

Живеейки в така нареченото мултикултурно общество, заобиколени от многообразни културни форми, дискутирайки върху теми като глобализъм и национализъм, класика и съвременна поп-култура, дали можем да погледнем културата като нещо, което освен че е всеобщо благо, е и съвременен източник на динамични противоречия? Или следствие на такива? Не усещам належаща необходимост от хронологично изложение, затова ще изложа мислите си малко хаотично.

На пръв, повърхностен поглед, до края на 80те години на XX век всички геополитически концепции повече или по-малко са се ограничавали в идеологически, военни и икономически аспекти.

Двуполусните структури на евроцентристкия светоглед (капитализъм-социализъм) или свещенният социално-икономически триъгълник „първи – втори – трети свят” са се определяли именно от такива критерии, изключвайки културата от сферата на вниманието на политологията. В ситуации на политическа стабилност културните връзки са били разглеждани като допълнителни практики на добросъседството, а в периоди на усложнена политическа обстановка, културата е придобивала малко по-голямо значение с ролята си на посредник, съхраняващ и поддържащ поне едно минимално сътрудничество. Днес е вече ясно, че основаното на културен обмен безконфликтно бъдеще е само илюзия. На преден план в историческия процес са етническите конфликти, проблемите с подриването на обществото чрез изкуствено създадените „малцинства” и политически индоктринирания религиозен фундаментализъм. Базовите ценности на нации и групи бързо стават несъвместими, и първите предупреждения за това прозвучават още през 60те – хипи-движението и ранният тероризъм. Вдигането на желязната завеса разкри многобройни противоречия, добре известни на историци и социолози, но често и преднамерено забравяни от политиците. Първите нарушители на спокойствието: политически манипулираният религиозен конфликт в Босна, руско-чеченският конфликт, френско-алжирската драма, американско-иракските (-афганистанските, иракските и сирийски) варианти. Тенденцията към децентрализация в многоетническите държави от федеративен тип доведе до изостряне на скритите конфликти и даже до разпад. В тази връзка, ролята на творческата интелигенция във всички тези процеси е в значителна степен неясна, освен ако не приемем че тя косвено става катализатор на един или друг обществен процес. От една страна, именно интелектуалците (включваме и музикантите) формират и поддържат националната идея, отразявайки особеностите във формирането на старите национални държави. Така те се противопоставят както на европеизацията, така и на регионализацията и глобализацията, както например интелектуалната поддръжка на сръбския и руския национализъм, или пък специфичната роля на френската интелигенция във формирането на националното самосъзнание на *la grande nation* (терминът важи в голяма степен и за Германия). Такъв консервативен тип мислене е присъщ преди всичко на писателите (при които езикът определя националната принадлежност, а словото формулира абсолютните приоритети, в това число и в областта на геополитиката) и в доста голяма степен за композиторите, които стъпват върху почвата на националния музикален фолклор. Много писатели, художници и композитори от традиционен тип се отнасят враждебно към технологическите трансформации в световен мащаб, създаващи възможности за неизбежна свобода в движението на информации и ценности, материални, но и духовни. Те се боят от чуждестранните влияния повече отколкото от местния протекционизъм. От такава гледна точка икономическия и технически прогрес означава край на „истинската”, или „високата” култура.

Това е в общи линии картината в наши дни, а сега ще се върна с няколко столетия назад, споменавайки един „тежък” случай от предишните времена. Професията ми на музикант ме прави едновременно пристрастен и ограничен, затова ще остана в сферата на музикалното изкуство.

Епохата на Хабсбургската династия е може би най-удачният пример за това, как музикалното изкуство може да се използва за утвърждаването на една власт и в подкрепа на бъдещи политически доктрини. Хабсбургите са комбинирали по забележителен начин националистични емоции и политика с музика, атакувайки някого или нещо. На практика, сюжетът на поръчаната от император Франц Йосиф II

опера „Отвлечане от сарая“ е служел за демонизация на Османската империя, противопоставяйки висши рицарски и християнски ценности на хитростта и жестокостта на турския паша, всичко това в подкрепа на идеята за моралното превъзходство на Хабсбургската империя, предварително оправдавайки предстоящата експанзия по посока на Балканите (нещо, от което западноевропейският елит не се е отказал и до днес). Въпреки статуса си на върховни автократи, Хабсбургите много са разчитали на разбирателството и едва ли не сътрудничеството между различните слоеве в социалната йерархия, в името на обществения ред и спокойствие. Когато това статукво бива застрашено от Френската революция, те започват да търсят музика, която да подсили традиционната власт. Кайзер Франц Йосиф II се насочва към Йозеф Хайдн, в момент, когато заплахата идва не само от френските войски, но и от демократичните и атеистични идеали на революцията. Възниква необходимост от мелодия, песен, която да бъде подета от маршируващите войници, за да се превърне в солиден духовен фундамент на австрийската държава. Хайдн композира творбата „Боже, пази император Франц“, която по-късно става национален химн. Текстът е препратка едновременно към могъществото на Господа и властта на императора, призовавайки субектите на империалната йерархия да приемат Божията воля за воля на императора. Талантливо въплъщавайки въпросната идеология в песен, Хайдн я прави достатъчно достъпна и за обикновенните хора, а не само за аристокрацията. Така средните и низши класи, за които е доста по-вероятно да изпитват симпатия към идващите от Франция либерални идеи, биват индоктринирани да се доверяват и подчиняват на властта, държавата, църквата и императора.

Но нека се върнем към случая Волфганг Амадеус Моцарт, защото той представлява международен проект с упорита устойчивост, причините за която не е лесно да бъдат проследени. При всички случаи, за него са изписани милиони страници и е излишно и неправилно да преповтарям тук изтъркани и известни неща. Това, което ме вълнува и възмущава лично, е пътят му от параден кон или фронтмен на Хабсбургското царство до обект на евтиния култ, разработван и експлоатиран в наши дни.

Да си представим 2006 година. Където и да отидем, не можем да избягаме от него. 250-годишнината му се чества трескаво и с делова ефективност. Той е туристически магнит в родната си страна, всички световни оркестри го изпълняват. Той е суперзвезда, тапет на музикалните витрини. Композитора, който ласкае и радва. Радостен, очароващ, без дисонанси. Какво повече може да се желае? Събраните му 626 творби се продават със суперизгодни оферти. Музиката му е не само галеща, но и изпълнена с добри вибрации. Моцарт-ефектът е навсякъде – подобрява паметта на ученици и студенти, облагородява лозята, катализира биологическото почистване на тоалетни, екзалтирани тълпи от бременни бъдещи майки го вдишват жадно по време на утринната си гимнастика, а вдъхновени от угодническите акорди турбо-крави ни даряват с неестествено щедри количества мляко.

Проблемът е, че средствата за масова информация не предлагат опция за контрол на качеството. Радиостанции като *BBC* и други подобни излъчват всевъзможни изпълнения Моцарт денонощно и отхвърлят всяка възможност за критична перспектива. И така в сянката на моцартовата оргия и в периферията на общественото внимание отминава навремето годишнината на Дмитрий Шостакович, композитор с истински кураж и историческо значение. Това е точно геополитика, прераснала в индустрия със световен мащаб. Индустрия, наводнила с плочи на Моцарт държави като Япония и Китай, където за подобен вид изкуство няма почва и контекст. Интересно е да се отбележи, че началото на грандиозните чествания на Моцарт се слага през 1941 година от нацистите; следват следвоенни съперничества, когато през 1956г. компанията *Deutsche Grammophon* (придобита и финансирана от пронацистката фирма *Siemens*) възкръсва от развалините на войната, опитвайки се да руинира британските грамофонни гиганти *EMI* и *Decca* с огромен тираж на моцартовите опери.

Като българин, не мога да не си задам въпроса, как тази музика господства и тук. Очевидно, размерите на една държава са решаващи за това, доколко тя може да бъде асимилирана културно и политически, както в исторически план, така и в светлината на актуалната ситуация. Факт е, че в зората на професионалното музикално изкуство у нас почти всички български професионални музиканти неизбежно са учили в чужбина, и то именно в големи държави с вековни традиции и изградено национално самосъзнание, в съчетание с неоспоримо и непоклатимо геополитическо самочувствие. Впоследствие се оказва, че невъзможността на малките страни да водят самостоятелна политика е право пропорционална на имитационността на културата им. България е изключително типичен

случай на нерешителност, липса на собствено мнение и визия за алтернатива, и то при наличието на значителен, но на практика само хипотетичен, потенциал.

Ако споделя малко личен опит, то ще бъде само споменът за това, как всичките ми преподаватели се опитваха да ми обяснят колко е красива моцартовата музика, а аз изпитвах само огорчение и негодувание, инстинктивно чувствайки, че няма нищо по-неестествено за едно дете от класиката. И днес, когато преподавам на най-малките музиканти, нямащи внушена отвън представа за това, какво е истинската музика, мога единствено да констатирам, че тяхната реакция не е по-различна от моята навремето. Ситуацията някак си ме препраща към портрета на Мона Лиза, безумно красив, еротичен и завладяващ, според енциклопедиите, изкуствознанието и туристическите справочници. Алтернатива: ако тя седи на бара до вас в полунощ, ще я заговорите ли? Погледнете „класическата“ ѝ красота – зоркия втренчен поглед, неприятните устни, нос, ставащ за пробиване на дупки, плешивото чело и жилавата ѝ коса, плюс петдесетина килограма наднормено тегло...Какво да правим, добрият тон и изтънченото възпитание изискват да я хресваш. Но това е тема за друг дълъг разговор...А всичко изброено дотук в областта на музиката е в резултат на Хабсбургската политика и културна доктрина, трансформирана в друга подобна доктрина от западноевропейската цивилизация в по-ново време. Интересно, дали тези хора са имали представа как техните пристрастия ще се трансформират в такъв екстремно изопачен култ след двеста и петдесет години? Защото Моцарт е заплаха за прогреса на музиката, реликва от ритуали, губещи значение още по онова време, и незначещи нищо за нас сега. Отвъд повърхностната красота и структурната увереност на музиката си, той няма какво да даде на съзнанието и духа на ХХІя век. Нека игнорираме търговските атаки и да го оставим спокойно да почива. Да слушаме музика, която има значение. А такава има много, стига да решим, че изборът е свободен и личен.

Сега ще прескочим двеста години, и можем да се пренесем във времето след Втората световна война, когато се полагат основите на музикалния авангард на ХХ век, предизвикал толкова много полемики, емоции, естетически и идеологически конфликти, включително в България (с известно закъснение).

Войната приключва. Австрия и Германия са разделени на американска, френска, британска и съветска окупационни зони. Върховен командващ орган на американската зона е *Управлението на военната администрация на САЩ*, или *OMGUS (Office of Military Government, USA)*, с началник Лусиъс Клей, неподкупен и решителен възпитаник на военната академия Уест Пойнт, склонен към болшеvizъм, както твърдят съвременниците му. Проектът е имал като главна задача свободождаването на немското съзнание от национализма, чрез „преориентация”. Терминът е въведен от генерал Роберт МакКлъър, началник на дивизията за психологическа война към щаба на съюзния експедиционен корпус. В случая, психологическа война означавало пропаганда на джаза и всякаква съвременна музика, способна да разруши концепцията за арийското духовно превъзходство. Ключова позиция в този щаб е заемал руският композитор-емигрант Николай Набоков (първи братовчед на писателя Владимир Набоков), музикант със средни качества. Музикалната политика на OMGUS е точно определена от документ на дивизията за психологическа война, под названието „*Инструкция № 1 за контрол на музиката*” (при желание, скептиците могат да го потърсят в библиотеката на Коледж Парк в Мериленд, САЩ). Инструкцията е да не се създава впечатление за насилствена промяна, а просто предпазливо да се пооящрява „благотворната” (ненационална) музика, постепенното отстранявайки „опасната” музика (например Рихард Щраус, Рихард Вагнер). Но ако не Щраус, Шагнер, или пък Сибелиус, то тогава, какво? Започва се с дисеминация на американски композитори като Копланд, Рой Харис и Върджил Томпсън, а постепенно и Арнолд Шьонберг (особено важен поради евреятския му произход) и Албан Берг.

Германският град Дармщадт, наполовина изравнен със земята от американските бомбардировки, се оказва гостоприемен за друг експеримент в областта на съвременната музика, осъществен и поддържан от американските военно-окупационни власти. Критикът Волфганг Щайнеке поставя основите на летен институт за музика, за да могат младите музиканти да се запознаят със досега забранената от нацистите музика. Проектът получава названието „*Международни летни курсове за нова музика*”. Според оценката на експерта Еми Бил, OMGUS обезпечава повече от 20 процента от бюджета, а американските военни даже докарват с джип роял „Стайнуей” в замъка Кранихщайн, където се провеждат курсовете.

Много скоро, личността и музиката на Арнолд Шьонберг заемат важно място в програмата на курсовете. Той не успява да присъства лично поради здравословни и бюрократични причини, но там биват изпълнени и анализирани голям брой негови произведения. Постепенно в репертоара навлизат и други творби на атонални, додекафонични и всякакви други композитори като Албан Берг и Антон Веберн. Нещата стигат дотам, че атоналната музика, смятана все още за експериментална и плашеща класическото ухо, възпитано в духа на националните романтични школи, започва да преобладава на летните курсове, което не е съвсем по вкуса на военните. Наблюдаващият офицер полковник Ралф Е. Бърнс, качалник на отделението за образование, култура и културни контакти към OMGUS, отбелязва (привидно разтревожен), че дармщадтските летни курсове придобиват „еднопосочни измерения”. Пристига и Рене Лайбовиц, френски композитор от полски произход, автор на „Сибелиус, най-слабият композитор на света”, за да пропагандира дванайсеттоновата музика, а през 1949г. в компанията му се появява и Оливие Месиен, не толкова непреклонен като Лайбовиц, но още по-радикален. По всяка вероятност, най-голямата грешка на американците от музикална гледна точка се оказва убийството на австрийския композитор Антон Веберн в град Митерзил на 15 септември 1945 година. Една от версиите за случилото се е, че в момент, докато са се готвели да арестуват негов роднина, заподозрян в сътрудничество с нацистите и търговия с наркотици, войникът Реймънд Бел се натъква на Антон Веберн в тъмнината, и в паниката си го застрелва. До този момент Веберн е бил в сянката на образа на съвсем незабележим композитор, но след смъртта си придобива аурата на светец и пророк, предвещаващ музикалния рисунок на бъдещето. Про изпълнението на неговите вариации за пиано, опус 27, младите композитори са слушали като в религиозен екстаз или транс. Това, че композиторият е бил един от най-ярките привърженици на Хитлер, не е било широко известно и много рядко се споменава...

Да не се опитвам да обобщавам. Френският поет Шарл Пегй го е направил най-добре – „...всичко започва с тайна и свършва с война...” (1910). Мортон Фелдман, американски композитор-модернист и дисидент, прилага тази сентенция и към музиката, описвайки, как големите идеи с течение на времето се превръщат в простотии, в средства, служещи на идеолозите и фанатиците в борбата за власт. XX век започва с революция, с главомайващите хармонии и разтърсващите основите ритми на Стравински и Шьонберг. Процесът на политизация започва още през 20те, когато композиторите се съревновават за първото място сред постоянно сменящите се направления и се обвиняват взаимно в принадлежност към регресивни тенденции. Но нищо не може да се сравни с това, което се случва, когато Втората световна война свършва, а студената война започва. Музиката се взривява от революции и контрареволюции, теоретически изисквания, полемики на творческите съюзи и партийни разногласия. Езикът на съвременната музика на практика се променя всяка година: додекафонията се предава на тоталния сериализъм, който пък отстъпва място на алеаториката, тя пък от своя страна отстъпва територията си на сонористиката, музиката на свободно плаващите тембри, задават се неодадаистки хепънинги и колажи и така нататък. Нахлува информационният поток от ерата на зрелия капитализъм, от чист звук до чиста тишина, от комбинационната теория на множествата до бибоба, и като че ли не остава каквато и да е бариера между изкуството и реалността. Следвайки стъпките на отживелицата, наречена OMGUS, ЦРУ започва, напук на консервативния вкус на средния американец, стремглаво да финансира фестивали, на които се изпълнява хиперусложнена авангардна музика. Пионери на студената война, като Джон Кенеди, обещаваат златен век на свободомислещото изкуство, а композиторите-додекафонисти стават косвени бенефициенти в системата на американските университети. Естетиката на дисонанса, наситеността, сложността и мулти-компонентността става доминираща в европейската и американската музика. На политическо ниво, Николай Набоков отново играе важна роля. След пребиваване в Берлин, той подава заявление за назначение в новообразуваното ЦРУ, а като негов поръчител се появява не кой да е, а именно Джордж Кенън, един от създателите на политиката на студената война. Неуспявайки да премине проверката за благонадеждност, Набоков решава пак да се отдаде на писане на музика, но впоследствие все пак се оказва на заплата в ЦРУ. „Американци за интелектуална свобода” организацията на „разочарованите леви”, получава тайната поддръжка на кабинета за политическа координация на ЦРУ, която в процеса на борба със съветското влияние проявява голям интерес към движения с антикомунистическа и продемократическа културна дейност. На последвалите изявления на Набоков, че няма понятие за връзките си с въпросната институция, е много трудно да се повярва. Същественото в случая е, че по стечение на обстоятелствата визията на Запада за бъдещето на културата е в консонанс с изживялата времето си програма за „преориентация” на нацистка Германия, само че проектирана върху целия

свят, с цел ликвидиране на националното изкуство и деградирането му до „регионален” принос към създаващия се космополитичен свят на свободната търговия. Впоследствие се оказва (по тези теми в библиотеките на американските университети има голямо количество разсекретена информация), че авангардът на 70те и 80те, независимо от обновяващия си и почти революционен характер, категорично е бил в сферата на интересите на тайните служби, най-вече поради зараждащия се чрез него импулс за обезличаване, разрушаване и игнориране на националния елемент в локалните, по онова време все още не регионални, култури.

На фона на гореизложените факти и интриги, дискусиата, ако изобщо съществува такава, за българския музикален авангард от 60те и 70те години изглежда доста наивна и чужда на глобалната действителност. Фокусирайки се върху етимологията на термина авангард в модерния смисъл на думата, лесно ще си дадем сметка, че не е авангард нещо, което е имитация на нещо предхождащо го. По всяка вероятност именно генерираното от социализма капсулиране на обществото ни в ситуация на известна временна защитеност от динамичните процеси на околния свят е причината тази дискусия да бъде водена в сериозен тон и да бъде приемана лично от всички участници. Ако се опираме на факта, че европейският и американският авангард представляват реакция на глобалния експозиционизъм и псевдоиндивидуализъм срещу националните и националистически концепции на ранното буржоазно общество, то срещу какво се изправя българският авангард? Срещу закъснялата с десетилетия имитация на чужда традиция? Или срещу социалистическата номенклатура, която без да се усети, частично финансираше и явления, които всъщност искаше да забрани или подтисне? Пост-реакция.причинена от хипотетична пост-репресия? Не е ли българският авангард органична част от самия социалистически реализъм, като потвърждаващо правилото изключение? Във всеки случай въздигането на модерния български интелектуалец от 70те до фигура с езотеричен ореол и статус на изстрадал дисидент е нещо, за което трудно намирам сетива. Също както ми е трудно, например, да възприема фигурата на съветския авангарден композитор Алфред Шнитке като дисидентска, имайки предвид, че по времето, когато за него се ронеха сълзи приживе, оркестровата му музика се записваше от съветското радио в суперпродукции с 64-канална студийна техника, а музиката му към над 48 филма му носеше значителен за онези години годишен доход от авторски права....частни случаи на локално ниво ще намерим безброй, със сигурност.

Завършвайки тази поредица от не дотам подредени мисли:

Постмодерният свят ражда нови разновидности на космополитичен творчески професионализъм, ориентиран по-скоро към световните достояния, отколкото към сковаващите национални рамки. В първите редици сега са властелините на културната индустрия. Аудиовизуалното творчество, шоубизнеса и други форми на масовата култура. Глобалните промени в световната търговия и митническите практики, както и трансформации вътре в самите културни индустрии, внасят нови направления и перспективи. Както в Европа, така и в световен мащаб, процеси от вътрешен характер биват подложени на влияния отвън. Следва да обърнем внимание на това, че през 80те формирането и разпространението на културата е под силно азиатско влияние, преди всичко автомобили, компютри и аудиотехника, а после видеоигри. Именно през този период в американския щат Калифорния, претендиращ отдавна за централно място световната културна галактика (не случайно там е Холивуд и Силиконовата долина, мозъчен център на компютърната технология), белите англосаксонци вече не представляват абсолютното мнозинство, а дялът на етническите азиатци е вече над 30 процента.

В глобализираната култура съществуват съперничат британски поп, алжирска музика, американски джаз, исландски саги, японски видеоигри и хип хоп (да не изброявам хиляди подобни). Всичко това, винаги и навсякъде, пречи на националните протекционистки политики. Привържениците на масовите комуникации и скоростните информационни потоци правят пространството още по-многопланово, генерирайки технологичната база за формиране на културни общества от съвсем различен тип, от социални-демографски, до сексуални и транслокални. В резултат, класическата, традиционна елитарна култура губи монополистичната си позиция спрямо реалната културна практика. Всъщност, художественият елит, бил той традиционен или авангарден, това са хора, водещи дългогодишно сражение с вятърните мелници на масовата културна продукция. Днес те са принудени публично и на равноправни начала да търсят държавно или частно финансиране. Комерсиалните компании и конгломерати подхващат и експлоатират таланти, от които се очаква незабавно да дадат висок добив,

пренебрегвайки всякакви дългосрочни перспективи. Съществува тенденция протекционистите да недооценяват или да игнорират алтернативните творчески форми, възприемайки ги като опасност за локалното културно наследство и традиции.

Ще ми се да вярвам (без това да ми се удава лесно), че общият образ на световната култура в бъдеще ще се определя не само от рецидивите на геополитически, религиозни и етнически противостояния, и не на конфликта между елитарно и масово, а от устойчиво и плодотворно взаимодействие на най-различни субкултури с глобализирания общочовешки дух. Но, както винаги досега, ветровете са непредвидими...