

# Случайность и порядок: поэтика Стефана Малларме в «Молотке без мастера» Булеза

*Влияние эстетических идей и формальных открытий Стефана Малларме на творчество Пьера Булеза 1950-х годов было поистине тотальным. Внимание к визуальной стороне текста, символистская недоговоренность, мобильность формы и оппозиция случайность — порядок, выразившаяся в проекте, который Малларме называл просто *Le Livre* («Книга»), не только отразились в форме и технике «Молотка без мастера», но и определили творческую эволюцию композитора.*

*Ключевые слова: Пьер Булез, Стефан Малларме, Рене Шар, «Молоток без мастера», случайность — порядок, хаос — космос, техника мультипликации частот.*

Классик французского авангарда Пьер Булез — один из самых рациональных художников: он последовательно ставил мастерство выше вдохновения, а логическую обоснованность действий — выше интуиции. Его музыкальное мышление всегда было подчинено жесткой дисциплине; композитор признавался: «Моя мысль прогрессирует стабильно на пути, всецело вымощенном фактами»<sup>1</sup>.

Именно поэтому в творческой эволюции Булеза самым захватывающим периодом видится середина 1950-х годов, когда после предельно рационализированных сочинений композитор резко повернул к идее *случайности*, а затем и к открытию алеаторики.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002. С. 296.

Безусловно, важным толчком здесь послужил Клавириштюк 11 Карлхайнца Штокахаузена — один из первых образцов мобильной формы. Однако были и внутренние причины. Разобраться в них помогает обращение к *литературным* истокам булезовского творчества — по словам композитора, его мышление в большей степени определялось «рефлексией на литературу, чем на музыку»<sup>2</sup>.

Путь Булеза к случайности был связан с именем Стефана Малларме — поэта, чье влияние выглядит константой в творчестве композитора. Тема «Булез и Малларме» поистине необъятна, и ее изучение только начинается<sup>3</sup>. Исследователи в основном обращаются к сочинениям Малларме, шире — ко всему периоду творчества Булеза после 1957 года. Так, например, И. Стоянова прослеживает связь между творчеством Малларме и Третьей сонатой<sup>4</sup>, что вполне закономерно — ведь в тот период сам композитор всячески подчеркивал определяющее значение идей поэта для своих творческих поисков.

Представляется, однако, что сходны между собой сами *методы* этих художников, а потому пересечения с идеями Малларме можно найти и в более ранних произведениях Булеза, написанных до его основательного знакомства с творчеством поэта. В первую очередь это касается вокального цикла «Молоток без мастера» (1953–1955), созданного между «Структурами 1а» и Третьей сонатой.

«Молоток без мастера» — вершинное сочинение Булеза — широко освещен в музыковедческой литературе. Детальный разбор примененной в нем композиторской техники проделан в труде Льва Коблякова «Пьер Булез. Мир гармонии»<sup>5</sup>, а также в его отдельных статьях<sup>6</sup>. Среди работ на русском языке выделяется фундаментальная и единственная в своем роде монография Петрусевой<sup>7</sup>, где «Молоток без мастера» рассматривается в широком культурно-историческом контексте.

Маллармеанский ракурс, заявленный в этой статье, позволяет не только обратиться к новым, малоизученным сторонам этого сочинения, но

---

<sup>2</sup> Цит. по: *Петрусева Н.* Пьер Булез... С. 186.

<sup>3</sup> Основным исследованием этого вопроса на настоящий момент является монография Мэри Бритнэч: *Breatnach M.* Boulez and Mallarmé: A Study in Poetic Influence. Aldershot, 1995.

<sup>4</sup> *Stoyanova I.* La Troisième Sonate de Boulez et le projet mallarméen du Livre. Musique en jeu: Boulez, Schonberg, Schnebel. N 16, 1975. P. 9–28.

<sup>5</sup> *Koblyakov L.* Pierre Boulez — A World of Harmony. Chur; London; Paris, 1986.

<sup>6</sup> *Koblyakov L.* Boulez “Le marteau sans maître”: Analysis of Pitch Structure // Zeitschrift für Musiktheorie. 1977. N 1. S. 24–39.

<sup>7</sup> См. примеч. 1.

и найти новые, подчас неожиданные точки соприкосновения в творческих исканиях двух французских художников.

Высокая степень музыкальности, отличавшая всех символистов (можно вспомнить верленовский лозунг «музыки прежде всего») особенно отчетливо проявилась в творчестве Стефана Малларме (1842–1898), который постоянно писал о необходимости «словесной оркестровки»<sup>8</sup>, сравнивал литературный поиск с композиторским экспериментом<sup>9</sup>, стремился приблизить текст поэмы к музыкальной партитуре<sup>10</sup>. Возможно, поэтому стихотворения Малларме, известные своей неясностью, «гераклитовой темнотой» и «непереводимые даже на французский язык»<sup>11</sup>, часто находили отклик у композиторов<sup>12</sup>.

Стефан Малларме, живший в девятнадцатом столетии, предвосхитил многие порождения века двадцатого: идею «смерти автора»<sup>13</sup>, мобильность формы, максимум «мир как текст»... Симптоматично в этом отношении, что и музыкальная жизнь произведений Малларме на протяжении XX века была интенсивной, причем в основном благодаря творчеству Пьера Булеза.

По признанию самого композитора, одним из главных импульсов к открытию и утверждению музыкальной алеаторики стало для него знакомство с «Книгой» Малларме. В год ее издания<sup>14</sup> возникло первое булезовское сочинение на текст поэта — две «Импровизации» для голоса и ударных. За ним последовали «Импровизация III на Малларме» (1959) для сходного состава, «Дар» для голоса и фортепиано (1960) и «Гробница» для сопрано и оркестра (1962). Все эти произведения вошли в составленный постфактум цикл «Складка за складкой: портрет Малларме»; впоследствии были созданы их оркестровые версии.

Однако маллармеанское начало не исчерпывается обращением Булеза к текстам французского символиста и заимствованием идеи случайности.

---

<sup>8</sup> Малларме С. Кризис стиха // Mallarmé S. Vers et prose. Moscou. Малларме С. Стихотворения в стихах и прозе: сборник / Сост. Р. Дубровкин. М., 1995. С. 325.

<sup>9</sup> Там же. С. 329.

<sup>10</sup> Речь идет о поэме «Бросок костей»: Mallarmé S. Un coup de Dés n'abolira jamais un hazard // Малларме С. Стихотворения в стихах и прозе. С. 248.

<sup>11</sup> Ренар Ж. Дневник. М., 1865. С. 232.

<sup>12</sup> На тексты Малларме созданы романы Пьера де Бревеля (1910), Пьера Велона (1930), Равеля и Дебюсси (1913); по мотивам известной эклоги поэта написана программная симфоническая прелюдия Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» (1894).

<sup>13</sup> О «смерти автора» и других идеях, реализующихся в поэзии Малларме, см.: Blanchot M. L'espace littéraire. Paris, 1955; Le Livre à venir. Paris, 1959.

<sup>14</sup> «Книга» была собрана из отдельных фрагментов, прокомментирована и издана филологом Жаком Шерером в 1957 г.

По-разному преломляясь и сталкиваясь с другими явлениями, оно красной нитью проходит через все творчество композитора, обнаруживая скрытый изоморфизм с его музыкальным мышлением. Любопытно, что наиболее отчетливо этот изоморфизм проступил в сочинении, в котором тексты Малларме отсутствуют — а именно в «Молотке без мастера» на стихи Рене Шара.

Булезовский цикл привлекает внимание прежде всего своей уникальной *формой*. Он состоит из трех обособленных микроциклов, каждый из которых включает от двух до четырех частей, причем в каждом из них инструментальные части сгруппированы вокруг одной вокальной. Но в цикле они возникают не по порядку. Так, микроцикл «Неистовое ремесленничество» включает 1, 3 и 7-ю части, «Прекрасное здание и предчувствия» — 2, 4, 6 и 8-ю, а «Палачи одиночества» — 5-ю и 9-ю. Таким образом, общая форма складывается в результате наложения трех как будто разорванных микроциклов. Это нарушение порядка хорошо ощущается на слух, поскольку каждый микроцикл имеет свою индивидуальную техническую структуру, свой вокальный и инструментальный стиль и другие отличительные признаки.

Оригинальная форма цикла была во многом вдохновлена особенностями мышления Рене Шара, «прерывистостью сюрреалистического мира»<sup>15</sup> его поэзии. С творчеством одного из самых элитарных и герметичных французских поэтов булезовский текст роднят многие черты: изощренность, интеллектуализм, аллюзийность.

Главным же свойством поэзии Шара, с которым резонировало мышление Булеза, был *лаконизм*. Именно Шар — этот зодчий, «возводящий постройки на молнии»<sup>16</sup> — открыл для французских поэтов афоризм, крайнее сгущение метафорической максимы, то, что С. Великовский называет «пружинящим лаконизмом коротких смысловых замыканий между вещами, далеко отстоящими друг от друга»<sup>17</sup>.

Булез, высоко ценящий Веберна, также считает лаконичность необходимым качеством музыкальной композиции. Умение концентрировать материал в предельно кратком высказывании ярче всего проявилось в его ранних фортепианных «Нотациях», каждая из которых длится несколько секунд. Интересно в этой связи, что в то время как многие инструментальные, текстовые и другие аспекты «Молотка без мастера» генетически

<sup>15</sup> Петрусева Н. Пьер Булез... С. 164.

<sup>16</sup> Выражение Сен-Жон Перса. Цит. по: Великовский С. Между сумерками и канунами // Великовский С. Умозрение и словесность: Очерки французской культуры. М.; СПб: Университетская книга, 1999. С. 577.

<sup>17</sup> Великовский С. Между сумерками и канунами.

восходят к «Лунному Пьеро», эмоциональная «температура» булезовского сочинения близка скорее космическому холоду вокальных опусов Веберна.

Несмотря на то, что влияние самого типа высказывания Рене Шара на форму «Молотка без мастера» очевидно, еще более явственно проступает в ней связь с открытиями Малларме — в частности, со структурой его «Книги».

В сознании поэта «Книга» была неким идеальным (и потому невозможным для реального воплощения) произведением искусства. Принципиальная *незавершенность* произведения Малларме есть не внешний признак, а имманентное свойство. Как в написании, так и в чтении «Книги» автор ставил процесс выше результата, а потому ее завершение считал задачей невыполнимой: «„Книга“ не начинается и не заканчивается: в самом крайнем случае, она делает вид»<sup>18</sup>.

«Книга», по замыслу Малларме, должна была включать в себя несколько отдельных брошюр без переплета, которые могли бы читаться в произвольном порядке. Мобильность проникает и на другие уровни — страницы внутри брошюр также должны быть способны к любым перестановкам. Каждый фрагмент «Книги» мог оказаться в любой точке повествования, и потому было необходимо, чтобы он не обладал законченностью, конкретной нарративностью и единственно возможным местоположением в общем дискурсе.

Подобные принципы проступают и в нелинейно разворачивающейся форме «Молотка без мастера». Булез призывал мыслить музыкальное произведение не как анфиладу комнат<sup>19</sup>, а как лабиринт из рассказа Кафки «Нора», в котором каждый может выбрать собственное направление. Отсюда и *лабиринтность* как свойство музыкального материала, в отсутствии которой Булез упрекал Веберна<sup>20</sup>.

«Лабиринтная» структура «Книги» Малларме позволила Умберто Эко увидеть в ней первый и наиболее совершенный образец *открытого произведения*, почти на сто лет предвосхитивший подобные опыты в музыке<sup>21</sup>. Открытым произведением можно считать и «Молоток без мастера». Хотя это еще не мобильная форма (это определение может быть с полным правом отнесено только к появившейся несколькими годами позже третьей сонате), очевидно, что в «Молотке без мастера» Булез уже

<sup>18</sup> Цит. по: Великовский С. Между сумерками и канунами. С. 577.

<sup>19</sup> См.: Петрусева Н. Пьер Булез... С. 188.

<sup>20</sup> Там же. С. 7.

<sup>21</sup> Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / Пер. с ит. А. Шурбелева. СПб, 2006. С. 87.

вступает на путь к мобильности, а форма этого цикла уже бесконечно далека от классической «сонатной коробки» (выражение Дебюсси, которое любил приводить Булез)<sup>22</sup>.

На идею «открытости» работает и то, что «Молоток без мастера» очевидно интертекстуален: во всех параметрах цикла незримо присутствует шёнберговский «Лунный Пьеро». Булез, называвший собственный цикл «своим „Лунным Пьеро“»<sup>23</sup>, не столько продолжает традицию Шёнберга, сколько ведет с ним скрытую полемику — отношения между «Молотком без мастера» и «Лунным Пьеро» колеблются в широком диапазоне от продолжения традиции до ее отрицания, от слияния до радикального противопоставления.

Так, например, принцип сосуществования трех микроциклов сближает «Молоток без мастера» с «Лунным Пьеро», в котором присутствовали «три по семь» стихотворений Альбера Жиро; однако в произведении Булеза не последовательное, а параллельное соединение составных частей.

Инструментальный состав «Молотка без мастера» отсылает к «Лунному Пьеро» своей индивидуализированностью, охватом всех (в случае Шёнберга почти всех) групп инструментов; в то же время Булез использует менее традиционные тембры — не флейту, а альтовую флейту, оригинальный набор ударных. Причем если инструментарий «Лунного Пьеро» Шёнберг противопоставлял традиционному типу вокальных циклов для голоса с фортепиано, то для Булеза тембровое решение цикла стало «реакцией против ординарности оркестра поствагнеровских композиторов»<sup>24</sup>.

Продолжая инструментальную логику «Лунного Пьеро», Булез создает для каждой из девяти частей неповторимое тембровое решение. В третьей части «Молотка без мастера» Булез использует состав шёнберговской «Большой Луны»: голос и флейта. Но трактовки этого ансамбля в двух циклах оказываются в корне различными. Если экспрессивно-выразительная партия флейты у Шёнберга дает возможность Софии Павлишин назвать ее «символом романтизма»<sup>25</sup>, то булезовская трактовка флейты, напротив, предстает крайне удаленной от романтической мелодики.

---

<sup>22</sup> Петрусева Н. Пьер Булез... С. 60.

<sup>23</sup> Булез посвятил целое эссе сравнению «Лунного Пьеро» с «Молотком без мастера»: *Boulez P. Pierrot lunaire and Le Marteau sans maître // Orientations*. Cambridge, 1986. P. 380–383. Эта проблема часто привлекает исследователей как булезовского, так и шёнберговского цикла (см.: Кристалюк О. А. Художественные функции культурных парадигм в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга. Дисс. ... канд. иск.-ния. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 163–182).

<sup>24</sup> Петрусева Н. Пьер Булез... С. 167.

<sup>25</sup> Павлишин С. Арнольд Шёнберг. М., 2001. С. 226.

У обоих композиторов вокальный цикл знаменует начало нового творческого этапа: в одном случае это отказ от тональности, в другом — от берновской сериальности. В «Лунном Пьеро» уже не слышна тональность, в «Молотке без мастера» уже не определима серия.

Сближает циклы и выбор текста — при всей несхожести творческих манер Альбера Жиро и Рене Шара. В обоих случаях это французский поэт-современник, так или иначе близкий автору по духу; пересекаются и образные ряды: смерть, кровь, отражение.

Шёнберг использует прием *Sprechstimme*, Булез, продолжая его поиски, применяет множество разных типов вокализации: от наиболее близкого к разговорной речи *parlando* до собственно пения, включая пение с закрытым ртом — *bouche fermée*.

Сравнение двух циклов вскрывает различия между «первым» и «вторым» авангардом. Шёнберговский цикл наполнен мрачной экспрессионистской чувственностью, булезовский же приближается к античувственной эстетике постмодернизма. Если «Лунный Пьеро» — *Sturm und Drang* XX века — был настоящей эмоциональной бурей, то «Молоток без мастера» кажется бурей в стакане воды. Как точно подметил Стравинский: «...как будто кубики льда звенят, сталкиваясь в стакане»<sup>26</sup>.

Таким образом, интертекстуальные связи, присутствующие в булезовском цикле, равно как и его «лабиринтность» переключаются с многомерностью «Книги» Малларме, открытой и наполненной культурными аллюзиями.

Еще одним свойством, которое Булез перенимает у Малларме, оказывается повышенное внимание к *визуальной стороне текста*. В поэзии XIX века Малларме утвердил материальное существование «Книги» как художественного объекта, что «обострило... внимание к пространственному характеру письма, к вневременному и обратимому размещению знаков, слов, фраз, дискурса в целом, существующих в симультанности так называемого текста»<sup>27</sup>.

Булез также создал свой особый музыкально-графический стиль, безошибочно узнаваемый по некоторым специфическим чертам: это использование в инструментальных партиях вокальной группировки нот, а также отсутствие знаков, транспонирующих текст на октаву вниз или вверх, что приводит к нагромождению дополнительных линеек. Такие приемы, конечно, предельно затрудняют чтение текста, но зато позволяют Булезу

<sup>26</sup> Стравинский И. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л., 1971. С. 159.

<sup>27</sup> Женетт Ж. Литература и пространство // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 280. Цит. по: Линкова Я. Символ в поэзии Стефана Малларме. Дисс. ...канд. филологических наук. М.: МГУ, 2006. С. 18–19.

достигнуть более наглядной передачи особенностей фактуры, подчеркнуть контуры музыкального движения визуальными средствами.

Утверждение *недоговоренного* как эстетической категории стало одной из причин разрыва Малларме с поэтами-парнасцами и его последующего поворота в сторону символизма: «Парнасцы трактуют свои системы наподобие старых философов и риторов, изображая вещи прямо. Я думаю, что нужно, напротив, чтобы был лишь намек. <...> Назвать предмет — значит на три четверти разрушить наслаждение от стихотворения, которое состоит в счастье постепенного угадывания; подсказать с помощью намека — вот мечта»<sup>28</sup>.

Близкий Малларме принцип недоговоренности выразился в самом способе обращения Булеза с поэзией Рене Шара. Выбранные стихотворения значительно сокращены: взяты лишь краткие фрагменты, периодически выплывающие на поверхность из гущи инструментального звучания; а само название заимствовано из стихотворения, которое и вовсе отсутствует<sup>29</sup> в партитуре «Молотка без мастера».

Все это предвосхищает методы работы с текстом в маллармеанских сочинениях Булеза<sup>30</sup>, для которых также характерно не прямое изложение текста, а лишь отсылка к нему: композитор здесь явно апеллирует к слушательской эрудиции.

Девятая часть «Молотка без мастера» представляет собой дубль-вариацию пятой части — в ней пение становится вокализмом. Таким образом, Булез отказывается от значения, от точного, вербально переданного смысла в пользу подразумеваемого (вспоминаемого) слушателем — для него, как и для Малларме, важнее намек.

С этим явлением связано и особое свойство булезовской техники, которое Н. Петрусева назвала «вуалированием симметрии», противопоставив ее технике явственной симметрии Веберна<sup>31</sup>. Сам Веберн говорил о *наглядности* (Fasslichkeit) как обязательном, сущностном свойстве музыкальной ткани: «Наглядность является высшим законом всякого выражения мысли»<sup>32</sup>. Отсюда и его требования к композиторской технике,

---

<sup>28</sup> Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire. Conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès, etc. Paris, 1901. P. 60. Цит. по: Линкова Я. Символ в поэзии Стефана Малларме. С. 51.

<sup>29</sup> Строчка Рене Шара — Le Marteau sans maître — взята Булезом из стихотворения, которое в цикле никак не используется.

<sup>30</sup> В первой и последней частях *Pli selon pli* (соответственно, в «Даре» и «Гробнице») голос появляется лишь иногда, озвучивая только отдельные фрагменты текста (последняя строка в «Гробнице» и первая в «Даре»).

<sup>31</sup> Петрусева Н. Пьер Булез... С. 62.

<sup>32</sup> Веберн А. Лекции о музыке. Письма // Звучащие смыслы. Альманах. СПб., 2007. С. 432.

которая должна быть внятной и ясной, зримой и слышимой — что в полной мере реализуется в его совершенных афористичных произведениях.

Булез, всегда восхищавшийся Веберном, категорически не принимал именно эту «наглядность», критикуя отсутствие в его произведениях «таинственности» и считая их слишком простыми для восприятия<sup>33</sup>. Автор «Молотка без мастера» избегает всякой ясности, доступности, что корреспондирует с принципом Рене Шара: «То, что явственно, то не суще». Видимо, желание добиться этого качества и заставило Булеза выйти за пределы ортодоксального сериализма и искать новые, более сложные пути организации материала.

Наконец, самым главным результатом влияния Малларме стала идея взаимодействия порядка и хаоса, нашедшая свое выражение в статье Булеза *Alea*<sup>34</sup>.

Однако появление этой идеи в творчестве Булеза было подготовлено и чисто музыкальными предпосылками. После достижения предельной сложности расчетов и предельной упорядоченности маятник композиторских поисков качнулся в сторону случайности. Концепция случайности парадоксальным образом вызревала в самом детерминизме. Еще раз убедиться в этом помогает анализ композиторской техники «Молотка без мастера».

На первый взгляд булезовский цикл представляется еще одним полностью детерминированным сочинением — и это вполне закономерно, учитывая, что примененная в нем техника «мультипликации частот» является следующим шагом после сериализма в направлении еще большего усложнения.

Однако на самом деле здесь происходит более сложный процесс. По словам самого Булеза, цикл был написан в тот момент, когда композитор уже отошел от строгого сериализма, чтобы найти более сложные и тонкие методы работы с материалом. Отсюда — и элементы случайности, в скрытом виде проникающие в форму и технику «Молотка без мастера».

Для дальнейших построений необходимо напомнить, в чем заключается техника мультипликации частот<sup>35</sup>, которую Булез применил в микроцикле «Неистовое ремесленничество» (1-я, 3-я и 7-я и, фрагментарно, 9-я части произведения).

<sup>33</sup> См.: *Петрусева Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. С. 7.

<sup>34</sup> *Boulez P. Alea // Boulez P. Relevés d'apprenti.* Paris, 1966. P. 41–55.

<sup>35</sup> Анализ техники мультипликации частот можно найти, в частности, в монографии Петрусовой (с. 168–182), более подробный — в упоминавшейся книге Коблякова. Сам Булез описал свой метод в трактате «Мыслить музыку сегодня» и в эссе «Возможно...». Здесь приводится только его краткий конспект.

За основу берется двенадцатитоновая серия:  $es-f-d-cis-b-h-a-c-as-e-g-fis$

Параллельно композитор выбирает числовой ряд из пяти элементов: 2-4-2-1-3

В соответствии с этим рядом серия делится на сегменты из двух, четырех, двух, одного и трех элементов:  $es-f$ ,  $d-cis-b-h$ ,  $a-c$ ,  $as$ ,  $e-g-fis$

Полученные в результате этой операции последовательности тонов Булез называет *группами* (или *простыми группами*). Группы обозначаются латинскими буквами А, В, С, D, E.

Затем Булез совершает последовательную ротацию числового ряда и получает четыре производных:

Основной ряд: 2-4-2-1-3

Производные: 4-2-1-3-2, 2-1-3-2-4, 1-3-2-4-2, 3-2-4-2-1.

После этого Булез разделяет звуковысотную серию на группы в соответствии с полученными производными рядами так же, как он делал это с основным (начальным) рядом. Так он получает еще четыре варианта разделения серии на сегменты. Каждый полученный вариант Булез называет *областью*. Таким образом, возникает пять областей.

Из простых групп образуются сложные — так называемые гармонические поля мобильной плотности. Процесс получения гармонических полей из групп и называется *мультипликацией частот*. Ее суть заключается в трансформации одной группы под воздействием другой.

Например, группа С пятой области была получена путем наложения пятого варианта числового ряда (32421) на серию:  $es-f-d$ ,  $cis-b$ ,  $h-a-c-as$ ,  $e-g$ ,  $fis$  — и, следовательно, состоит из четырех звуков:  $h$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $as$ . После выбора объекта мультипликации необходимо определить группу, которая будет на него воздействовать. Пусть это будет группа А (необходимо отметить, что скрещиваться могут только группы одной области).

Чтобы совершить мультипликацию одной группы высот другой группой, нужно от каждого звука первой группы построить каждый звук второй. Группа А включает в себя три звука:  $es$ ,  $f$ ,  $d$ . Следовательно, необходимо от каждого из этих звуков построить аккордовый комплекс  $as-c-a-h$  (местоположение в конкретной октаве в данном случае неважно). Итак, возникает еще три набора звуков:  $es-g-e-fis$ ,  $f-a-ges-as$ ,  $d-fis-es-f$ , которые в совокупности дают двенадцать.

Следующий этап — это редукция, то есть сокращение повторяющихся звуков. В данном случае два раза повторился звук  $fis$  (один раз в виде  $ges$ ), по одному разу  $es$  и  $f$ . Таким образом, возникает еще одна последовательность:  $es-g-e-fis-f-a-as-d$ .

После этого Булез проводит так называемую *транспозицию по модулю*. Модуль определяется интервалами между нижними звуками мультипликационных групп. В данном случае это тритон: группа А — звук *d*, группа С — звук *as*, отсюда модуль *d-as*.

Созвучие, полученное с помощью транспозиции по модулю, называется гармоническим полем СА. Аналогичным образом можно получить поля СВ, CD, СС, СЕ. В каждой области этих полей будет  $n(n+1)/2=5 \times 6/2=15$  полей. Совокупность полей всех серийных областей называется *конstellацией*.

Таким образом, возникает следующая иерархия: высотная группа — гармоническое поле — область — constellation.

После получения системы областей и constellation композитор может приступить к собственно сочинению, комбинируя элементы по своему усмотрению.

Следует обратить внимание на то, что на последнем шаге мультипликации частот происходит качественный сдвиг: после получения гармонических полей композитор волен переставлять их любыми способами. И здесь вскрывается главное противоречие булезовской техники. С одной стороны, это жесткий регламент: композитор, прежде чем приступить к собственно сочинению, должен проделать огромную работу. С другой, в тот момент, когда работа уже проделана, наступает хаос, автор может комбинировать полученные объекты как угодно. Таким образом, элемент произвола оказывается встроенным в саму технику, организует ее изнутри.

Кроме того, случайность проявляет себя *на уровне работы с серией*.

В то время как любое додекафонное произведение поддается музыкально-ведческому анализу (то есть «раскручивается» в обратную сторону, от результата к начальной серии и ее вариантам), мультипликация частот этого не допускает. Более того, если в случае с додекафонией зачастую даже простой слушатель способен (пусть и бессознательно) воспринять общий порядок, то в случае мультипликации частот система вряд ли может быть выведена даже при внимательном анализе партитуры с карандашом в руках.

По мнению Пола Гриффитса, «несмотря на то, что Булез определял свою технику как „поствеберновскую“, прямая имитация была не свойственна булезовскому пути»<sup>36</sup>. В самом деле, изобретая «мультипликацию частот», Булез идет дальше Веберна.

Веберн выводит из серии только то, что в ней заложено, Булез же привносит в серию новые, не присущие ей изначально свойства. Например,

---

<sup>36</sup> Griffiths P. Boulez. London, 1978. P.9. Цит. по: Петрусева Н. Пьер Булез... С.7.

если в серии Веберна присутствует характерный тематический элемент (например, малая секунда после малой терции), он будет повторяться во всех вариантах серии (обращении, ракоходе, обращении ракохода) в узнаваемом, хотя и модифицированном виде. Серия Булеза, напротив, нигде не звучит, более того, в процессе технической трансформации все ее индивидуальные интонационные особенности полностью нивелируются, они становятся абсолютно неразличимыми не только на слух, но и «на глаз». Серия в его сочинениях становится скрытой основой произведения, фундаментом иерархической лестницы (*серия — высотная группа — гармоническое поле — область — констелляция*), объектом, способным порождать все новые и новые элементы структуры. При этом сама серия в основном виде вообще не появляется в ткани музыкального произведения, существуя только в своих эманациях, соответствующих уровням иерархии.

Таким образом, на уровне работы с серией случайность проявилась в том, что Булез, предпочитая веберновской ясности «лабиринтность», бесконечно далеко уводит музыкальную ткань от ее организующего элемента. Притом что система наличествует, в ее логике отсутствует наглядность, а потому результат выглядит случайным, алогичным.

Наконец, случайность существует и на уровне всей системы в целом. Чрезмерное усложнение любой системы зачастую ведет к ее противоположности — хаосу: «в высшем пункте детерминации звуковой результат превращается в свою полную противоположность, когда детерминация и индетерминация, план и случай сливаются»<sup>37</sup>. Это отчасти осознавал и сам Булез, считая, однако, что в таком варианте случайность только *кажется* случайностью<sup>38</sup>.

И здесь возникает самая главная проблема с техникой Булеза — неслучайно одно из наиболее значительных его эссе называется «Между порядком и хаосом». Оказывается, что после сложнейшей пред-композиторской работы на выходе получается хаос, а результатом преодоления случайности становится апофеоз Случая.

Взглянуть на этот вопрос под другим углом помогает обращение к позднему творчеству Малларме. В его «Книге» случайность оказывается не только структурным свойством, определяющим ее мобильность, но последовательно развертываемым сюжетом. Учитывая, что «Книга»

---

<sup>37</sup> Hausler J. Profil Pierre Boulez. Salzburg; Zurich; Berlin; Paris; London; New York, 1995. S. 18. Цит. по: Петрусева Н. Пьер Булез... С. 68.

<sup>38</sup> «...Отталкиваясь от крайне жесткой концепции канонического письма, гибкость реализации настолько богата, что ошибочно может быть принята за свободную импровизацию» (Цит. по: Петрусева Н. Пьер Булез... С. 41).

мыслилась Малларме как его *opus magnum*, можно смело утверждать, что противоборство Порядка и Случая было одним из лейтмотивов всего творчества поэта.

В поэме «Игитур»<sup>39</sup> (от лат. *igitur* 'итак') главный герой, чье имя само по себе намекает на некую итоговость, готовность или побуждение к Поступку<sup>40</sup>, совершает сакральный жест — ритуальный бросок игральных костей, после чего кончает с собой. Следует отметить, что речь, конечно, идет не о реальном, а о символическом самоубийстве. Игитур — не человек, а символ автора, следовательно, самоубийство подразумевает «смерть автора».

В концепции Малларме Случай, властвуя над людьми, лишает их свободы выбора. Чтобы победить случай, герой должен покончить с собой — то есть последовать своему собственному, никем не навязанному выбору. Это корреспондирует с идеями Достоевского («Бесы», самоубийство Кириллова), которые, в свою очередь, многократно преломляются в философской мысли XX века (у Ж.-П. Сартра, в «Мифе о Сизифе» А. Камю).

Но тут возникает вопрос: если Игитур борется с произволом, зачем же ему совершать перед волевым актом самоубийства ритуальный акт броска костей, призывая на помощь Случайность? С. Зенкин предлагает такое объяснение: «Игитур борется со Случаем по методу „подобное подобным“: уничтожение Случая совершается посредством жеста, который как раз и служит классическим символом случайности»<sup>41</sup>. Исследователь обращает внимание на то, что Малларме использует это выражение *similia similibus* в одном из писем, где впервые рассказывает о замысле «Игитур». Зенкин высказывает предположение, что это выражение концентрированно выражает содержание поэмы и могло бы стать эпиграфом к ней.

И здесь прослеживается параллелизм с идеями Булеза, который в статье *Alea* говорит об «*организуящем случае*» (курсив мой. — Н. Х.), то есть ставит случай на службу порядку. Не видится ли здесь тот же принцип *similia similibus*?

Интересно, что в области этой проблемы начинает пересекаться даже лексикон двух художников. Фраза Малларме «Бесконечное проистекает из Случая, отвергнутого... вами, исчерпанные алгебраисты, — я расчислен Абсолютным»<sup>42</sup> звучит как несколько опозитизированный фрагмент

---

<sup>39</sup> Задумана в 1869, впервые издана в 1925. Считается одним из фрагментов «Книги».

<sup>40</sup> Зенкин С. Пророчество о культуре // Малларме С. Стихотворения в стихах и прозе. С. 33.

<sup>41</sup> Там же. С. 35–36.

<sup>42</sup> Малларме С. Стихотворения в стихах и прозе. С. 223.

булезовской статьи Alea. В эссе «Кризис стиха» поэт выдвигает два средства борьбы со случаем: «Транспозицию» и «Структуру»<sup>43</sup> — понятия, вызывающие ассоциации с терминами технического анализа Булеза.

В последней поэме Малларме ритуальный жест бросания костей, «борющийся против Случая, обдуманная случайность против случайности природной» становится метафорой самого творческого процесса<sup>44</sup>. Миссия художника, по Малларме, заключается в «азартной игре с мировым хаосом», позволяющей «если не устранить его окончательно, то хотя бы отвоевать, отыграть у него участок упорядоченного космоса»<sup>45</sup>. Разве не этот принцип реализован в алеаторике Булеза, где космически упорядоченные элементы могут быть хаотично расположены?..

Поле напряжения *между порядком и хаосом*, в котором существует композиторская техника «Молотка без мастера», видится глубоко символичным в контексте французской культуры. Рациональное мышление Булеза воплощает собой «острый галльский смысл»: предельно четкий логос, игру ума, каламбур — все то, для чего французам понадобилось трудно переводимое слово *esprit*<sup>46</sup> и что получило свое наиболее яркое выражение в кристально ясной философии Рене Декарта. В то же время, в отдельных аспектах творчества композитор сближается с противоположным порождением французской культуры — яростно декларируемой *затуманенностью* символизма, его смысловой размытостью и нечеткостью предметных очертаний.

Между этими двумя полюсами и существует напряженное неустойчивое равновесие «Молотка без мастера». Сложная, интеллектуальная и при этом остроумно придуманная техника с одной стороны, и родственная Малларме символистская *недоговоренность* с другой — вот то необходимое противоречие, без которого система была бы нежизнеспособной. Полностью детерминированная «голая» техника, предполагающая буквальное и компьютерно точное соблюдение всех правил, так же бесполезна, как молоток без мастера. И только Случайность, проникающая на разные уровни организации булезовского цикла, превращает сочинение в живой организм.

В области «между порядком и хаосом» неожиданно сближаются эти столь несхожие художники — интуитивный мистик Малларме и математически рациональный Булез; и вдруг оказывается, что у них намного

<sup>43</sup> Малларме С. Кризис стиха. С. 337.

<sup>44</sup> Зенкин С. Пророчество о культуре. С. 37–38.

<sup>45</sup> Там же. С. 37.

<sup>46</sup> Ум, рассудок, смысл, дух, остроумие, спирт (*фр.*).

больше общего, чем принято думать. Взгляд сквозь призму идей позднего Малларме помогает не только по-новому взглянуть на эстетико-философскую сторону техники «Молотка без мастера», но и осознать тайные пружины поразительного концептуального поворота в творчестве Булеза, приведшего его от предельного детерминизма к концепции «организуемого Случая».

#### Литература:

1. *Великовский С.* Умозрение и словесность: Очерки французской культуры. М.; СПб: Университетская книга, 1999. 711 с.
2. *Великовский С.* Рене Шар // Французская литература 1945–1990. М.: Наследие, ИМЛИ им. А.М. Горького, 1995. С. 268–276.
3. *Линкова Я.* Символ в поэзии Стефана Малларме. Дисс. ...канд. филологических наук. М.: МГУ, 2006. 146 с.
4. *Петрусева Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
5. *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. (пер. с ит. А. Шурбелева). СПб.: Симпозиум, 2006. 408 с.
6. *Boulez P.* Alea // Boulez P. Relevés d'apprenti. Paris: Éditions du Seuil, 1966. P. 41–55.
7. *Breatnach M.* Boulez and Mallarmé: A Study in Poetic Influence. England: Scholar Press, 1996. 160 p.
8. *Griffiths P.* Boulez. London: Oxford University Press, 1978. 64 p.
9. *Koblyakov L.* Boulez "Le marteau sans maître": Analysis of Pitch Structure // Zeitschrift für Musiktheorie. 1977. No 1. S. 24–39.
10. *Stoyanowa I.* La Troisième Sonate de Boulez et le projet mallarméen du Livre. Musique en jeu: Boulez, Schonberg, Schnebel. No 16, 1975. P. 9–28.
11. *Stoyanova I.* Geste-Texte-Musique. Paris, Union générale d'édition, 1977. 282 p.