

## Восток—Запад: музыкально-творческий процесс в тоталитарных и посттоталитарных цивилизациях

Эпоха тоталитаризма оставила неизгладимый след в культурной эволюции человечества. Искусство как один из первых репрезентантов культуры может служить великолепным индикатором культурных аномалий, неизбежно порождаемых тоталитаризмом. Тема «искусство и тоталитаризм» самоценна в исследовательском смысле и к тому же огромна, поскольку охватывает различные страны и континенты, времена прошедшие и, увы, настоящие тоже. Для европейской культуры эта тема имеет особый смысл, ибо в ее средокрестие попадает пресловутое отношение Восток—Запад, существо которого определяется обычно не только по социальным, но и по культурно-ментальным признакам. Вместе с тем тоталитаризм как тип цивилизационного устроения потряс запад Европы в первой половине XX века и также отразился на культурной эволюции. Однако преодоление его последствий на западе и на востоке континента осуществлялось разными путями. Для Запада — это путь революционный, путь отвержения. Для Востока — это путь постепенного преодоления, путь борьбы и становления новой художественной ментальности. Отсюда кардинальное различие преобладающих качеств в искусстве первых послевоенных десятилетий и постепенное нарастание тенденций к сближению главных интересов. Очевидно, что это сближение в силу специфических причин никогда не достигнет полного слияния качеств и некоей пан-континентальной унификации. Речь идет о сближении тенденций, связанных с осознанием функции культуры в обществе и с новым для нас (в сравнении с непосредственно предшествовавшей нашей историей) пониманием ее значения в диалектическом единстве цивилизационных и культурных устремлений.

Пример из судеб музыкальной культуры привлечен в силу особой близости интересам автора, но столь же показателен и общезначим, как и любой другой. Сравним музыкально-творческий процесс в нашей стране (СССР) и в Западной Германии послевоенного времени.

Музыкальное творчество в ФРГ и СССР после войны в целом развивалось совершенно различными путями, несмотря на то что в обеих странах эпоха, примыкавшая к 1945 году, была отмечена безоговорочным господством тоталитаризма. Сходство предыстории не обусловило прямых подобий послевоенного развития, хотя в них можно было наблюдать сходные творческие стремления, которые, однако, обнаруживали себя в совершенно различной социальной ситуации. Очевидно, что послевоенное развитие цивилизации в этих странах различалось по характеру, темпу, идеологическим обоснованиям. Это вуалирует присутствие сходных тенденций и приводит к полной десинхронизации их реальных проявлений. Историческая десинхронизация легко обнаруживается при сравнительном анализе.

1945. Провозглашение отрицания не-посредственно предшествовавшего времени, его идеологии и художественного опыта. Возврат к авторитету эмигранта П. Хиндемита.

1948. Возникновение дармштадтского союза, второе открытие 12-тоновой техники, начало формирования облика послевоенного авангарда.

50-е годы. Интенсивная разработка проблем нового музыкального языка. Дармштадт и другие центры, деятельность которых направлена на обновление художественного мышления. Культ А. Веберна. Апология рационализма.

60-е годы. Начало национального размежевания. Индетерминизм, принцип «алеа» и ревизия понятия «музыкальное произведение». Конец десятилетия - активное возрождение традиционных жанров. Борьба за право на ангажированность искусства (особая позиция Х. В. Хенце и И. Юна).

1975-й и далее. Начало дискуссии молодой генерации с отцами-основателями авангарда. Тенденции преодоления социальной изоляции нового искусства. Конец гегемонии авангарда и его растворение в многослойном процессе. «Новая простота» и неоромантизм. Постепенное нарастание тенденции к национальному самовыражению в музыке.

1985-й и далее. Плюрализм направлений. Стремление к синтезу. Начало активных советско-западногерманских связей (широкое вхождение советской музыки в германскую культурную жизнь, фестивали).

1945. Апогей тоталитарной власти, провозглашение незыблемого примата идеологических и культурных «ценностей» тоталитарного социализма. Реэмиграция означает физическую или духовную смерть. (Возврат к авторитету эмигранта И. Стравинского состоится лишь в 60-е годы.)

1948. Роковое партийное постановление о музыкальном формализме. Запрет на развитие самых живых традиций советской музыки. Полное подчинение творчества идеологической доктрине тоталитаризма.

50-е годы. Апология «социалистического реализма» как эрзац-культуры. Искусство на службе сакрализованной идеологии. Гонения на рационализм. Репрессивный характер деятельности Союза композиторов. Возврат к языковым нормам XIX века. Скрытые процессы культурного сопротивления (особая роль Д. Шостаковича). (Признание Веберна состоялось лишь в 80-е годы.)

60-е годы. «Оттепель» и возрождение живого творческого процесса. Поиск новых форм национального самовыражения ("новая фольклорная волна"), Борьба против тотальной ангажированности искусства. Добровольное стремление к ангажированности на основе сопротивления доктрине. Компенсаторные функции искусства.

1975-й и далее. Смерть Шостаковича и завершение господства симфонической традиции. Постепенное нарастание авангардных тенденций. Начало преодоления условий закрытого общества. Сближение с опытом Запада. Стабилизация национальных школ и их выход на международную арену, Преодоление имперских культурных тенденций.

1985-й и далее. Начало перестройки, Изменение динамики творческого процесса в обществе, преодолевающим замкнутость. Национально-центробежные устремления. Переосмысление поставангардного опыта, размыкание академической жанровой сферы.

Как видим, начавшись альтернативно, творческие процессы сегодня обретают тенденцию к сближению. Несомненно, что судьба искусства, тип его эволюции отражают историю развития цивилизации. Сам факт существования в едином историческом времени различных цивилизаций породил попытку осмыслить некоторые принципы отношений цивилизации и культуры, современные их аспекты.

Проблемы отношений цивилизации и культуры, вопрос о разведении этих понятий встали на рубеже XIX—XX веков после выхода в 1918 году книги О. Шпенглера «Закат Европы». Шпенглер увидел современный ему мир как трагедию культуры, пожираемой наступающей цивилизацией. Понятия «цивилизация» и «культура» разводятся им как альтернативные, существующие в системе вечной оппозиции. При этом он предсказывает полное торжество цивилизации, поправшей культуру.

Если экстраполировать этот тезис на всю историю XX века, то, видимо, сегодня мы должны были бы констатировать, что цивилизация уже поглотила культуру и современное человечество приняло этот факт как норму бытия. В сущности, Шпенглер и взывал к признанию всепоглощающей цивилизации и тем оказался любезен фашистам, пришедшим к власти через полтора десятилетия.

Однако мы видим: процесс развития культуры, и в частности искусства, не прервался. Очевидно, между «цивилизацией» и «культурой» существуют более сложные диалектические взаимосвязи.

Памятуя о непомерной сложности полного определения этих категорий, попробуем обнаружить узлы, в которые стянуты их главные смыслы, точнее — побудительные силы, порождающие либо «цивилизационные», либо «культурные» стремления. Н. Бердяев говорил: цивилизация занята выработкой средств обустройства поверхности Земли. Добавим: следовательно, она опирается на прагматизм сознания; и еще: цивилизация — это реализованная и постоянно присущая человеку потенция к универсализации. Универсализации во всем — в укладе жизни, в передаче опыта и подражании, в тиражировании вещей и политических структур. Высшая имперская амбиция цивилизации выражена в экспортировании общественно-социальных систем. Образно говоря, цивилизация — это реализованное сознание и стремление к универсализации.

Культура же связана с воплощением иных потенций человека — стремлением к духовному самовыражению, к космосу человеческой личности. Культуру можно представить как реализованное подсознание (или сверхсознание?) и стремление к индивидуализации.

В статье «Предсмертные мысли Фауста», обсуждающей книгу Шпенглера, Бердяев дает блестящий анализ альтернативных расхождений. Культура — национальна; цивилизация — интернациональна; культура построена на неравенстве, на качествах; цивилизация — механична; культура — аристократична; цивилизация — демократична. Наконец, культура — религиозна; цивилизация — безрелигиозна. Но вот вопрос: только ли альтернативы?

Стремление к универсализму, в сущности, непобедимо и неистребимо в человеке. Это отразилось в проекции устремлений цивилизации на культуру, в частности на искусство. Распространение творческих манер, превращение их в принципы, универсально значимые, возникновение транснациональных методик творчества, универсализация в системе культурных институтов, подобия в системе организации художественного быта, общность способов распространения культурных ценностей — все это знаки «от имени» цивилизации. Часть из них связана с обретением культурой своих функций в обществе (через средства цивилизации), часть инверсирована в глубь культурных процессов и является их имманентной сущностью. Но в этом последнем случае стремлениям к универсализации твердо противостоит постоянство воспроизведения новых качеств. И это прежде всего в природе искусства. Кристалл искусства всегда несет в себе грани уникальности. Кристалл этот никогда не должен совмещаться с жерновами цивилизации. И только когда это происходит, искусство, а вслед за ним и культура

обретают облик цивилизации. Осуществляется то, о чем говорил Шпенглер: культура *переходит* в цивилизацию.

И Бердяев, и Шпенглер — провидцы. Они предвидели чудовищную эпоху самой свирепой в истории человечества тоталитарной цивилизации. Предчувствовали сталинизм, фашизм, маоизм. Чего стоит одно лишь мрачное пророчество Бердяева, который писал, что истинной духовной культуре, возможно, придется пережить катакомбный период.

Следует признать: есть цивилизация и цивилизация. Та, которая «слышит» культуру как своего оппонента и ведет с ней диалог, тем самым черпая в ней силы, стимулирующие развитие. Цивилизация же, которая стремится поглотить культуру, обречена на смерть. Тоталитаризм есть торжество цивилизации над культурой, попрание священного стремления человечества к равноденствию сил универсализма и индивидуализма. В нарушении этого закона — источник обреченности «режимных цивилизаций» типа сталинщины, гитлеризма и им подобных.

Тоталитаризм, присваивая культуру, распространяет на нее популистский принцип равенства. Свирепая борьба за социалистический реализм против других «измов» — пример обработки кристалла жерновами. Унификация стиля искусства, унификация тематики творчества трансформировали культуру из духовной в культуру данной цивилизации. Тотальное оцивилизовывание культуры означало не просто ее ангажированность, но тотальную же идеологизацию. Ибо идеология — это цемент цивилизации. Культура стала цементом. Другая же ушла в катакомбы. Так было в Германии эпохи гитлеризма. Началась эмиграция художников: одни уезжали — Хиндемит, Вольпе; другие уходили в своеобразную внутреннюю эмиграцию — К. А. Хартман или вынуждены были идти на компромисс идеологического сближения с доктриной. Трагизм же нашей ситуации усугублялся невозможностью эмиграции в эпоху сталинщины, а катакомбы, куда спрятались все подлинное, время от времени тщательно обшаривались.

1945 год не стал рубежом в развитии культуры в нашей стране. Знаменитые популистские лозунги — «Искусство принадлежит народу»; оно «должно быть понятно народу» — продолжают действовать, ибо лозунги эти узаконены идеологией тоталитарного популизма. Для судьбы же культурного развития Германии 1945 год оказался решающим. Он означал рождение цивилизации, находящейся в «диалоге» с культурой. Она лишь отражает популистские идеи, не пропуская их на уровень всепроникновения. Однако культурный срез жизни такого общества наглядно обнаруживает их действие. Этот тип цивилизации также создает свою культуру. Культуру цивилизации, отличную от высокой духовной культуры. Борьба демократизма цивилизации с аристократизмом культуры вылилась в возникновение так называемой «масс-культуры» и, в частности, отразилась в стихии поп-музыки. Принцип тиражирования здесь обязателен, и он всегда доминирует над возможными стилевыми осложнениями и даже изыском. Это искусство действительно принадлежит народу и понятно ему. В Германии 70-х годов ее давление было уже столь мощным, что привело к определенному кризису высокого искусства, вынужденного поворачивать в сторону активизации коммуникативных связей со слушателем.

Итак, духовная культура общества и культура цивилизации. Вторая не ориентирована на создание уникальных ценностей. В условиях тоталитаризма вся культура обращается в культуру цивилизации. Что осталось в реальной общественной памяти от культуры сталинщины и гитлеризма (кроме «катакомбных» возвышений)? Для нас очаги катакомбной культуры означали «сохранение огня» в культурном безвременьи, что сделало возможной вспышку искусства «оттепели». Последняя сообщила свою инерцию эпохе «застоя». Этот период, пожалуй, наиболее любопытен с точки зрения отношений цивилизации и культуры. Ибо застой этот копил «массу» культурного воздействия. Здесь коренится принципиальное отличие творческих устремлений у нас и в Германии 60—80-х годов.

В нашей стране возникает острое противоречие между статическими и динамическими категориями общественного бытия: между неподвижной армату-

рой административно-командной системы и неуклонным нарастанием движения в области культуры, получившей возможность осуществлять компенсаторную функцию. Именно искусство выступило исполнителем ущербности в деятельности целого ряда социальных институтов и прежде всего тех, которые призваны к общественному информированию. Не публикация архивов, а романы А. Солженицына оповестили о глубине пережитой трагедии. Не с газетных страниц, а с подмостков театров полетели слова правды и зов к совершенствованию общества. Не официальные оценки, а симфонические партитуры вскрывали апокалиптический масштаб безумия ядерного противостояния, отразившегося трагизмом мироощущения.

Выполнение искусством компенсаторных функций возбуждает импульсы гуманизации общества. Возникают необратимые перемены общественного сознания. Они-то и обусловили начало гуманизации (окультуривания) институтов нашей цивилизации, начало перестройки. Культура постепенно передает цивилизации свой главный смысл, выраженный в инверсии тезиса об основной ценности. Главная ценность цивилизации, поглотившей культуру,— государство. Главная ценность цивилизации, вступившей в диалог с культурой и допустившей ее оппозиционное присутствие,— человек. Перестройка — во многом результат культурной регенерации.

Основные музыкально-творческие стремления в Германии послевоенного времени не были связаны с компенсаторными функциями. Сам тип цивилизации не понуждал к этому. Выполнение компенсаторных функций порождало определенную вещность (ассоциативную осязаемость) семантики искусства. Не случайно Шостаковича называли «летописцем» нашей истории. Связанность советского искусства с реалиями бытия, образная предметность наглядно отличают его от авангардных направлений, лидировавших в немецком искусстве второй половины века. И это вовсе не следствие «социалистического реализма», который суть принадлежность цивилизации. Это признаки борющейся культуры, проникающие даже в те течения, которые возникли под воздействием западного авангарда (не случайно так называемый «советский авангард» на Западе сразу стал осознаваться как очевидная принадлежность именно советской культурной ситуации).

И авангард начала века, и послевоенный авангард (в том числе немецкий), по существу, обнаруживают близость эсхатологическому сознанию. Известный исследователь авангарда М. Эпштейн называет его «реализмом апокалиптического века» (или «апокалиптическим реализмом»). Главным признаком этого «реализма» является осознание нетвердости и призрачности всех способов устройства мира. Порывая с реальной зримостью и антропоморфностью, он стремится выразить те ощущения подсознания, которые Бердяев связывает с «преодолением непроницаемости».

Любопытно, что в конце 80-х годов мы видим сближение этих генетических полярных тенденций, стремление к слиянию семантических полей — и в немецком искусстве, и в советском. Перестройка и последовавшая за ней общественная эволюция постепенно меняют контур цивилизации, что снимает необходимость отдельных восполняющих функций, характерных для нашего искусства.

Существует еще одна объективная предпосылка, повлиявшая на различие творческих процессов послевоенного времени в сравниваемых странах. Западная Германия сразу вошла в систему разомкнутого, открытого мира. Ее культура постоянно находится в общении с другими культурами. Дармштадтская группа вначале представляла собой своеобразный «музыкальный интернационал» Европы. Не менее существенны были и американские влияния (Кейдж). Стремительное умножение новаций достигалось в системе хотя и элитарного, но географически разомкнутого общения.

Наше общество на протяжении огромного периода истории было замкнутым. Если принять тезис Бердяева, что цивилизация — это стремление к «мировому городу», это значит признать принципиальную разомкнутость цивилизационных устремлений, их тяготение к глобальным связям. Сейчас мы пришли к этим идеям.

В частности, мысль о построении европейского дома — чисто «цивилизационная» идея. Феномен уже сложившейся у нас цивилизации (контуры которой мы хотим кардинально поменять) в беспрецедентном парадоксе: стремление к «мировому городу» осуществлялось в системе *замкнутого* общества.

Однако замкнутость эта имела различные фазы и начиная с 60-х годов, по существу, весьма относительна. Проникновение художественной информации об искусстве западного мира фактически нарастает от десятилетия к десятилетию. Соответственно, нарастает усвоение новых универсалий, наследовавших гигантскую преобразовательную работу в искусстве начала века. В этой работе русская музыка принимала самое активное участие (вспомним А. Скрябина, И. Стравинского, Н. Рославца, С. Прокофьева). Но процесс этот был прерван тоталитаризмом. Вернее, был прерван контакт в осуществлении такой работы.

Но даже в условиях замкнутого общества музыка сохраняет импульс к преобразованию, хотя направленность преобразующей энергии здесь оказывается иной. Она обращена не только (и не столько) в глубь искусства, сколько в ширь его. Результатом преобразований послевоенного времени (точнее, 60—70-х годов) оказалось становление новых национальных школ, приведших к подлинному взрыву качеств, незнакомых миру. Качеств национальных музык, суммарно составивших картину искусства огромного замкнутого мира. Эта картина оказалась и самобытной, и серьезно обогащающей круг образов искусства XX века. И здесь нет парадокса. Замкнутый мир порождает самобытную музыкальную культуру, становившуюся в постоянной борьбе за изменение контура цивилизации. Культура — национальна. Цивилизация — интернациональна. Национальная культура объективно стремится к замкнутости. К замыканию на имманентных ценностях. Но на пути этой тенденции стоят универсалистские устремления цивилизации. Быть может, здесь сфера самой тонкой диалектики культуры и цивилизации.

Лидеры дармштадтской группы (К. Штокхаузен, П. Булез, Л. Ноно) менее всего задумывались над вопросами национального самовыражения. Они прежде всего стремились к транснациональным методам, новым универсалиям. Их крайне выраженный индивидуализм не апеллирует к чувству национальной принадлежности. И это была не только реакция на эпоху нацизма. Здесь сказалось и давление цивилизационных устремлений. Индивидуализму — да; национальному — нет. Авангард, в принципе порывая с вещностью и антропоморфностью, отслаивается от национального и в этом смысле провозглашает себя детищем цивилизации. Прежде всего теоретически. На практике же скоро выяснилась неизбежность национального склонения творчества. Распад дармштадтской группы 50-х годов произошел, скорее всего, на этой почве.

Булез в своем московском интервью 1990 года подтвердил приоритет поиска новых универсалий, но при этом отметил рост национально-центробежных стремлений в Европе. В частности, неоромантизм он отнес к явлениям, скорее, свойственным немецкой музыке и не воздействующим, к примеру, на современное французское творчество. Но в советской и нынешней русской музыке неоромантизм, а также многое из того, что принято называть «новой простотой», выразилось ярко и, главное, весьма специфично. Да и по времени возникновение таких тенденций в советской музыке совпало с их началом в Германии (известный квартет В. Сильвестрова создан в середине 70-х). Но наш «неоромантизм» совсем иной (даже если композитор обращается к цитатам из немецкой романтики). Различие между музыкой Сильвестрова и В. Римма ощутимо мгновенно, притом не только как различие индивидуальностей, но и как национальное различие. Конечно, понадобилось время, чтобы мы стали воспринимать Штокхаузена, Булеза и Ноно, соответственно, как немца, француза и итальянца. Понадобилась адаптация в новых универсалиях. Но очевидно: все, что причастно к подлинному искусству, в той или иной мере будет нести в себе национальное оттенение.

Наша национальная история не знает декларированных отказов от национальной принадлежности искусства. Однако в последнее время отношения между новыми универсальными средствами и тенденцией к национальному самовыражению чрезвычайно усложнились. Мы пришли к признанию авангардного мышления и авангардных средств. А это означает кардинальное изменение концепции национального в музыке.

Так называемый «социалистический реализм» всемерно способствовал замкнутости насквозь идеологизированных национальных культур. В результате профессиональная музыка народов во многом превратилась в «музыку провинций». Хотя такая музыка всегда была остро национальна, но только в этнографическом смысле. Парадокс в том, что тоталитарная цивилизация не могла сообщить культуре имманентных свойств собственно цивилизации: стремления к разомкнутости, ибо она не состояла с ней в диалоге, переключив ее в эрзац-культуру с прагматическим назначением. Этнографический «музыкальный национализм» провинциального характера замещал функцию движения культуры к национальному самоопределению. Наши восточные культуры пережили имперское вмешательство русской музыки (к тому же оскопленной тоталитаризмом) и лишь сейчас выходят на новый уровень национального самовыражения во многом благодаря более пластичным и нейтральным средствам, рожденным эволюцией авангарда.

Культура — аристократична; цивилизация — демократична. Культура сталинского времени отличалась патологической демократичностью. В общем-то не отставала от нее и официальная культура гитлеризма. Строжайшее запрещение нововенцев в обеих странах — красноречивый показатель. В послевоенное время отношение к аристократизму и элитарности в искусстве стало принципиально отличным. Наша доктрина до недавнего прошлого звала к истреблению элитарности как самого страшного вируса, угрожавшего популистским догмам коллективизма. В Германии же наличие черт элитарности относилось к числу обязательных требований. У нас возникает ситуация борьбы за элитарность, а в ФРГ просматривается тенденция гипертрофии элитарности, что приводит к последующей ее критике. Авангардист на Западе мог ощущать себя фигурой жертвенной в связи с отторжением его публикой. У нас же такой художник был дважды жертвенной фигурой, ибо не принимался ни публикой, ни всесильными властями, всегда готовыми участвовать в биографии творца. Признание авангарда сегодня — это еще одна победа сопротивляющейся культуры.

Культура — религиозна. Прежде всего генетически. В нашей стране истребительная война против религии началась сразу после революции 1917 года. Парадоксальность этой войны заключалась в том, что велась она во имя воздвижения новых тотемов. В 20-е годы процесс полной и всеохватной секуляризации мог быть расценен как завершение тенденции, возникшей в буржуазном обществе. Однако уже в 30-е годы секуляризация оборачивается прорастанием новой сакрализации. Тезис о «монументальной пропаганде» был первой предпосылкой к сакрализации идеологии. Подобно грибам после дождя вырастают памятники вождям (умершим и живущим), возникают новые обряды (возложение венков, поклонение мощам). Непостижимым образом сохраняется даже триединство божественного воплощения: бог-отец (вождь мирового пролетариата), бог-сын (царствующий диктатор — переменная величина), бог-дух святой (идеологическая доктрина, партия, государство). Все искусства эрзац-культуры оказались охваченными новой сакрализацией. В музыке это выразилось не только в тотальной идеологизации программного слоя искусства, но и в создании особых жанров, прежде всего глорияльных, выполняющих функцию новых общественных литургий. Славильные кантаты, оратории генетически восходят к литургическому истоку. Парадоксально преобразованные, они служат той же цели.

Что же касается собственно религиозной музыки (притом исключительно своей!), то здесь наступает строжайший запрет не только на исполнение, но и на

изучение (этот процесс погружается в «катакомбы» и робко выходит на поверхность лишь с середины 60-х годов). Обрывается творческая нить в области церковной музыки, и только через 70 лет этот слой культуры возвращается в народную жизнь и творчество.

В Германии христианская линия культуры не прерывалась даже в тоталитарное время. Что же касается авангарда первых послевоенных десятилетий, то он также предлагает достаточно неожиданное отражение принципов религиозного сознания. На первый взгляд он вообще чужд ему. Однако на самом деле эта отчужденность относилась лишь к традиционным формам религиозных представлений. По существу, авангардное искусство несет свою специфическую сакральность. Уже говорилось о его близости эсхатологическому духу. Замечательно то, что декларированное обнажение такой близости прозвучало из уст советского авангардиста (симфоническая «Эсхатофония» Сильвестрова, созданная на рубеже 60—70-х годов). В статье «Искусство авангарда и религиозное сознание» Эпштейн выдвигает тезис о близости авангарда древним принципам нефигуративности. Но причины сближения видит не в следовании таким строго монотеистическим религиям, как иудаизм и мусульманство, а именно в эсхатологическом начале: нельзя изображать то, что в мире, ибо мир сам теряет свой образ. В сущности, можно говорить о близости авангарда к апофатической линии теологии, выражающей абсолютную трансцендентность Бога, отрицающей Его возможные обозначения, имена и атрибуты. Точно так же в усилиях авангарда по разрушению форм искусства можно увидеть близость раннехристианским идеалам. Так, Эпштейн замечает, что факт самоуничтожения искусства является актом религиозным, придающим искусству новые, парадоксальные черты антиискусства.

Музыкальный авангард (в том числе и немецкий), по-существу, обнаруживает близость к сказанному лишь ранними своими формами и экспериментами. Уже пост-авангард стремится к слиянию начал и обращению к традиционной христианской символической. Апофатические и катафатические начала сливаются самым причудливым образом. В одном из московских интервью Штокхаузен сказал, что он много времени ежедневно посвящает молитве. На вопрос, совершается ли она по христианскому обряду, он ответил в целом отрицательно, указав на более собирательный образ молитвы. Это очень показательный ответ, отражающий важный срез современного сознания.

Отношения культуры и цивилизации, судьба искусства в системе этих отношений — тема необъятная. Мы коснулись лишь некоторых ее аспектов. Сравнительное рассмотрение ситуаций, даже столь беглое и фрагментарное, свидетельствует о важном: цивилизации востока и запада Европы, столь различные в своих исходных основаниях, начали сближаться. Об этом свидетельствует нарастание сходных процессов в искусстве, которое всегда регулируется контекстом цивилизации. Конечно, это лишь начало пути, в конце которого действительно можно представить нечто вроде «общеевропейского дома». Но пройти этот путь сможет (при благоприятных социальных ветрах) лишь следующее поколение.