

Записал В. Кумов.

Действующие лица: Владимир Амбросимов, биолог,
Терентий Андреев, физик-теоретик,
Борис Гребенщиков, музыкант,
Аркадий Драгомощенко, поэт.

Сергей Курехин /"1954 года рождения... принадлежит к край-
нему левому крылу плазового авангарда в
СССР. Это очень приятный и скромный чело-
век..." Ганс Кумов, "Плаз-подрум" №2, 1982/.

Действие 1. Квартира Андреева.

Курехин: После слова "четыре" можно начинать. Раз, два,
три, четыре.

/Звучит музыка, изготавливаемая на одном рояле одновре-
менно Курехиным, Драгомощенко и Амбросимовым/.

Андреев: Я не понимаю, что вы называете музыкой?

Курехин: Музыка вообще не существует, Терентий Егорович.

Драгомощенко: Пива нету?

/Продолжают играть/.

Андреев: Владимир, перестаньте хулиганить! Курехин же му-
зыку полагает. Как же так можно?

Д. /продолжая играть/: Птичка не вылетела, Терентий Егоре-
вич! ..

А.: Владимир! Не мешайте, пожалуйста, прошу Вас! Игра на
инструменте - это...

Амбросимов: Что такое игра на инструменте? Действовать
надо, а не играть. .

А.: Да перестаньте вы, черт возьми! А нам хочется, чтобы
человек играл! Потом вы будете действовать. И не на
моем рояле.

/Курехин импровизирует один/.

Во! Контрапункт! Вам обязательно надо записать третий
концерт Рахманинова. Это будет лучшее исполнение.

/Курехин играет./

Превосходно! Изумительно! Классика. Сыграйте еще.

К: А что бы Вы хотели послушать? Очень хотели?

А: Я люблю Бетховена.

К: Я сейчас с удовольствием послушал бы Рахманинова, но не стал бы слушать Бетховена. Лучшие произведения Вагнера гораздо интереснее, чем худшие произведения Бетховена.

А: КОГО?!

К: Вагнера.

А: ВАГНЕРА?! Владимир!

Амбросион: "Царсифаль", как же...

К: Вы любите идеи Вагнера, а не самого Вагнера. Вагнера слушать невозможно, если говорить честно.

А: Уверю Вас, что я мечтаю...

К: Мечтаю — может быть. Когда у Вас страшно болит голова, когда у Вас, предположим, тяжелый провал сна, Вы плохо себя чувствуете, у Вас все плохо, Вагнер — это созвучие тому... ночь, три часа ночи, один. Конечно, Вы говорите, что Вагнер — гений. Моцарт? Что — Моцарт!! Он порхал! Что он понимал в жизни! Вы понимаете все-все, что творилось с миром; Вы понимаете все, абсолютно, Вы плачете, Вы пьете кофе... А утром встаете и говорите: Боже! Какой бред, какой я был дурак! Какой радостный Моцарт, какое прекрасное утро!

А: Володя, он меня раздражает идиллией, а?.. полнейшим...

Я не так слушаю Вагнера!

К: А как его можно слушать? Я его вообще не могу слушать. Такого количества пустых мест, как у Вагнера, нет ни у кого. Пройдет полчаса — и ничего не происходит, все что-то подготавливается.

А: Не говорите так, Сережа. Гении не бывают меньше или больше, потому они и называются гениями. Когда Вы слушаете Моцарта, Вы, действительно, думаете: Господи, неужели я мог удивляться чем-либо еще? А Вагнера...

К: Ни одна мысль не появляется в голове, Моцарт проходит мимо, рядом.

А: ЧТО?!

- К:** Моцарт проходит рядом с головой, ни одна мысль не пробуждается, когда слушаешь Моцарта.
- А:** Ну, я не называл бы это мыслью... Нет, Сереженька, Вы меня не обманете. Мне много лет... Скажите лучше, почему Вы не хотите поступить в Консерваторию? Закончив Консерваторию, Вы сможете делать все, что хотите.
- К:** Записать "Третий" Рахманинова.
- А:** Ну, хотя бы.
- К:** Это только дать повод музыковедцам обсудить еще раз, кто как сыграл. Сейчас Еке играет совершенно блистательно.
- А:** Ну, запишите два концерта Равеля.
- К:** Это все можно играть дома, для себя, чтобы получать удовольствие.
- А:** Равеля надо играть с оркестром.
- К:** Оркестр можно додумывать в голове.
- А:** У меня было впечатление, что артист нуждается в публике.
- К:** У меня в жизни не возникает желания играть любимые произведения для публики. Я могу слушать то, что мне интересно, чтобы получать удовольствие, в котором я нуждаюсь. Другое дело, что у меня никогда мысль не возникнет написать аранжировку, которую могли бы написать Бетховен или Моцарт. Я не могу слышать до-мажорный аккорд.
- А:** А Вам нравятся подобного рода "трио"? Перестаньте, Аркадий, забавляться реалем!
- К:** Мне нравится любая музыка, если она умело организована. Любая музыка, любой звук, умело организованный, я слушаю с удовольствием.
- А:** Но у Вас нет оркестра, нет публики.
- К:** То, что я хочу, я в данный момент всегда реализую.
- А:** Вы можете делать все, что хотите, но извольте играть с симфоническим оркестром, потому что это хорошая школа.
- К:** Владимир тоже нуждается в философской школе. Ему надо поступить в Университет.
- А:** Нет, это довольно подлое сравнение. То, что называется философской школой, не есть то, что там преподается. А вот то, что я Вам рекомендую... Ну, что Вам мешает?
- К:** Дело в том, что там преподают мои хорошие друзья и как-то

неудобно у них учиться. А потом — зачем мне изучать то, что делают они? Я делаю одной рукой то, что они делают всеми десятью.

/"Технических проблем фортепиано для него не существует. Его удар /туше/ — четкий и выразительный... очевидно, что Курехин в большей мере является "классиком", для которого традиционный плавный подход к роялю малосущественен."

"Двадцать-два", №2, 1982/.

"...эта запись представляет молодого пианиста, чьи свободные импровизации слегка напоминают Говарда Бадли. Технически они ошеломляют, поражают разнообразием и быстрой сменой идей..."

"Таймс", январь, 82.

"Это безусловно в большей степени европейский, чем американский подход... есть намеки на очень серьезное классическое образование..."

А: Необходимо иметь академическое образование. Как у нас говорят: "Ученым можешь ты не быть, но кандидатом быть обязан." Что это Вас — скомпрометирует что-ли?

К: Я могу поступить в институт Гнесиных в Москве, это сейчас гораздо престижнее, чем Консерватория. /Пародирует/ "Академический вечер. Исполнитель Сергей Курехин, педагог Леонид Чилин. Прелюдия Рахманинова по-минор." Сейчас мальчики лет по 12 играют так, как никому не удалось лет 20 назад. Кто угодно играет все, что угодно. Сходите на вечер в музыкальную школу. Их учат, натаскивают... Мы говорим о разных вещах: Вы говорите о музыке, а я о культуре. Потому что музыка в том смысле, как я ее понимаю, не имеет никакого отношения к культуре.

А: Музыка не имеет никакого отношения ни к чему, вот Владимир подтвердит, он философ. Я о другом говорю... /Ставит 3-й концерт Рахманинова, дирижер Караян/.

Вот... Будете играть с Караяном.

К: Если Караян будет дирижировать так, как я ему скажу. И делать то, что мне нужно. Но ведь с ним невозможно будет работать: каждый будет настаивать на своем. Это самый великий в мире дирижер, он не может позволить, чтобы ему диктовали.

Действие 2. Таврический сад.

Курехин /читает/: "Харчевня темная с обстановкой простой... с ароматом фруктов... слился..."

Аркадий! Рембо предлагает слиться с фруктами!

Драгомощенко: С фруктами все-таки?

К: С фруктами. Рембо предлагает слиться с фруктами, а не с сыром.

Д: Рембо романтик, он ничего не понимал.

К: Надо купить Рембо обязательно.

Амбросимов: А это что такое - зеленое?

К: Это Аркадия пометки: "Романтики первого поколения были левоиздницами..." Я уверен, что Аркадий потенциально способен слиться с сыром. Если бы был Борис Борисыч, он бы подтвердил. Для человека, по-моему, это - высшая похвала, в нашем понимании. Аркадий, несомненно, бережет свой хой, ^и а человек, который бережет свой хой, и знает, как это делается, и который его имеет, и осознанно имеет, потенциально способен слиться с сыром.

А: Почему ты используешь тексты Аркадия в своих композициях?

К: Я сижу просто, как Пушкин: мне нравится его поэзия.

А: А как ты соотносишь слово и музыку?

К: Вначале я строю композицию, не имея текста. Я просто предполагаю, как слово будет находиться в общей композиции. В каких-то местах делаю так, чтобы звуками подготовить появление слова, чтобы это было органично - не само по себе: люди играют, поэт читает - полный бред! - чтобы появление Аркадия было подготовлено логически, не логически, а музыкально: музыкальными средствами. Чтобы одно вытекало из другого. Вначале я определяю его место в общей композиции: где, как... Кульминационное развитие может быть чисто музыкальным, а может быть поэтическим. Например, я подготавливаю появление слова на кульминации музыкальной, или, наоборот, слово идет на спад. Здесь все зависит от той композиции, в которую я ввожу слово.

А: То есть, семантика текста не имеет значения?

И: Сначала я думаю о композиции, не имея текста. А затем, когда знакомлюсь с конкретным текстом, уже исхожу из того, как его расчленишь, как его подавать, конкретно выявляю, какие инструменты должны аккомпанировать, — это мы уже решаем вдвоем все. Конечно, все это меняется в процессе исполнения.

Дело в том, что Аркадий очень волнуется, когда читает, особенно — с музыкой, он всегда путается и все сбивает, и нас путает, так что ничего не получается, то есть, говорят, что получается неплохо, но я имею в виду первоначальную композицию: все приходится менять на ходу. По композиции он должен молчать и вдруг я слышу — заговорил, начал читать, в любом месте, где совершенно не нужно было. И читать не с того места /смех/, причем, путая слова и запинаясь, возвращаясь назад /смех/. В конце концов, на последнем концерте, Аркадий просто понял, что он ничего не понимает, что музыка уже кончилась, а у него /смех/ и половины не прочитано /смех/, он оборвал текст на полуслове, захлопнул книжку, вытащил палочку и убежал со сцены /смех/.

А: Мне кажется, что свободный стих чем-то напоминает вашу импровизацию.

И: Нет. Свободная импровизация в музыке совершенно отличается от таковой в поэзии. Поэт даже когда импровизированно записывает — все равно потом работает над текстом. Наша импровизация сразу выносится на публику и изменить там ничего нельзя. Свободный джаз — это все. Мы не можем его контролировать. То, что идет, это просто нас тащит, мы сочиняем на ходу, в момент исполнения. Так что основной принцип — свободная импровизация — в стихах отсутствует.

А: Может быть, твоя музыка и поэзия Аркадия несопоставимы по технологии, механике, а по конечному результату?

И: По конечному результату, что и... может быть, по форме. Во-первых, свободная форма. У каждого значительного музыканта, занимающегося свободным джазом, есть своя форма, свое понятие о форме. Свой собственный подход и ощущение формы. нас с Аркадием можно сравнить, видимо, по этому —

по форме, по формообразованию. Но не по свободной импровизации, конечно.

А: Именно это я имел в виду.

К: Да. Это спонтанное ощущение формы. Да. Это похоже.

А: Вы оба нащупываете эту форму, которая у вас есть в голове в виде некоего целостного образа, гештальта, вы ее как-то ищете, стремитесь к ней, ощущаете ее с разных сторон. Вы это делаете на глазах публики, Аркадий же — за письменным столом.

К: Более того, я сейчас даже отхожу от импровизации, мне кажется, что в этом есть какая-то ущербность. Сейчас я вообще не слушаю свободной импровизации, ни вообще импровизационной музыки, поскольку я уже знаю их приемы, знаю, на что они способны. Сейчас никаких открытий для меня в этой области не происходит. Наоборот, я стараюсь слушать компонированную музыку, тех музыкантов, которые от меня максимально далеки. Мне гораздо интереснее слушать музыку человека, который стоит на радикально противоположной мне позиции, но который, несомненно, является значительным и талантливым артистом.

Весь авангардизм в последнее время довольно ущербный, — не довольно, а просто ущербный. Кроме двух-трех талантливых композиторов. Весь авангард пытается, оперируя звуками, создать новую форму. Но пока это лишь упражнения, неперенятный суженный круг ассоциаций. Ассоциации у них снижены до минимума, а чем меньше ассоциаций, тем менее значительно художественное произведение. Ассоциаций должно быть максимальное количество. Если они есть, то музыка более значительна. Я думаю, что и в поэзии то же самое.

А: А в твоих "шоу" разве нет импровизаций?

К: "Шоу" — это мой самый последний период, последние полгода. Это совершенно отличные принципы от того, что я делал раньше. Я не думаю, что сейчас это делает кто-то другой, за исключением Чекакина. Тут нет импровизации, я строю совершенно рационально.

Чекасин: У нас жестко контролируемая ате-
сторика. Наши импровизации - это запол-
нение фактур. Основные структурные эле-
менты пьесы у нас всегда продуманы заре-
нее.

Ганзелли: Но они рождены нами. Если их бу-
дут исполнять другие, это уже будет дру-
гая музыка. В нашей музыке индивидуаль-
ные особенности нашего трио являются
частью общего художественного эффекта. У
нас исполнительство - часть эстетической
системы.

Чекасин: А, когда играю, могу залезть под
стол. А вот Бракстон никогда бы не полез.
У него совсем другое отношение к пафосу
музыки."

**"Ганзелли-Тарасов-Чекасин: ночной
разговор" /записал Е.Барбан/,
"Часи", №30, 1981/.**

Я могу объяснить несколько своих приемов формобразова-
ния и механики того, что я делаю.

Я просто выстраиваю по психологии форм. Первая мысль,
которая меня побуждает: это, чтобы не было скучно на про-
тяжении всего произведения. Это основная мысль. Я исхожу
из этой мысли.

Сначала я могу тихонечко начать, незаметно, чтобы под-
готовить слушателя к появлению чего-то, начинаю какие-то
шумы... сначала тихо, это уже начинается музыка, чело-
век уже готовится слушать, но это нельзя затягивать -
я не говорю о содержании пока, о языке, я говорю только
об ощущении формы, о психологии формы - он начинает слу-
шать, а я все это стараюсь делать максимально долго, до
тех пор, пока это не начнет ему надоедать, здесь главное
почувствовать момент, когда ему надоест, и вот, когда
это происходит, я стараюсь резко и внезапно изменить фак-
туру, изменить все, и благодаря этой внезапности прико-
вать его внимание еще на некоторое время, но это внима-

ние направить не по музыкальному руслу, чтобы это было неожиданным, непонятным, элементом шоу, чтобы было непонятно, зачем это сделано, причем, резко, спонтанно, сразу. Вот, это привлекает его внимание - это может быть все, что угодно: на фоне музыки немusикальное явление, то есть, упасть гиря, ну, все, что угодно, но совершенно немusикальное - только начал человек заснуть... тут главное - это почувствовать аудиторию, когда у нее внимание становится рассеянным, комфортным, и тут-па-па-па-па!-все! - опять внимание привоквал, тогда уже включается более конкретная музыкальная фактура, начинается выстраиваться музыка, она приобретает форму, появляется развитие, потому что основную кульминацию я стараюсь отодвинуть в конец. Так. Появляется фактура, она привлекает внимание слушателя, и в это время я стараюсь сделать второй, как я называю его, удар: то есть опять немusикальное явление, или оно может быть музыкальным, но очень внезапным, таким, что заставляет его опять перннуться, но это ему начинает надоедать, второй раз это уже не действует в принципе... После этого я начинаю собственно музыкальное развитие, я могу построить, например, чисто тональную структуру, которая никакого отношения не имеет к композиции, она может быть стилизована под Вивальди, под кого угодно, что угодно. И тут я уже начинаю смотреть: а что сейчас будет? Начинается музыка, как я уже говорил, после второго удара - совершенно неслезная, предположим, идет Вивальди, и я на его фоне...

Потом основное мое, как я называю, - сквозное действие. Должно быть нечто, что связывает эти критические куски, практически друг с другом несоединяемые - они соединены механически, там нет такой особой логики развития - вот это все я беру на себя: все, что я делаю на сцене, свое поведение на сцене я называю сквозным действием. Я исхожу из того, что - поскольку я не играю, а дирижирую всем этим шумом, то публика за мной, и все мое поведение на сцене - это есть сквозное действие, которое связывает все эти критические куски.

/"Музыка во плоти. Это впечатление возникло у меня в первый раз, когда я его увидел:

ожившая музыка. Нет, он не хочет ее исполнять, а просто сам решил стать этой музыкой.

Музыка, которая ожива, начала двигаться, ходить по сцене — вполне графический образ.

Это впечатляет само по себе — даже без музыки."

Голос Бориса Останина из Вирши./

Я должен сам мгновенно решать, как это сделать, как увязать все эти куски.

Сначала все идет бесформенно, все идет не на регулярном ритме, просто неритмично, затем потихоньку появляется регулярный ритм, это уже в сторону кульминации, по нарастающей идет — вначале появление регулярного ритма, тихого, простого, затем появление ярко выраженного соло какого-то инструмента, это тоже уже по нарастающей, то есть, подготавливает кульминацию. Затем спад и резкая смена фактуры, абсолютно, спад должен быть совершенно неритмическим. Тут опять появляется регулярный ритм, но другой, более экспрессивный, затем появляется еще более ярко выраженное соло, а еще не знаю, какого инструмента — все это ничего неизвестно, я говорю пока только о плакате, я выстраиваю пока лишь линию, но не знаю вертикали, потому что там "прокладки". На фоне регулярного ритма, скажем, идет соло саксофона. А могу сделать несколько "прокладок": Вывальди опять пустить как прокладку-так-так-так-потом появление регулярного ритма, потом тембральное, потом спонтанная импровизация, коллективная импровизация на регулярном ритме: это уже лик — хорошая, максимально экспрессивная свингующая импровизация со всеми оркестровыми точками — это первая кульминация. Потом спад и вторая кульминация. Это один из очень многих приемов.

Самое трудное для меня — сделать две кульминации в конце. Это когда уже видишь, что все идет на фоне регулярного ритма, максимально экспрессивного, идет, скажем, максимально экспрессивное соло саксофона, и на этом фоне слышь все оркестровые куски-та-та-та-та, а на этом фоне солариует саксофон и, как-то

ся, что уже выше этого в экспрессивном смысле ничего не может быть, а нужна еще одна кульминация... я это делаю обычно опять же за счет совершенно немusического элемента, просто за счет переключения внимания: когда кажется, что уже выше сделать нельзя — вдруг резкий спад и какая-нибудь мелочность: или игра на баяне с трубой — это тоже само по себе является кульминацией несомненно, так что еще более не нарастающей все идет как бы, так что смена фактур последняя получается еще выше — обычно она вызывает смех — а затем я уже вновь начинаю выстраивать музыкальные материалы... А, вот и Борис Борисыч идет!

Действие 3. Таврический сад.

Те же и Гребенщиков.

Курехин: Борис Борисыч, как ты считаешь, Аркадий может слиться с сыром?

Гребенщиков: Аркадий, в сечалении, человек хороший /общий смех/, но в нем доминирует культура, он развил в себе это....

Амбросимов: Разве это плохо?

Г: Вы зря читаете книги.

К: Боб, ты — Епанглер.

Г: Нет, я выше, гораздо выше. Я — человек абсолютной несознанности.

К: Раз ты говоришь об этом, значит уже осознаешь....

А: Мы говорили сейчас об этапах вашего творчества....

Г: Наше творчество не имеет этапов.

К: Я говорил я шу. Теперь мне хочется делать совершенно другое. Я даже не могу сказать, что это какая-то дремственность каких-то кусочков, что ли, мне хочется делать очень много, но я не могу это делать сразу. Мне одновременно хочется играть и цыганскую музыку, и импровизированную плазовую, и такую, и такую... Просто это моменты реализации такие. Они просто идут последовательно. Это не значит, что я меняю свои убеждения, мне все нравится, но я не успеваю делать все сразу. Дело в том, что в человеке все заложено одновременно, на всю его жизнь,

в него заложена одна единственная музика и он реализует только ее этапы. Он не может сразу реализовать все. Вот говорят, что у композитора такой-то этап, затем такой. А он просто не может сделать все, что хочет, сразу, в одну секунду. Вот он и чередует потихонечку. А никаких этапов не существует. Существует реализация единой музыки, которая в человеке есть — развертка ее во времени.

К сожалению, сейчас придется на рояле много записывать: пластинку с Борисом Борисенчем, пует с Чекасным. А я не мыслю сейчас в рояльном отношении. Я не вижу в этом смысла. Может быть через месяц я бешено захочу играть на рояле, и буду на нем играть мазурки, полонезы, это неизвестно. Но сейчас я не вижу в этом смысла. Понимаешь, мне надо увидеть смысл в том, что я делаю, тогда это становится для меня чем-то значимым. Ценность появляется, когда я вижу смысл.

А: Что вы собираетесь делать в этом сезоне? Ты что-то говорил об "Н"-музыке.

К: Борис Борисенч, сформулируй, пожалуйста, я — не могу...

Г: Существовал рок-н-ролл, потом рок, потом ролл, теперь и.

К: Это мы называем и-музыкой.

Г: Дело в том, что и-музыка...

К: Она не имеет ничего общего ни с какой музыкой вообще. Никакого отношения к имитативной музыке, никакого отношения к музыке действия.

Г: Хей — это духовная проекция твоего сознания на сыр.

К: Да. Я сейчас начинаю осмысливать то, что мы будем пелать, но это еще не будет и-музыка. Это будет один из путей. Мы сейчас с Борисом Борисенчем как раз ищем третьего.

А: Это должен быть музыкант?

К: К сожалению, да. Здесь нужно очень точное сознание того... мне нужен момент развития, чистого развития. Момент чисто структурированного музыкального разума. В своем развитии. Вот. Для этого мне нужно извещать какие-то звуки. Звуки мне совершенно безразлично какие. Но эти звуки должны находиться в развитии, чтобы за ними можно было следовать. Все это должно происходить и/ на музыкальных инструментах,

не с/ звуки должны извлекаться самым необычным путем. И — поскольку элемент культуры для меня все-таки пока важен — я хочу организовать это неким образом: мне нужна смена музыкальных тембров, обязательно, смена музыкальных инструментов, смена музыкальных идей, но они не должны быть объединены между собой никакими чувственными, никакими другими ассоциациями. Это должна быть чистая, 100-процентная композиционность — от начала до конца. Ни одной нотки спонтанности, никаких импровизаций.

А: Ты один будешь компонировать?

К: Нет. Это мы все втроем будем делать. Будет выстроена четкая схема. Вот как это будет происходить: ты, Владимир Порфирьевич, берешь тромбон...

А: Но как я могу делать это не спонтанно, если я не умею играть?

К: Послушай, послушай, ну, ты прерываешь... Послушай, что я тебе говорю, я тебе хочу объяснить, а ты меня просто прерываешь. Значит: непеременимое условие — при использовании музыкальных инструментов добиваться от них самого нехарактерного звучания. Это условие — обязательное: не пользоваться инструментом не так, как он должен звучать. Максимально. Вот. И мы все решаем на уровне сто-процентной композиции. Сейчас я предлагаю просто одну из конструкций, очень простенькую.

Сначала ты берешь тромбон и с обратной стороны дуешь в раструб тихонечко. Ты дуешь 15 секунд. После этого Борис Беренс тихонечко берет и бьет по тарелке чем-то таким... тарелка должна звенеть, но чем-то таким, отчего она не звенит. Таким образом происходит некоторое действие, связанное со звуками в своем развитии. Но здесь еще остается момент от того, что мы делаем: момент шоу. Все должно отталкиваться от обратного смысла того, что мы делаем. Музыкальные инструменты должны извлекать звуки, которые для них нехарактерны. Все должно быть насыщено, ну, назовем это вульгарным словом, наглостью. То есть буквально все: поведение на сцене, движения. Движения должны быть максимально неотождествлены тому, что мы привыкли видеть. То есть делать максимально противополо-

ное тому, что хотят видеть от музыкантов.

Г: Простое большинство людей это не понимают. Даже у Мравинского это есть, но он простое этого не понимает.

К: Да. Но в то же время — должно быть развитие. Все опять — так должно быть подчинено психологии формы. И должно развиваться, развиваться. Но это не имеет никакого отношения ни к музыке, ни к просто звуковывлечению, поскольку как музыка это не воспринимается: во-первых, оно выходит за рамки музыки, а во-вторых, воспринимается как немусыкальное явление, поскольку связано со звуками. И рождает какие-то ассоциации.

Вот это — один из подходов. Мы сделаем всего один концерт такой музыки, посмотрим, как она будет воспринята? Я думаю, что это будет в ближайшее время.

А: Но в итоге это все же будет чистая спонтанность, так как ты не знаешь, какие я извлеку звуки.

К: Это будет чистая спонтанность...

Г: А не колышет.

К: ... так как ты не знаешь? Это будет чистая спонтанность только для слушателя, а для нас машина, механизм. Это основной принцип моего компонования: насыщать жесткий каркас, структуру тем, что я не знаю, тем, что сделают мои соучастники. Но я знаю, что вот то, что сейчас запищало — это должен быть тромбон по моей схеме. И оно должно пискать 20 секунд.

А: Но как пискать, это тебя не интересует?

К: Это меня не интересует. Я знаю схему: должен записывать тромбон, начинает что-то хлпать, через 15 секунд, скажем, должен вступить Борис Борисович: скажем, стукнуть по роялю снизу. Чем он стукнет по роялю — совершенно никого не касается. Это его личное дело. Какой звук при этом издастся — совершенно неизвестно. У каждого инструмента есть диапазон, а я имею в виду диапазон в широком смысле слова. Ты не можешь из тромбона извлечь звук органа. Я приблизительно знаю, какие звуки ты из него сможешь извлечь. Спектр тембральный и прочее. Поэтому при компоновании я буду исходить из этого диапазона. И если написано соло гитары, и начинается чудовищный треск ломанного дерева, я понимаю,

что это играет /смеется/ гитара. Это у Кагея был принцип такой нелавно, не такой, но приблизительно. Это дело очень внушительный для меня результат.

А: Тебя интересуют только связи. В рок-н-ролле тебя интересует только связь "и". А музыкальная фактура возникает спонтанно. Мне это напоминает "Хвост пракона" Аркадия.

Драгомошанко: Меня интересует не тактика, а стратегия. Может быть, супер, мета-стратегия. Обозначения возможностей мне достаточно. Это как "поединок сердец" в Японии, когда два мастера фехтования сидят друг против друга часами, сутками, и первый, схватившийся за меч, объявляется проигравшим. Все. Поединок закончен. Потому что известно: человек, сделавший движение первым, терпит поражение, так как ответная реакция опережает. То есть, люди делят, смотрят, потом кланяются, поединок закончен. А дернулся — все, вы проиграли. Вот что для меня — глубина постижения мира. А то, что героиня блондинка, что у нее прекрасная грудь, что на груди капли блестают, — это блок. Я могу заложить его как чемодан или заменить блоком брешетки...

К: Или Александром Блоком.

Д: ... но важно, как они будут между собой взаимодействовать, можно найти связи, вырваться за пределы возможного, известного, найти новые совершенно соотношения, вот что меня интересует: только связь. Так и возникает подлинный реализм. Потому что только связи образуют в конечном итоге реальность.

Действие 4. То же и голос Андреева.

Андреев: "Как? Ну, нет... Это прозаю краски и игра звуков, а-ля Набоков. Это несерьезно. И еще плохо, что процесс восприятия жеста — он антихудожественен. Классическая музыка вообще другим местом слушается. Там нельзя пошевеливаться. Размахивая руками, корчась. Вы тем самым эти волны музыкальные как бы от себя отодвигаете, вместо того, чтобы идти к ним навстречу. А большинство жазовых ансамблей собирает аудиторию, которая чисто вегетативно

начинает реагировать. И когда они говорят о контакте, то это контакт скорее трясунов, культовый контакт. Вот почему без аудитории, в стелюности, то, что исполняется, не имеет культурной ценности. Было только что-то, действие некое, и все. Страинский сразу понял, что класс это не музыка.

Если группу Курехина заменить трилли лауреатами, то у него ничего не получится. Они просто друг друга чувствуют. А он создает иллюзию, как сегодня по телевидению, что по какому-то простому принципу, аргументам, аргументам он как бы произвольно творит новую конструкцию.

У них действительно бывают хорошие куски, ближе к классике, но их нельзя записать. Этих парней нельзя заменить, это коллективная импровизация, ее нельзя записать; это кончилось. То есть, все, что называется традиционной культурой, то, что может быть зафиксировано и каким-то воспроизведено, здесь не существует. Культура — то, что может быть выражено в языке. А это не культура — это действие.

Гребенщиков: Культура — это заболевание, как рак или сифилис.

Курехин: Музыка, как таковая, не существует вообще. Мы с Борисом Борисенком говорили, что музыка как таковая не существует. Борис Борисенк, правильно я говорю?

Г: Мы в хлам попадаем. Искусства вообще не существует. Искусство — это аборт магии. Раньше ни искусства, ни культуры не было. Раньше были магические обряды.

Амбросинов: Магия — это тоже культура. Но мне неясно, почему не существует музыки?

К: Когда человек слышит какие-то звуки, они порождают определенный ассоциативный круг. Разная музыка порождает разные типы ассоциаций. Если говорить о музыке, начиная от М. Ситтерверди и ранней оперы, то музыка строилась только в расчете на певца, который ее будет исполнять. То есть, прежде всего нужно было показать не музыку, а голос. Все хотели слушать не музыку, а певца. А вся итальянская опера продолжала эту традицию: все слушали голос и искали не голоса. Музыка играла подчиненную роль, почему такой чудовищный кризис оперы? Потребность возникла имен-

Но в музыке, а не уже в таких вот функциях. Есть прикладная музыка, которая работает на иллюстрации спектаклей и прочее. Это самый низкий уровень, даже не музыка как таковая. При слушании музыки самый низкий круг ассоциаций — когда человек видит конкретную картинку. Это примитивный ассоциативный круг. Это профаническое сознание.

Г: На уровне программы в филармонии.

К: Каждый композитор имеет свой ассоциативный круг. Вся романтика, например, это попытка передать примитивные физиологические ощущения, примитивные человеческие функции, элементарные. Так я всю романтическую музыку рассматриваю от начала до конца. Например, передать волнение посредством арпеджио. Вся романтика... И начиная с Шенберга только... То есть, и то — Шенберг, он тоже был сначала романтиком, и потому, когда его спросили: Вы тот самый Шенберг, который все хотел изменить? — он ответил: Да, я не хотел им быть, но мне пришлось им стать. То есть, он чувствовал, что что-то происходит.

Г: Возможно. Я не понимаю о чем ты говоришь, но вероятно.

К: Что будет, если весь круг ассоциаций у человека исчезнет? Я думаю, что ничего. Поэтому музыки как таковой не существует вне контекста человеческого ассоциативного восприятия. То есть, даже если у человека не будет возникать каких-то примитивных образов, скажем, зеленая лужайка, ручеек какой-то журчит, мальчики резвятся, солнышко светит, то все-равно у него возникают какие-то ощущения, которые являются как-бы биологическими, физиологическими, колебания некие, положим, которые порождают у него что-то такое, что он не может объяснить. ..

Г: Музыка не должна вызывать ассоциаций, она должна вызывать ощущения. ..

К: Весь авангард направлен на это. Шенберг пытался. Веберн как раз — музыка не должна вызывать никаких ассоциаций, она должна быть чистой структурой — на самом деле это ему только хотелось: на самом деле она вызывает ассоциации, как бы ни хотел Веберн стоять от этого. Просто не-

инко не-другому, как другой язык, но ассоциации у нас все-равно возникают.

Вот смотри: звуки - это природа, музыка - это культура. Как появляется феномен музыки? Вибрация всякая - это звук, природа. Если ты не будешь внимателен, если ты оторвешься от своего сознания, они на тебя не будут ни влиять. Если у тебя появляется что-то, связанное с сознанием, когда у тебя что-то пробуждается, а что, сказать нельзя, тогда появляется суть музыки. То есть, смысл музыки лежит вне музыки. /Смеется/. Вот я и к Ветхому завету пришел: дело в том, что прево познания добра и зла - есть прево культуры. И Адам, когда жил у себя в Эдем- все ловил себе кайф, и вдруг - стал культурным человеком. Да?... Нет, все очень плохо... все очень плохо, Володя. Я думаю, что человеческая жизнь - она просто связана с культурой настолько, что без нее существовать не может. Как только человек выходит из рамок культуры, он выходит из рамок жизни.

Г: Я не падший человек. Все гораздо проще. Дело в том, что понятие культуры исчезает, когда к нему перестаешь относиться. То есть, ты работаешь в рамках культуры, но ты уже не работаешь в рамках культуры. Сознание участвует во всех процессах исключительно как посторонний член, то есть, у тебя в голове сидит твое сознание как совершенно отдельное от тебя и ловит свой кайф на том, что ты делаешь. То есть, ты играешь музыку, а в голове сидит критик и думает, но критик совершенно обособленный, он не имеет отношения к тому, что ты делаешь.

К: Я уже говорил, что меня как раз интересует максимальное проявление композиционного уровня, когда этот композиционный уровень заводит в тупик. Возникает безвременье. Импровизация заложена в мифологическом сознании, она идет без осмысления. А затем идет осмысление, традиция, искусство. Все идет к максимальной организации, максимальной систематизации, достигает пика, напряжения максимального, кульминации, потому что старая форма приобретает негативное качество. И вот наступает период безвременья. Понем.

Наша культура не создала ничего, что меня потрясло. То, что потрясло, было всегда инькультурным явлением. Скажем, музыка Штокгаузена последняя, которая ориентирована на Восток. Это не проекция нашего, западного сознания. Штокгаузен сделал потрясающую вещь: западным языком передая восточный тип сознания... Правда, как мы можем судить? У нас европейский тип сознания.

Г: Во-первых, это не так, а во-вторых, не колеблет. /Общий смысл/.

К: Я глубоко убежден в кризисе культуры, культурология показала это за последние 50 лет. Даже не кризис: о нем говорят уже сто лет, вообще все, что делается в культуре сейчас нового, направлено просто на ее разрушение. Это разрушение знакового строя музыки, знакового, языкового разрушения. Но предположим, что мы говорим через сто лет. Так вот, с той точки зрения — это будет не разрушение, а формирование, формирование новой культуры. Все последнее время культура ориентируется на то, чтобы расшатать сознание, расшатать устои, тип мышления, создать новый тип сознания, который начнет, наконец, приносить культурные плоды. Это — качественно новый тип сознания, на качественно более высокой ступени. Вот медитативное сознание приближается к этому. Почему сейчас такой крен на Восток? Одно непременно: это будет культура беззнаковая.

Г: Вы с ума сошли. О чем вы говорите? Я не понимаю ни слова.

К: Борно, вопрос сводится к простому: почему хочется играть и не хочется играть.

Г: Игра для нас — один из путей сближения с миром.

Действие 5. Соло Драгомощенко.

Драгомощенко /вынимая паянросу/: Вот ты спрашиваешь — скажи что-нибудь о Курехине, дабы пополнить и без того, не-малому, довольно обширную картину, созданную с твоей помощью им самим. К тому же, кто верит художнику, когда он повествует о себе?

Но ты, уверен, не откажешь себе отчета, что задавая такой общий вопрос, рискуешь отправить меня в путешест-

вне, из которого я могу не вернуться. И потому — как можно конкретней... О музыке. Да, о ней, коды скоро Курехина относят к тому, что называется новой музыкой, хотя с равным успехом ее можно было бы назвать и древней и новой — назови, ты понимаешь, о чем я говорю — о сознании. То, что началось в Европе... Умирать ездили в Венецию, с помощью зеркал выстраивали Леонардо да Винчи, носили шелковые капи и повязки, очки-консервы, Фрейд, вооружившись газетными клочками своих наблюдений, усердно затягивал гаррету на шею злощастной души, которую спасала Россия... Сярябин, Блок, вечная женственность и философские собрания — словом, праздник в разгаре. Если бы не первые трещины в стенах упоительного чайного павильона, в который превратилась культура, отвечающая всем требованиям того времени. Но из этих трещин сквозит и понизу, из них стали расти те стебли, что стали теперь деревьями. Веберн, Шенберг... Нет, не Шенберг. Леверкину подсовывают дьявола... Ты заметишь, дьявола всегда подсовывают во времена повальной трусости, возлагая на его плечи труд дерзостный? Боже мой!.. Сколько раз потом у него отрастали крылья!

Итак, возникает то, что противоречит установленным принципам Красоты, Гармонии, Божественного, Прекрасного, Морали. Говоря другими словами, то, что явно противоречит Большим буквам, начертанным на фронте цивилизации. А теперь я слушаю эту музыку и благодарю судьбу за то, что не был рожден полвека назад.

И вот ты спрашиваешь — что же влечет меня к этой музыке? И я отвечаю, стараюсь быть как можно короче /иначе — новое путешествие — новые поиски чужих оправданий для вящей объективности/: она такова для меня, потому что снята с себя струя представлений о себе, она отрезалась от оков определенности, столь важной для политики, но не для искусства. Она открыла те места, где она вечно начинается и есть.

Камзолы, пупреющие парики, табакерки, этикетки, задохливы сечения, безбрежные мелодии милой природы — все эту пре-

Беленъ оставим для легкого карнавала после сауны. Поскольку мы говорим не о игре, не о золотой пудре на усах тигра, - которому предварительно вырвали когти и клыки и чьим рычанием устрашают себя меломаны.

И потому я говорю, что музыка - это "восьмикрытый зверь, вставший над зарей, тишиной, дное время", это не то, что можно пронести таме в койке под капаль весны и осени. Это то, о чем даже нельзя сказать: Боже, как прекрасно! И заломить жертвенно руки.

И потому, будучи крайне слабо артикулирована в привычном смысле, она мерцает между тем таинственной жизнью, отпаленная от заточения в мертвой архитектуре символики и аллегорий. Она создается исключительно собой, пребывает в себе и потому подобна чапе Джешида. Таково ее качество. Суть, смысл и т.д.

Когда Курекин говорил о различии наших с ним полхопов и творчеству - он преувеличивал. Дело обстоит гораздо проще, если обратиться к его пластинке.

/"В "Путьх свободы" он пользуется главным образом перкусивно-аккордовым полхопом. Звучание его рояля становится то резким, отрывистым, но никогда не грубым. Эпизодические экскурсы в фортепьянный романтизм носят иронический характер. Отличительной чертой пластинки является манипуляция в сторону увеличения скорости записи. Возникающее благодаря этому звучание создает эффект кристал-ных колокольчиков." "Джаз-поллум", №2, 1982/.

Не надо облапать особой наблюдательностью и музыкальной начитанностью, чтобы не увидеть в "Путьх свободы" неуловимое стремление к точности выражения, выверенности каждого мгновения времени, не почувствовать острейшего ощущения и подчинения замыслу пространственно-акустических, тембральных компонентов - при строгом контроле над общей композицией, архитектурикой и несомненным, глубоким знанием языка. Только при таком условии возможно приближение к результату, собственно завершению структуры, позволяющей услышать музыку.

**/"Триптих "ура" в честь Лео Рекорде" /фирма, вы-
пустившая пластинку - В.К./
К.Уайтхед, "Калано", март 82/.**

А вся его работа со спонтанными импровизационными опитами, стратегией которых является по словам многих - выявление музыки из бытийственного континуума, - а затем практика и т.д. - мне кажется ни чем иным как постоянным выверением будущей опять-таки непреклонности знака, и необходимостью как подтверждение или отрицание той или иной избранной и создаваемой одновременно с выбором модели.

Варианты следующей пластинки, к которой они не будут иметь никакого отношения. Ловушки, сети, охота.

Е здесь не различие, а скорее сходство с тем, что делают многие близкие мне художники. Да и у меня самого первый вариант - это, бесспорно, импровизация, коей должно исчезнуть, как только она возникает.

Мы не должны упускать из виду относительно долгий процесс постимпровизационный, вовлекающий в себя невероятное количество отношений различного толка: культурного, бытийственного, нравственного. И мгновенному появлению "Ворона" Басе предшествует десятилетие, около шести вариантов, и бескончаемые упражнения импровизационного характера - репиту.

О нем много пишет западная пресса.

/"Мне удалось послушать запись в высшей степени изобретательного фортепианного произведения в семи частях, сочиненного и прекрасно исполненного молодым и безусловно в высшей степени талантливым музыкантом Сергеем Курехиным.

В этой композиции яростная и в то же время тщательно рассчитанная бравура Ксенокиса, новаторский ум Кагеля, повторяющиеся структуры западной минималистской музыки и мелодико-гармонические инъекции сплетаются вместе с волнующей, потрясающей виртуозностью в музыку, иногда электрически усиленную и ускоренную, живо исследующую все аспекты пианизма, как традиционного, так и с использованием препарированного рояля.

Напряженность "тур-де-форса", кристаллизующаяся в рвущейся наружу виртуозности творческая энергия, сама по себе становящаяся протестом... Невозможно не увидеть по крайней мере намек на иронию в названной композиции и ее отдельных частей."

Роберт Хэндерсон, "Новые звуки протеста", "Дейли телеграф", 20 /3-82/.

В советской, к сожалению, некуда не встречалось более или менее серьезной попытки...

Так, феномен Курехина, конечно, можно отнести к разряду явлений, именуемых местным колоритом, к чему склонна большая часть туниц, занимающихся служением разным богам красоты на попрание звукоизвлечения. Но уже в первой рецензии, помещенной в "Таймс"...

/"...свободные импровизации... технически ошеломляющие, поражают разнообразием и быстротой смены идей, но там, где должно быть сердце - зияющая пустота." "The Times Entertainment Guide", январь 1982/; "...воздействие скорее интеллектуальное, ~~вданнымощеркитивеиодежнанибиднехарактеристикии~~

...чем эмоциональное". "Hi-Fi-news", май, 1982./ оценка содержит в себе как бы две характеристики.

Первая, позволяющая отнести к диску с должным пиететом - "невероятная исполнительская культура, изощренная техничность" - что, скажем, импонирует автору рецензии. И вторая - "холодное сердце" вопреки всему, и что как бы не позволяет музыке быть той самой, что плавит души человеческие. Замечем, слышим нотки осуждения. Так? Прекрасно, это нам очень многое без околичностей прояснит.

Вот слова Лу Цзи: "Когда начинается д т о /нет смысла по-моему останавливаться на столь неопределенном, однако, понятном термине/, я всегда убираю свой взор, страдаю свой слух. Сердце холодеет, выбирая иной..." и т.д. Конечно же речь идет о "пустоте" сердца, которое готово принять весь мир, о зеркале. И это все. Думаю, вопрос о катарсисе нужно оставить провинциальным театроведам, занимающимся производ-

ственными драмами.

Ибо в эстетике, о которой мы говорим, центр повсюду, везде, каждая точка — начало, конец и развитие. Знать это — большое благо. Мы говорили об этом, когда слушали Етокгаузена — "Парковую музыку"... Отсюда можно перейти к способу ведения им импровизации — групповой — даже не ведении, а самовведением в текст — создаваемой им как реальность, в которой быть, не извне — но в ней, быть ею, музыкой, устраняющей то, что называют Я-Творящим, и что как бы двигаясь вспять, уже творит Его, Курехина.

Я знаю, музыка у него повсюду. И не нужно даже, чтобы он говорил об этом. Это ясно. Ему ясно. Это реализм. Это подкова в огне.

Приложение.

Владимир Амбросимов. Серебряная спираль.

/Конstellации в "Пути свободы" Сергея Курехина/.

1. Теория и практика, 6:56.

Гегель: Рождение звука с трудом поддается пониманию. Когда специфическое-внутри-себя-бытие, отделившись от тяжести, проступает наружу, это и есть звук: это жалоба идеального, находящегося во власти другого, но вместе с тем и его торжество над этой властью, ибо оно сохраняет в ней себя.

Гамелин: Если спросят: Что выразить материалом звуков? — надо ответить: музыкальные идеи. Они есть эмблемы другой музыки, невообразимой ни в словах, ни в чувствах.

Спенсер: Музыка вызывает представления о неизвестной идеальной жизни. Они могут быть приняты за пророчества.

Боненгауэр: Музыка есть чистое движение и потому является выражением самой воли.

Етокгаузен: Музыка — это транспозиция и трансляция мировой силы и всех ее пропорций в узкое поле акустичес-

ких воли, т.е. в язык, понятный нашему телу, доступный восприятию.

← "Учительская газета": Музыка — это язык души.

Бетховен: Музыка — электрическая душа, в которой живет дух.
Немецкие романтики /хором/: Музыка выражает бытие самого бытия, жизнь самой жизни.

Платонов: Но не все может выразить и музыка, и последним инструментом судьбы и страдания остается сам человек.

Плотин: Тот, кто любит музыку, будет рожден птицей.

Барбан: Думали ли мы когда-либо, что русское пиковое яйцо сможет чему-либо научить американскую пиковую курицу?

Лассе: Курица несет яйца, потому что слушает всем сердцем.

Итокгаузен: Я думаю, что от моей музыки у куриц разовьется диарея.

Платон: Несомненно, что есть соответствие между благообразием и ритмичностью и уроном и эстетикой.

Гурьянов: Негармоничная музыка создает нервозности и болезни. Мир и гармония необходимы для здоровья.

Рам Лассе: Понимая, что страдание — благо, мы в то же время парадоксальным образом должны делать все для облегчения страданий.

Дон Хуан: Это называется "контролируемой глупостью мага".

Итокгаузен: Все композиторы — от Баха и Бетховена до Шенберга, Стравинского и особенно Веберна — считали себя срудными духовной трансформации общества.

Врекстон: Я хочу делать музыку врачующую, трансформирующую, подобную той, какая была в Африке, Индии, Древнем Египте и даже еще в раннегреческую эпоху.

Суфий: Мы различаем 5 видов музыки: тараб, рага, куль, нанда и саут. Первая побуждает тело к движению: это — художественная...

Платон: Вы имеете в виду дорийскую гармонию.

Суфий: вторая вызывает к уму — научная...

Платон: Это, по-видимому, фригийская гармония, благочестивая.

Суфий: третья вызывает к чувствам...

Платон: Это индийская, она грустная.

Суфий: четвертая вызывает видения, это вдохновенная...

Платон: Очевидно, монийская, она богата.

Суфий: и небесная, выключающая сознание.

Платон: Неужели эолийская? Но она так проста. Впрочем, некоторые говорят об экзотичности фригийского лада.

Пророк Блисей: Я впадаю в экстаз под гусли.

Парапсихолог: Высокоэмоциональная музыка способствует вне-чувственному восприятию.

Етокгаузен: Все области звуков есть провоцирующие агенты для восхождения человека и нисхождения божества.

Врекстон: Меня интересует творчество как активность, направленная на установление контакта с силами иных сфер.

Гхон: Музыка есть бессознательная манипуляция тайными колебаниями. Она может рассматриваться как мощное средство раскрытия сознания, инициации.

Етокгаузен: Стать сознательным — значит уже спастись. Мой "Гимен" — своеобразная физико-психическая терапия для подготовки себя к этому.

Гхон: Наша задача — манипулировать этими колебаниями сознанием только. Тогда мы будем создавать творения, имеющие силу инициации, способные делать лири в сознании.

Платон: Так вот, неужели только за поэтами надо смотреть и обязывать их либо воплощать в своих творениях нравственные образцы, либо совсем уж отказаться у нас от творчества? Разве не надо смотреть и за остальными мастерами?

Главкон: Конечно.

Платон: Значит, мы не будем готовить мастеров, делающих флейты, тригоны и пектили со множеством струн и лапов?

Главкон: Разумеется, нет.

2. Стена. 2:15.

Гхон: Различные колебания соответствуют разным планам сознания. На промежуточных планах эти колебания дискретны: прыжки, импульсы, пульсации —, тогда как в Сверхразуме они спокойны, широки, взвешены, самоочевидны.

Штокгаузен: Чем более спокойна и медитативна музыка, тем она более статична.

Психолог: Гуржиевским вибрационными числами — 24, 12, 6, 3 и 1 — соответствуют ритмы электроэнцефалографической активности мозга: альфа, бета, гамма и дельта, причем, дельта — ритм с частотой 1 герц мы наблюдаем только в состоянии глубокого сна и логического транса.

Штокгаузен: Мой "Этимиунг" стоит и вибрирует. Ни Брукнер, ни Малер не могли достичь такого измерения стоящих звуков. Это подобно лишь седьмому и десятому опусам Веберна.

Ингрид Киллер: Вы хотите уничтожить время? Но время — это стихия музыки.

Дэви-Стросс: Музыка и мифология нуждаются во времени — но только для того, чтобы его отвергнуть. Это — инструменты для уничтожения времени.

Штокгаузен: В западной традиции доминирует время, его движение направлено к Апокалипсису. Восточное время циклично, здесь доминирует пространство, вечность, синхронность. Нирвана всегда здесь. Это я выразил в "Этимиунге".

Киллер: Только мелочья дают ощущение полета. Вы лишили себя крыльев.

Штокгаузен: Мне снилось, что я — орех. Лиф-лаф, лиф-лаф, лаф-лаф... Я хочу, чтобы звук летал вокруг нас, вырастал из-под ног, обнимал, ласкал, полз по телу...

Шопенгауэр: Музыка есть чистое движение...

Барбан: Но в развитии способен не только мотив. Уже Веберн редуцировал тему до интервала между звуками. В новой музыке тематическая модель существует в виде структурного комплекса.

Штокгаузен: Традиционная музыка показывает одну фигуру в равном свете: вариации, трансформации, развитие. Даже ранние додекафонисты еще были тематичны. В моей музыке, музыке Булеза и Пуссера имеется лишь ряд пропорций, не имеет значения, что появляется в них. Для нас отношения, связи более значительны, чем то, что они связывают.

3. Правила игры. 2:05.

- Соколик:** Музыкально все, что проявляется не в образах, а в констелляциях, т.е. в сочетаниях звуков, действующих на нас вне каких-либо чувственных ассоциаций.
- Барбан:** Эта музыка вызывает духовно этическое или интеллектуальное напряжение в результате эстетического созерцания ее структуры.
- Пифагор:** Музыка — это Числа, сплетенные слышимыми.
- Лейбниц:** Душа, слушая музыку, бессознательно упражняется в арифметике.
- Кеплер:** Я обнаружил корреляцию между музыкальными тонами и интервалами и движением планет.
- Резонер:** Случайно ли, что многие выдающиеся физики — Планк, Нернст, Борн, Эренфест, Френкель и Эйштейн — были музыкантами?
- Музиковед:** Разработка равномерно темперированного звукоряда, составившего, начиная с 18 века, тональную базу всей "ученой" европейской музыки, мотивировалась стремлением внести симметрию и гармонические структуры и осуществлялась при участии видных математиков и физиков.
- Римов:** У скрипки, в отличие от фортепиано, строй не темперован, т.е. нет четкой грани между двумя соседними звуками. Благодаря этому звукоизвлечение — вибрация, тембр — индивидуализировано. То, что Эйштейн владел именно скрипкой — факт далеко не случайный.
- Квинтиллиан:** Универсум построен по тем же принципам, по которым была создана лира. Она издает звук не иначе, как с помощью тех колебаний, которые заключаются в согласии непохожих звуков, что именуют гармонией.
- Гераклит:** Единое, расходясь, само с собой сходится. Расходящееся, согласуется с собой, оно есть возвращающаяся к себе гармония, подобно тому, что наблюдается у лука и лиры.
- Рерих:** Стрела поет, убивая.

4. Архипелаг.

Етокгаузен: Мне часто снятся девочки в возрасте от 9 до 14 лет с веретенами в руках. Из их жужжания родился "Транс".

Тартини: А мне приснился сон, что на моей скрипке играет сам Сатана — так прекрасно, с таким вкусом и точностью, что это превышало все, что я когда-либо слышал или мог вообразить. Я использовал эту тему в своей лучшей работе "Трель Дьявола".

Етокгаузен: Моцарт, Сен-Санс, Стравинский, Кагель — все они получали музыкальные идеи во снах.

Павсаний: Вокстину, Сон является Богом, наиболее расположенным к Музам.

Браун: Архетипы или идеи вещей — не слова, не образы внутреннего мира, соответствующие внешнему миру, не фантазии и сны, в которых мы уходим в иллюзорный мир визуальных образов и проекций — а семена живой мысли, семена движения, психические потоки, линии энергии, энергетическая система событий, активности, действий, связей, магических сил.

Белый: Движение — основная черта действительности. Оно царит над образами, оно создает эти образы. Наиболее типичные формы музыки безобразны, она как бы не касается изображения пространственных форм.

Вейль: Мы и поныне разделяем убеждения Кеплера в математической гармонии Вселенной. Но ныне мы ищем эту гармонию не в статических формах, подобных правильным многогранникам, но в законах динамики, т.е. алгебраических группах.

Левин-Стросс: Существует рождение, на первый взгляд удивительное, между музыкой и мифами. Подобно мифу, музыка преодолевает антиномию исторического истекшего времени и перманентной структуры.

Кассирер: Миф не может рассматриваться как нечто статичное. Только в динамике трансформаций, во времени он обретает подлинный архетипический смысл.

Лосев: Архетип — это форма, принцип построения вещи. Он определяет ее рост, развитие и смерть. Архетип дина-

мичен, следовательно, музыкален.

Тетрактида не переходит в кноэ, а кншь отличается от него в Кмени. Емя веци, или сущности, есть сама вещь, имя предмета неотделимо от него, хотя и отлично от него, имя сущности есть смысловая энергия сущности.

Гхон: На высших планах сознания нет идей, которые можно было бы ухватить и попытаться передать. Здесь только колебания и волны. Одеяжи слов, звуков, цветов, линий — вторичны.

Досев: Символ, Ритм и Симметрия — стихия выраженности Кмени.

Ватиканский мифограф: Когда Ареэ и Афродита сошлись...

Грек: из их союза родилась Гармония.

Ватиканский мифограф: Гефест окружил их ложе тончайшей золотой цепью, из которой они освобождались с большим срамом под смех Богов.

Египтянин: Смех Богов сотворил мир.

Грек: Порядок и пропорциональность в отношении музыкальных звуков мы называем Гармонией.

Платон: Несовместимое и противоречивое не может быть соединено в гармонию, поскольку и пока оно остается несогласуемым. Особое искусство /музыка, мелицина/ должно прийти на помощь, чтобы враждебно-несогласуемое превратить в любовно-согласуемое.

Грек: то же самое, наблюдаемое при движении тела, мы называем ритмом.

Киллер: На четных ритмах построена вся рассудочная европейская музыка. Логарифмическая кривая свойственна рассудку и неживой природе.

Штокгаузен: Нечетные ритмы появляются в музыке лишь в конце 19 века.

Киллер: Самый теплый этюд Шопена, "Ми-мажор, ор.10 /"Моя Родина"/, построен на нечетных ритмах, управляемых числами Фибоначчи, подобно расположению листьев на стебле растения: 2:3:5:8:13:21. Золотая пропорция, к которой стремится этот ряд...

Платон: есть принцип построения Афины-мудрости Бога в действии.

Киллер: Энергия, оформленная по законам гармонии и ритма, есть мелодия. Напев, мотив, тема, главная мысль, побуждение... привлекающий, побуждающий, побуждать, служить мотивом, причиной...

Иилус: ритма, управляющая звездами.

Грек: Мелодия и закон — одно и то же, номос.

Иилус: Первые пять мелодий вышли из головы Великой Богини.

Абуцу-ин: Песни Ямато! Вы вырастаете из одного семени — сердца и разрастаетесь в мириады лепестков речи — в мириады слов... Без всяких усилий движет песня небом и землей, пленяет даже Богов и демонов, незримых нашему глазу.

Суфий: Высший Архетип — Архетип сочувствия.

Келлер: Душа человеческая всего лишь точка, но в этой точке сокрыты, как возможность, форма и характер самих Небес.

Гиппократ: Есть только единый поток, единое дыхание, все сущее пребывает в симпатии.

5. Выхода нет. 1:42.

Судзуки: У меня глухие уши для музыки и звуков.

Шекспир: Тот, у кого нет музыки в душе,
Кого не тронут сладкие созвучья,
Способен на грабех, измену, хитрость..."

Психолог: Есть дети, слабо реагирующие и вовсе равнодушные к восприятию эмоциональной информации в звуковой форме.

Лангер: Музыкальная форма — тональный аналог эмоциональной жизни.

Лоренц: Эмоциональная неразвитость и эмоциональная тупость есть основная проблема для понимания психологии преступника.

Мюленгауэр: Эмоции основаны на эмпатии, т.е. способности к сочувствию.

Психолог: проблема некрофилии ^{х)} есть в конечном итоге проблема генетическая. Нарушения эмоционального центра, расположенного в правом полушарии, приводят к амузии: неспособности воспринимать музыку и мелодию речи, несущую эмоциональный смысл. В то же время известны случаи, когда композиторы, потеряв речь, например, после инсульта в левом полушарии, продолжали писать музыку.

6. Внутренний страх. 3:54.

Филолай: Душа облекается в тело через посредство Числа и бессмертной бестелесной Гармонии.

Хайдеггер: Забота сотворила человека из звука.

Левин-Стросс: Язык есть падение с мифологических времен, когда слова были музыкой.

Голесовкер: Сирени — древние Музы рода Титанов, воспевавшие Крона и Рею.

Киллер: Когда любишь — хочется петь, и тогда в голосе звучит огонь: майя кэрэ!

Лабрюйер: Нет музыки слаще, чем звук любимого голоса.

Валери: Любовь — тотальное поющее состояние. Цель поющего голоса — обозначение любви, в которой означаемое сливается с означающим.

Дарвин: Пение — это эмоциональная речь.

Валери: Все наше тело представлено в голосе. Музыкальный портрет личности — самый точный.

Кандинский: Каклой лопарской семье присущ определенный музыкальный мотив, которым и встречают членов этой семьи...

Ги: Подобный же обычай существует и у индейцев Боливии.

Алексеевко: У каклого кета есть собственная песня. У каклого шамана есть своя песня из семи частей — по числу душ.

^{х)} Некрофилия или злокачественная агрессивность в характерологическом смысле м.б. описана как страстное влечение ко всему мертвому... страсть разрушать ради разрушения, исключительный интерес ко всему чисто механическому.

Шопенгауэр: Расстояние между басом и тремя другими голосами — тенором, альтom и сопранo — соответствует прыжку от неживого к живому. Сопранo — это развитый человек.

Киллер: В первичном звуковом общении речь, музыка были слиты в песню-танец, язык состоял почти из одних гласных, его реликты мы обнаруживаем в языке маори...

Лингвист: Имеются сведения о "птичьих" языках древнего Китая...

Грейдс: и журавлином языке прото-греков.

Киллер: Музыкальная сторона пра-речи означала волитивно-чувственный уровень, остатки этого языка эмоций заметны и сейчас в просолической стороне речи: интонациях, тембре, силе, ритме, высоте.

Психолог: Способность выразить голосом эмоции, несомненно, исторически более древняя, чем логическая речь. Доказательства этому можно видеть в онтогенезе: ребенок научается вначале реагировать на эмоциональную сторону речи и лишь гораздо позже — на смысловую. Т.о. поведение базируется на эволюционно более древних механизмах, чем речь.

Дарвин: Музыка коранится в самой природе человека, она начала развиваться еще до возникновения речи. Страстный оратор, певец или музыкант, который своими разнообразными звуками или модуляциями голоса возбуждает самые сильные эмоции у своих слушателей, едва ли подозревает, что пользуется теми же самыми приемами, которыми в очень отдаленной древности его получеловеческие предки возбуждали друг у друга пламенные страсти во время ухаживания и соперничества.

Валери: Голос был основой и принципом искусства.

Спенсер: Музыка родилась из речи. Ее корень — в интонациях речи, выражающих чувства. Существует параллель между совершенством музыки и артикуляцией оттенков речи.

Антрополог: Возможно, что параллельное развитие артикуляции и способности к манипуляции пальцами было также связано с развитием искусства, а не трудом.

Музыковед: Музыка развивалась в двух направлениях: как аккомпанемент голоса и танца, функционируя как изолированный ритм, и как подражание голосу и естественным звукам в магических ритуалах — инструментальная музыка.

Платон: Гармониям подражают голосам людей: дорийская и фригийская — голосам и напевам людей мужественных, стойких и рассудительных, ионийская и ликийская — праздных и занеженных, смешанный и строгий ликийские лады подражают причитаниям.

Барбан: Блюзовая гамма — дидотональное выражение интонаций жалобы, боли, страдания, сопряженной с интоновой лубовного призыва. ...

Дарвин: Акустические средства эмоциональной выразительности у человека и животных одни и те же.

Физиолог: Основа универсальности языка эмоций и музыки — в физиологии: гнев, например, вызывает напряжение голосовых связок, что естественно отражается на характере звука. Здесь кроется причина бессознательности этого языка и трудности "владения голосом".

Итокгаузен: Вся западная музыка бессознательно использует ритм речи. ...

Барбан: Ритмически лязговая фраза необычайно тесно связана с биоритмами и акцентуацией речи. Она также вокализована фонически, т.е. близка тембру общего голоса...

Валери: Дистиллированное, стерильное классическое звукозвличение ориентировалось на "ментальное, духовное" восприятие. Атоническое, близкое шуму, нечистое звукозвличение, характерное для современной музыки, более телесно, плотняно.

Барбан: Мелодически она также более вербализована, чем неязовая: ярче интонация, теснее связь с интервалами речевого интонирования /речевой мелодией/, скачками речевого потока. Истоки этих интонаций — в афро-американском фольклоре, построенном по формулам магического ритуала, сопровождаемого культовой музыкой, пением и танцами: канри заклинания и заговора, т.е. магические речевые формулы обращения, просьбы, призывы к духам-предкам.

7. Другой путь. 15:40.

Левин-Стросс: Создатель музыки — существо, подобное Богам, а сама музыка — вносящая тайна антропологии.

Киллер: Музыка — это язык демонов, и только тот властвует над ними, кто делает спонтанную музыку.

Штокгаузен: Компонированное творчество не идет ни в какое сравнение с остротой "сейчас-или-никогда" переживания события спонтанного.

Барбан: Качество произведения не является целью свободного импровизатора. Его цель — свобода.

Штокгаузен: Работая над собой он становится более сознательным. И он пытается открыть универсальный язык колебаний и ритма. Он хочет стать музыкантом Вселенной.

Барбан: Когда слушаешь саксофон Владимира Чекасина, исчезает ощущение мастерства, сделанности, искусства, выражения, остается только таковость: недействие, озабоченность... Витальность музыканта сливается с мировой энергией. Он идет музеем путем: его тело уходит...

Валери: Эта легкость есть чувство обретенной свободы и простоты, которые создают возможность богатейшей игры — ума, сочетающей восприятия и идеи... Между понятиями и средствами, между идеями и действиями, творческими формами, нет больше разрыва. Между мыслью художника и материалом его искусства — согласие, изумительное по своей органичности. Так рождается чудо вносящей импровизации. Чудо слияния сознательного и бессознательного — природы и культуры.

Штокгаузен: Язык рассматривается структуралистами как падение с мифологических времен, когда слова были музыкой. Но это глупо! Все возвращается! Хаос Вавилона есть только переход. Интуитивный век приближается! Они же говорят не о Золотом веке, а о мифологическом, темном, бессознательном. Гораздо важнее достичь единства и простоты сознательных.

Брисов: Художник должен стать собственной формой.

Киллер: Когда хрица доводит себя до экстаза, она делает это для того, чтобы демон вселился в ее тело, чтобы он пел, плясал в ее теле...

Шива: О, Бакти! Этот, так называемый Космос, появился в результате нашей Игры. Будь счастлива смотреть на него т а к.

Валери: Как голос поет иступленно, как пламя безумно поет между материей и эфиром, как с яростным воем оно из материи рвется в эфир, не так ли могучий Танец — не есть ли он освобождение нашего тела, операнного духом лжи и той ложью, какую несет в себе музыка?

Грек: Единство Ритма и Гармонии мы называем Танцем.

Барбан: Ритм восходит к магическому танцу. Ритм джазовой фразы в своей основе — не что иное, как танцевальная фигура, именно поэтому джазовая фразировка столь биоритмична, пластична, эротична.

Антиктей: Я — любящая, я востыну отдаюсь самому Бытию — тому, что упраздняет любые значения, ибо в любви мы избавляемся от конечного.

Барбан: Динамические и темповые характеристики джазовой фразировки с неизбежностью вызывают у слушателей эмоциональную реакцию, подобную их реакции на определенные человеческие телодвижения в определенных бытовых, культурных, эротических ситуациях.

Архилох: Познавай тот ритм, который охватывает людей.

Барбан: Запоминающееся остинатное повторение, синкопирование, пульсации... эрос джаза и Баха... Максимальное чувство свинга связано не только со звуковым воздействием, но с пластикой движения и мимикой.

Валери: Немцовство: опьянение, психопелики, любовь, ненависть, алчность, чувство власти... все, что припадает жизни вкусу и ярости. Опьянение действиями. Танцующий философ.

А.Т.Д.: ... словно далеко впереди Диониса зрим, увенчанного сырими листьями винограда, будто танцующий Иисус перед нами далеко впереди, поющий Иисус с голубым сазого оперения на росистом плече...

Барбан: Модальная информация в джазе представляет в качестве знака личность импровизатора. Музыкант в джазе — носитель интимного и страстного эмоционального переживания.

Модальная информация доминирует и возникает свингующая органичная связь между музыкантом и слушателями. Сопричастность к спонтанному творческому акту слушателя джаза, личностная экспрессивность /прайв: жизненный порыв, витальность/ музыканта, свинг, специфическая звуковая артикуляция — вся динамика музыкального действия создают предпосылки для интегральной вовлеченности слушателя, ведущей к нравственной трансформации личности: коллективному сознанию.

Валери: В мире звучном, вторящем, гулком это мощное ликование тогда расстачает вокруг себя и парует душе свет и радость. Все стало праздничней, все стало свободней, все стало ярче, полнее, все может быть по-иному, все может повторяться до бесконечности... Все захвачено этим прерывистым гулом... Бей! Бей! Материя, в которую бьют и стучат, отбивая такт, с ее радостью и иступлением, над всем царит безумие ритма....

Барбан: Комплексное ауди-визуально-кинестическое восприятие, сопровождаемое личностным прайвом, создает свинг. Свинг — это слияние с миром, выход в экстатическое, мифологическое, тотальное переживание, эротизированное психо-физиологическое напряжение, непонятный, непосредственно-чувственный, дологический контакт с миром.

Валери: Тогда есть живой инструмент искусства, выводящее художника из порочного круга рефлексии, связующее звено между сознанием и единством бытия. Наше тело имеет достаточно власти, чтобы одной своей силой, своим движением изменить природу вещей так глубоко, как то никогда не уластят духу в его умозрениях и грезах!

Пропи: Вспомните Царевну-лягушку, творящую мир танцем!

Тантра: Но все взаимодействия полей энергии — лишь функция времени. Богиня Времени — внялая девушка, танцующая в экстазе любви, разбрасывающая миры и связывающая их вновь, чтобы привести к концу. Мир — лишь привнесения Шакти: Ее Танец. Иллюзия восприятия.

Мерло-Понти: Синестезическое восприятие — норма. Разделять звук и зрение — научная ошибка. Мы неправильно видим

Грофф: В расширенном состоянии сознания музыка слышится всем телом, появляются синестезические явления и ассоциации /цвет, ощущения тепла или холода/, воспринимаются подпороговые шумы, и монотонный шум может трансформироваться в музыку.

Киллер: Когда любишь — весь мир становится музыкой.

Гхем: Идентификация со звуком и есть медитация.

Киллер: Когда в расширенном состоянии сознания я слушала конкретную музыку разгорающегося огня, я сама стала огнем.

Валери: Танцовщица в стихии, родственной пламени — в легчайшей субстанции музыки и движения, вдыхая немеркнущую энергию, всем существом отдается стихии чистой стремительной ярости беспредельного ликования. Восторг, царственная упругость, сверканье жизни, самозабвение в наивысшей легкости... Пламя — это само мгновение. И это образ неуловимой и яростной гибели.

Мистик: Мистическое чувство имеет с собой и в себе все пять чувств, или, точнее сказать, более, поскольку все они едино суть.

Гхем: Когда сознание расширяется, звук становится ясно слышимым, это видимый звук, звукообраз, звукоцвет, звукоидея. Все полно, все содержится в единой вибрации. Это — анахата, звук сердца, непроявленный звук, который может создавать и разрушать миры.

Брессак: Все наши мелкие преступления против морали можно свести к немногому: извращениям и убийствам, случайным изнасилованиям и вине...

Дерота: Я страдаю, может быть, сильнее Вас от мизерности

преступлений, которые позволены мне природой. Я даже оскорбить саму природу. Я хочу обратить порядок в хаос, заблокировать ее упорядоченное движение, остановить звезды и раскачивать планеты...

Киллер: Изоморфизм психосоматического творчества и космических процессов может проявляться только в спонтанном, вдохновенном музицировании. Тогда музыка может совпасть с ритмом Вселенной и сдвинуть горы, вызвать землетрясения, взорвать звезды.

Паастернак: И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье — лишь страсти разъяры,
Человеческим сердцем накопленной.

Штокгаузен: Царство Духа, которое грядет — это Царство музыкантов.

Валери: Радость переходит всякую меру: удар за ударом она сокрушает стены, разделяющие смертных. Мужчины и женщины в едином ритме доводят напев до неистовства. Все разом стучат и поют, и в воздухе нечто растет и возносится... Я слышу, как жизнь гремит своим раскаленным оружием! Кимвалы в ушах у нас заглушают голоса наших внутренних мыслей.

Лотреамон: Поэзия должна твердиться всеми. Не одним.

Штокгаузен: Спонтанная музыка с большим количеством участников становится плотной и громкой, тут необходимо взаимопонимание. Необходим общий канон: духовная семья. Это — единственное "подполье", хотя скорее — "надполье".

Браун: Апокалипсис: группа как слияние, как коммуна, соучастие друг в друге. Сен есть разделенность. Проснуться — участвовать, плотики, не в мечте: фиеста, великая Коммуна.

Цель — сознательная мифия, сознательное сумасшествие. Сознательное мастерство огня — кабиры

Любовь — вся огонь.

Киллер: Любовь — Музыка: Огонь.

Браун: Огонь — в следующий раз.

Верлен: Вначале — музыку!

Пост-скрипtum:

"Амбросинов: Где "Душа песка"? переверните страницу! ... Не хочешь души? Бездушную музыку вам подавай! 7-рег-тайми всякие и рок-н-роллы! Я не Андреев, но тем не менее... Нельзя же все время плясать... Андреев, правда не пляшет. Он сплясал только единственный раз в жизни. Это - когда прочитал "Шоу с Курехиным".

Он разорвал на себе рубашку, и пустился в пляс, и сказал: "Делайте что хотите, господа! Вы - очаровательны! Итак, мы победили."

/ "Очень долгое трио" - музыкально-драматическая композиция в 11 частях исполненная на двух флейтах и гитаре АВС и записанная В.Аушевным /

цитированная литература:

Абуцу-ни: Абуцу-ни /на яп. языке/.

Алексеевко: "Кети", М.1971.

А.Т.Д.: А.Т.Драгмощенко "Великое опнообразие любви", 1973.

Антиктей: Поль В.лери "Душа и танец" в кн. "Об искусстве", М.1976.

Архилох: В в. до н.э.

Барбан К.С.: Из статей о драме в сб. "Квадрат", 1979-1981гг. и "Дразовые опыты", 1980.

Бетховен: цит. по "Етокгаузен. Р.зговори с композитором" Двон Котт, 1974 /на англ.яз./.

Брессак: Де Сал "Новая Лестина" /на франц.яз./.

Брекстон Э.: Боб Хеншен "Альтернативное творчество в нынешней временной зоне", "Лаун Бит", февр.1979 /на англ.яз./.

- Белий А.: "Символизм", 1911.
- Браун Норман О.: "Тело любви", 1964 /на англ.яз./.
- Брисов В.
- Вейль Г.: "Симметрия", М.1968.
- Ватиканский мифограф: цит. по "Греческая мифология", А.И. Досев, М.1957.
- Валери П.: цит.соч.
- Верлен: Поль.
- Гегель: Соч., т.2: 184 /"Философия природы"/, М.1934.
- Ганслик: цит. по А.Белий, ук.соч.
- Гурджиев: Успенский "4-й путь".
- Гхон: Ауэробиндо. Цит. по Сатпрем "Эри Ауэробиндо, или приключения сознания" /на англ.яз./.
- Главкон: Платон "Государство", "Тимей".
- Гераклит: 4рг.
- Э.Голосовкер: "Сказания о Титанах", М.1960.
- Грофф С.: "Области человеческого бессознательного", 1976, /англ./.
- Ги:
- Гиппократ:
- Грейве Р.: "Белая Богиня", 1961 /на англ.яз./.
- Дасе: "Тайна золотого цветка" /на англ.яз./.
- Дон Хуан: К.Кастанеда "Сказки силы", 1975 /на англ.яз./.
- Дарвин Ч.: "Выражение эмоций у человека и животных", "Происхождение человека и половой подбор".
- Деротей: Д'Эстерваль. Де Сад, ук.соч.
- Елисей: пророк библейский, 3 и 4 Книги Царств.
- Египтянин: цит. по Прони В.Я. "Ритуальный смех в фольклоре" - в сб. "Фольклор и действительность", М.1976.
- Кандианский В.: "О эстетической композиции". "Изобразительное искусство" №1.Лг.1919.
- Каллер Ингрид: см. "Красавица в маске" В.Кушева, "Часы" № 38, 82г.
- Кеплер: "Новая звезда", 1609 /на лат.яз./.
- Квинтиллиан:
- Лоренц К.: "Восемь смертных грехов" /на англ.яз./.
- Кассирер Э.: Философия символических форм, 1923 /на нем.яз./

- Лангер С.: *Feeling and Form*, N.Y. 1953:27.
- Лабрюйер:
- Лейбниц:
- Левин-Стросс К.: "Мифологические. 1. Сырое и вареное", 1964 /на фр.яз./.
- Лосев А.Ф.: "Античный космос и современная наука", 1927.
- Лотреамон:
- Мерло-Понти М.: "Феноменология восприятия", 1962 /на фр.яз./.
- Немецкие романтики: цит. по Н.Я.Верховской "Романтизм в Германии", 1973.
- Пастернак Б.: Стихотворения и поэмы, :128.
- Пропи: цит. по ук. соч.
- Платонов А.: "Воробушек".
- Платон: "Тимей", "Критон", "Государство".
- Плотин: цит. по Д. Котт ук.соч.
- Павсаний: Описание Эллады.
- Пексир: "Венецианский купец".
- Психолог 1: цит. по Гоувен, Ч.К. "Транс, искусство, творчество", 1975 /на англ.яз./.
- Рерих Н.: "Алтай-Гималаи", 1974.
- Римов:
- Рам Дасе: "Верно на мельницу", 1975 /на англ.яз./.
- Спенсер Г.: "Опыты", т.1.
- Суфий:
- Соколик: "Программа романтической сказки", 1970.
- Судзуки: цит. по Д. Котт, ук.соч.
- Тартини Джузеппе: цит. по
- Тантра:
- "Учительская газета": от 29/6-1982.
- Сизмолог: цит. по Гоувен, ук.соч.
- Фромм Э.: "Анатомия человеческой деструктивности", 1974 /на англ.яз./.
- Фидолай:
- Хайдеггер: "Бытие и время" /на нем.яз./.
- Еопенгауэр А.: "Мир как воля и представление" и др.соч.
- Етокгаузен: по Д. Котт, ук.соч.

июль-декабрь. 1982.

В.К.