (С. Савенко) из измененных цитат, квази-цитат, аллюзий, в которой соединяются идеи *ostinato* и *collage sonora*, а также полиметрии и политемповости (об этом см.: [21, 133–134]). Основа эпизода — ритм темы марша из финала «Героической симфонии» Л. Ван Бетховена. Ее ритмическая схема из 13 длительностей накладывается на высотную серию из 12 тонов, в результате возникает эффект циклического вращения, каждый раз со сдвигом (ритмическая стабильность сочетается с высотной мобильностью). Оркестровка темы основана на принципе *Klangfarbenmelodie*. Дальнейшие цитаты и аллюзии: «своего рода stravinskoe исполнение рэгтайма Скотта Джоплина», вызывающее ассоциацию со скрипкой из «Истории солдата»; «как бы византийский гимн» на подлинную, но измененную мелодию; «исполнение какой-то популярной музыки, наполовину андалузской, наполовину бразильской»; «венгерско-шотландская [музыка], что означает одновременные намеки на различные венгерские народные песни (пентатонику) и шотландскую танцевальную музыку с использованием волынки» (Лигети, цит. по: [18, 46-49]; ритм самбы у барабана и сигнал у басовой трубы; ча-ча-ча («Cha-cha»). «В этом “коллаже” все задумано как неизменная и в то же время циклическая последовательность, — отмечает Й. Деллаплас, — которая начинается с одного остинато, как будто пришедшего издалека, с его глухими резонансами, чтобы завершиться этой безумной гетерофонической и перенасыщенной кавалькадой» [18, 51].

4. *Галиматья (Galimatias)* — 3 картина, цифра 534. Материал «бесконечного бурре» звучит в сцене опьянения и относится к сбивчивой болтовне Некроцаря, рассказывающего о своих деяниях в прошлом.

Итак, идея коллажа у Лигети воплощает не столько многообразие мира и стереофоничность звучащей вселенной, сколько наслаивание инородных элементов, неумолимо превращающее порядок в хаос (отсюда — галиматья, путаница, дурная бесконечность). Элементы коллажа как правило почти неразличимы, уподобляясь голосам в микрополифонии: каждый элемент по отдельности не воспринимается, но влияет на общую картину. Как пишет И. Балаж, «независимые акустические пласты в своем полиметрическом разворачивании, в своей экстравагантной мешанине <...> через некоторое время превращаются в сквозную композицию, в которой слух теряет

²⁶ Их подробный анализ представлен в статье: [18].

способность ориентироваться, он больше не может различать ничего» (цит. по: [18, 45]).

Приведенные в статье примеры продемонстрировали лишь некоторые связи Лигети с эстетикой и художественной практикой дадаизма. Но, несмотря на дадаистские обертоны во многих сочинениях Лигети, его отношение к дадаизму противоречиво. В отличие от дадаистов и их последователей в XX столетии, Лигети остается приверженцем «искусства для искусства», он не отождествляет, не соединяет, но разделяет искусство и жизнь, подчас подвергая пародированию саму поэтику дадаизма. Принимая идеи дадаистов, он в то же время дистанцируется от них посредством иронии и игры — впрочем, так он относился ко многому в искусстве XX века (см.: [20, 111]). Лигети безусловно был дадаистом. И в то же время не был им.

Литература

1. *Бычкова Л.* Коллаж // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под общ. ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. С. 242–243.
2. *Векслер Ю. С.* Между экспрессионизмом и дадаизмом. Эрвин Шульхоф в диалоге с нововенской школой // Музыкальная академия. 2022. № 3. С. 98–115.
3. *Векслер Ю. С.* Музыкальная проза между апологией и экзегезой, или «Почему музыка Шёнберга воспринимается с таким трудом» // Владимир Михайлович Цендровский. Музыкант. Педагог. Ученый. К 80-летию со дня рождения. Приветствия. Статьи. Материалы / Сост. В. Н. Сыров. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2004. С. 137–154.
4. *Векслер Ю. С.* О двух венских школах двенадцатитоновой техники: Шёнберг vs. Хауэр // Журнал Общества теории музыки. 2015. № 3 (11). С. 1–11.
5. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы // Отв. ред. К. Шуман, предисл., введ. и примеч. К. Шумана, пер. с нем. С. К. Дмитриева. М.: Республика, 2002. 558 с.
6. *Дудаков-Кашуро К. В.* Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века (футуризм и дадаизм). Одесса: Астропринт, 2003. 125 с.
7. *Крейнина Ю. В.* Горький смех (об опере Le Grand Macabre) // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество : Сб. статей / [Сост. Ю. В. Крейнина]. М.: РИИ, 1993. С. 76–90.
8. *Крейнина Ю. В.* Лигети в зеркале своих суждений о музыке // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество : Сб. статей / [Сост. Ю. В. Крейнина]. М.: РИИ, 1993. С. 147–166.
9. *Насонов Р. А.* Универсальная музургия Афанасия Кирхера : дис. ... канд. иск. / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. М., 1996. 499 с.
10. *Переверзева М. В.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика / Под общей редакцией В. С. Ценовой; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.: РУСАКИ, 2006. 336 с.
11. *Рихтер Х.* Дада — искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / Пер. с нем. Т. Набатниковой, ред. К. Дудакова-Кашуро. М.: Гилея, 2014. 360 с.
12. *Савенко С. И.* Приключения в воображаемом пространстве. Заметки о творчестве Дьёрдя Лигети // Советская музыка. 1987. № 6. С. 110–117.
13. *Савенко С. И.* О стилистических тенденциях творчества Лигети // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество : Сб. статей / [Сост. Ю. В. Крейнина]. М.: РИИ, 1993. С. 38–55.
14. *Седельник В. Д.* Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2010. 551 с.
15. *Церха Г.* Новая музыка в Вене: 1945—1990 (в кратком изложении) // Современная музыка Австрии: Очерки и документы / Сост., пер., коммент. О. В. Лосевой. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1998. С. 9–12.
16. *Шикина Г. А.* Дада-музыка: феномен на пересечении искусства и антиискусства: дис. ... канд. иск. / Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2020. 336 с.
17. *Beyst S.* Györgi Ligeti's adventures ode to the discrepancy between word and deed // Stefan Beyst : [personal site] / Stefan Beyst. URL: <http://d-sites.net/english/ligeti.html> (дата обращения: 16.03.2023).
18. *Delaplace J.* Les formes à ostinato dans Le Grand Macabre de György Ligeti: Analyse des matériaux et enjeux de la répétition // Musurgia. 2003. Vol. 10. No. 1. P. 35–56.

19. *Drees S.* Collage / Montage // *Lexikon Neue Musik* / Hrsg. von J. P. Hiekel, C. Utz. Stuttgart: Metzler; Kassel: Bärenreiter, 2016. S. 209-212.
20. *Edwards P.* György Ligeti's *Le Grand macabre*: postmodernism, musico-dramatic form and the grotesque. London; New York: Routledge, 2017. 154 p.
21. *Floros C.* György Ligeti: beyond avant-garde and postmodernism / Transl. by Ernest Bernhardt-Kabisch. Frankfurt: Peter Lang Academic Research, 2014. 252 p.
22. *Fricke S.* Fluxus // *MGG Online* / hrsg. von Laurenz Lütteken. New York, Kassel, Stuttgart: RILM, Bärenreiter, Metzler, 1995 (online veröffentlicht 2016). URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14767> (дата обращения: 16.03.2023).
23. *Goergen J.* Dada: Music der Ironie und Provokation // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1994. Vol. 155. No. 3. S. 4-13.
24. György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself / [Trans. by G. J. Schabert, S. E. Soulsby, T. Kilmartin, G. Skelton]. London: Eulenburg Books, 1983. 140 p.
25. *Krones H.* Es ist ein beruhigendes Gefühl, die Welt geärgert zu haben. Zum Dadaismus in Literatur und Musik // *Wort und Ton* / hrsg. von G. Schnitzler und A. Aurnhammer. Freiburg i. Br.; Berlin; Wien: Rombach Verlag, 2011. S. 463-510.
26. *Levy B. R.* Metamorphosis in music: the compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s. New York, NY: Oxford University Press, 2017. 304 p.
27. *Ligeti G.* Aventures & Nouvelles Aventures. Kommentar // *Voices – Words*. Almanach Wien Modern 1997. Essays, Analysen, Werkeinführungen und Biographien zum einzigartigen fünfwöchigen Neue-Musik-Festival in Wien. Festival mit Musik des 20. Jh., 28. Okt. bis 29. Nov. 1997 / D. Schnebel, J. Stenzl, M. Angerer u. a. Wien: Universal Edition, 1997. S. 161-163.
28. *Steinitz R.* György Ligeti: music of the imagination. London: Faber and Faber, 2003. 429 p.
29. *Wiesmann S.* Eine dritte Wiener Schule? // *Melos : Neue Zeitschrift für Musik*. 1978. Nr. 6. S. 475-476.