

СЕРГЕЙ ЗАГНИЙ

ДИАЛОГИ

Zagny Edition 2010
Text 004-ru
© 2010 Sergei Zagny

ДИАЛОГИ

СОДЕРЖАНИЕ

Пять прогулок с С. Загнием по Парку им. С. Загния (диалог с Анной Амраховой)	2
--	---

ПЯТЬ ПРОГУЛОК С С. ЗАГНИЕМ ПО ПАРКУ ИМ. С. ЗАГНИЯ (диалог с Анной Амраховой)¹

Прогулка первая (Стилевая палитра)

А.А.: Сергей Анатольевич, в консерватории Вы учились у А.С.Лемана. Ваш выбор педагога по специальности был целенаправленным?

С.З.: В какой-то степени это получилось случайно. Лемана я тогда не знал, но знакомые советовали идти именно к нему. И только потом я понял, насколько это было правильно. Альберту Семёновичу я обязан очень многим. Он — потрясающий человек и учитель. Невероятно тонко понимал и музыку, и людей. Едва ли не всю фортепианную литературу мог играть наизусть. Леман, безусловно, аристократ. Он как-то сразу почувствовал, что меня не надо «учить», напротив, он позволял мне как композитору делать, фактически, всё. При том, что далеко не всё, что я делал, ему нравилось. Общение с ним, и на занятиях, и вне, было всегда предельно содержательным. Без Лемана очень многое в моей жизни, даже в чисто «житейском» плане, было бы по-другому.

А.А.: Насколько далеко простиралась Ваша свобода?

С.З.: Как-то, почти в самом начале, я принёс ему музыку, написанную в духе послевоенного авангарда, в тогдашней консерватории это не очень-то поощрялось. Там была пьеса из одних септим и секунд. Леман шутил: тут без секундомера не обойтись. В другой раз я принёс пьесы для органа, неявно отсылающие к религии. Это было ещё «атеистическое» время. Леман хвалил и при этом говорил: «это у Вас тут аллилүйщина» (чтобы понять, что это значит, нужно вспомнить то время). А вскоре по его же инициативе эти пьесы исполнялись на концерте в Малом зале. Ещё было время, когда я писал музыку, называемую минималистической: повторяющийся аккорд, повторяющаяся фигура... Жена пересказывала, как Леман говорил ей: «Вот есть у меня такой студент — Серёжа Загний. Как-то раз приходит ко мне (честно говоря, я не очень-то регулярно ходил на занятия, прогуливал много), я спрашиваю: “Серёжа, ну, что Вы нам сегодня принесли?” Серёжа садится за рояль и играет фа-мажорное трезвучие. “Хорошо, Серёжа. Приходите через неделю”. Приходит ко мне Серёжа через три недели. “Ну, Серёжа, как Ваша пьеса?” Серёжа садится за рояль и играет ещё одно фа-мажорное трезвучие». Так вот, это очень важно: именно благодаря Леману я имел возможность почти не выстраивать вокруг себя оборонительные рубежи. Моё развитие в консерватории было напряжённым и трудным, как это и должно быть, но это было внутреннее напряжение и внутренние трудности. От всякого давления извне, от всякой цензуры я, по счастью, был избавлен. Далеко не всем так повезло, надо сказать.

Конечно, были вещи, которые Леману я показывать не решался. Концептуальные, например. Невозможно даже вообразить, чтобы их можно было бы показывать на экзаменах или исполнять на концертах. Консерватория консервативна, слишком непривычное не поощряется.

А.А.: А сейчас оборонительные рубежи у Вас есть?

С.З.: Наверное, у всех они есть. А как без них? Нам всегда что-то предлагают, что-то навязывают, что-то запрещают. Всегда есть какие-то опасности и соблазны.

А.А.: Насколько часты в Вашем творчестве модуляции: в консерватории был минимализм, авангардом баловались.

С.З.: Модуляции происходят часто. Много хочется попробовать и испытать.

¹ Первоначальный вариант этого текста опубликован в журнале «Musiqi Dünyası» 2010, № 1-2, с. 52-60 (<http://harmony.musiqi-dunya.az/rus/reader.asp?txtid=426&s=1>). Заголовок и подзаголовки придумала Анна Амрахова.

А.А.: То есть это не линия, а палитра, которой Вы можете пользоваться. Что входит в эту Вашу палитру?

С.З.: Одна музыка, другая — это жизненный путь, это мой личный опыт. Есть опыт человечества, и иногда воображаешь, как бы постичь его целиком и без остатка, хоть это и невозможно. А в другой раз понимаешь, что всё постигать не хочется, но лишь что-то. Если уж «палитра», то очень переменчивая — если «краски» отработаны, я стараюсь их больше не использовать, но искать новые. Со временем «палитра» не обогащается, но изменяется.

А.А.: Вам не чужды и словесные, литературные опыты. То, чем я занимаюсь в науке — тоже на стыке разных сфер деятельности человеческого духа. В двух словах, идея, которая меня очень занимает: на каком-то глубинном уровне (там, где нет ещё содержательности), существуют мыслительные закономерности, одинаковые для всех языков (имею ввиду музыку и естественный язык).

С.З.: Не знаю, существуют ли закономерности, одинаковые для музыки и естественных языков, но что-то общее, конечно, есть. Несколько лет назад я познакомился с художниками, входящими в круг московских концептуалистов. Оказалось, что мы на разном материале, совсем почти не зная друг о друге, ставим и решаем похожие задачи (в истории подобные «параллелизмы» — не редкость). Сейчас с художниками мне интереснее, чем с музыкантами, за редкими исключениями (а кроме того, кто ещё оценит графическую красоту «Магических звёзд»?). Сегодня художники очень продвинуты в понимании того, что такое современное искусство. Их категориальный аппарат необычайно развит, он способен схватывать весьма сложные вещи, улавливать весьма тонкие различия. В сравнении с этим понятийный аппарат современного музыкознания кажется примитивным и архаичным — такая «оптика» слишком искажает, а многие вещи остаются вообще невидимыми. Музыкальное самосознание живёт так, как будто бы не было ни структурализма, ни много чего ещё. Кажется (за редкими исключениями), что современная музыка, в отличие от изобразительного искусства и литературы, несознательна и неменяема по отношению к себе и к тому, что вокруг.

А.А.: Это знамение времени: в связи с тем, что жанровая типология ушла, структурирующий аспект, вернее смыслообразующий и формообразующий взяли на себя когнитивные модели, которые и возникают на пересечении деятельности разных сенсорных каналов. В подобного рода образ-схемах идёт слияние, симбиоз импульсов с «разночувственной» направленностью...

С.З.: В любом случае, важно, как взаимодействует то, что приходит из разных чувств, областей сознания...

А.А.: Там, где отступают законы времени, на смену событийности приходят логические связи: комбинаторика, повторность или вариантность на расстоянии, — от этого никуда не денешься.

С.З.: Ну, законы времени — это тёмная вещь, про это мы мало что знаем. Совсем ничего не знаем. И что чему приходит на смену — тоже вопрос: повторность и вариантность были всегда.

В XX веке была сделана попытка по-другому обустроить «время текста». Чтобы оно было не «классическим», «последовательным», «линейным», «психологическим», а каким-то другим. С этим напрямую связан отказ от нарратива, от последовательного изложения и др. В музыке это особенно ярко выражено в сочинениях 50-60-х годов XX века, например, в «Структурах» Булеза или в «Моментях» Штокхаузена. Важный вопрос: что именно тут преодолевается, что именно меняется. Ведь физическое время последовательного прослушивания остаётся прежним: слушание начинается, продолжается и заканчивается. А наполнение этого физического времени совсем другое. Сочинение внутри себя устроено так, что в нём, в отличие от классического, нет начала, середины и конца в логическом смысле. Что из этого получается? Как на это отвечает наше сознание? Похоже, мы мало что про это знаем, хотя бы потому, что в таких пограничных, радикальных ситуациях восприятие начинает слишком зависеть от случайных и субъективных факторов. Непонятно, возможна ли вообще здесь какая-нибудь «естественная» конвенция, подобная той, которая более или менее существует по отношению к обычному, классическому

искусству. (Между прочим, всякая повторность, столь характерная для классической музыки, в этих сочинениях также последовательно избегается...)

То, что сделали Мессиан, Булез и др. — очень важно. Это необычайно расширяет горизонт представлений о том, что бывает и что может быть. Важно понять глубокую и абсолютную необходимость этого исторического этапа. Но важно понять и то, что после этого может и должен появиться, например, Александр Рабинович или Валентин Сильвестров (сам Булез вряд ли когда-нибудь это поймёт и признает, поэтому это — наша задача). То, что сделал Рабинович, очень плохо понято и оценено. Когда Рабинович берёт фрагмент в духе (или непосредственно из) Шуберта или Шопена и повторяет его несколько раз, потом другой фрагмент, и так далее, то возникает целый букет очень специфических и очень парадоксальных эффектов. Классические «малые структуры» «ведут себя» совершенно не так, как раньше. Развития фактически нет, *почти* нет нарратива (всё же идею формы как шара или арки Рабинович не решился или не захотел до конца преодолеть). Т.е. целое по своему устройству напоминает Булеза или американских минималистов. Но у Булеза и минималистов (как и в классической музыке!) микро- и макроуровни находятся в согласии друг с другом. Здесь же — почти невыносимое противоречие. Мы знаем, что в *настоящей* музыке разные уровни структуры глубоко взаимосвязаны. Это закон. Так было всегда. В музыке — как во Вселенной: тайну галактик ищут внутри атома. Поэтому одно из двух. Либо у Рабиновича связь малого и большого самым жестоким образом разорвана, и это — не музыка, а антимузыка. Либо глубинная связь тут совсем другая, не такая, о которой мы знаем и к которой привыкли. «С временем» Рабинович проделывает ещё один фокус, чего нет ни у Булеза, ни у американцев. Художественное время у Рабиновича особым образом расслаивается. К «вещественному» *здесь и теперь* прибавляется ещё «мнимый» исторический Шуберт. А поскольку «устройство времени» у реального, «вещественного» Шуберта — совсем другое, то Шуберт здесь — нечто большее и нечто иное, чем просто цитата.

Таким образом, Рабинович обнаружил нечто, о чём мы прежде не знали, и это (как, впрочем, любое открытие) заставляет нас снова задуматься о том, что такое музыка, как она устроена и какова её природа.

Рабинович — своего рода «Анти-Берг»: у Берга малые структуры неклассичны, но на макроуровне ведут себя достаточно традиционно. Но у Берга это «несоответствие» получилось, скорее всего, «по инерции»: «большое» просто не успело отреагировать на изменения в «малом». «Несоответствие» же у Рабиновича — результат «двойного манёвра». Сначала — «полное торможение», «остановка» классического на всех уровнях; потом — резкое и неожиданное «возвратное движение», но только малых структур.

Говоря о «времени» в музыке, невозможно, конечно, обойти и Сильвестрова, очень-очень в этом и во многих других отношениях радикального композитора. И о Пярте тоже нужно было бы сказать, и о Шнитке, и о Фелдмане...

А.А.: Я не случайно задала вопрос не тактичный, может быть, для начала разговора об оборонительных линиях. Мне кажется, что функция автора не так уж слаба, как об этом твердят постмодернисты.

С.З.: Тут никак не избежать разговора про «смерть автора». Как я понимаю, Барт говорил об отношении между автором (пишущим), текстом и читателем. Не соглашаясь с тем, что текст — это отражение личности автора, Барт утверждает, что в действительности никакая личность в тексте не отражается, но текст существует по своим собственным законам и по законам языка, а «смысл» текста создаётся не автором, но читателем. По-моему, то, что говорит Барт, верно, но лишь отчасти. Странная это страсть европейских мыслителей к редукционизму. Что у Маркса, что у Фрейда, что тут. Что-то (по счастью, в разных случаях разное) объявляется базисным, а всё остальное — вторичным или производным. Можно, конечно, говорить, что нет автора, а есть скриптор — чисто прикладная, инструментальная функция. Но зачем же так упрощать? За последние лет 100 обнаружилось очень много нового в том, как соотносятся автор, текст и читатель. Об этом надо думать. «Смерть автора» одно из таких размышлений,

но, определённо, не последнее. (А кроме того, наряду с автором, читателем и текстом, есть ещё и контекст. Исследованием того, как всё *это* соотносится, занимается, в частности, концептуальное искусство.)

Забавно, как в этой пресловутой «смерти автора» высвечивается «подлая» природа человеческого сознания. Называйся эссе Барта не «Смерть автора» а как-нибудь нейтрально, никто бы и не беспокоился. Но теперь все взволнованы, «ах, смерть автора!» «так умер или ещё жив?» хотя мало кто понимает, о чём тут, собственно, речь. Вот что значит «маркетинговый ход»!

Вот и меня тоже время от времени спрашивают: «Вы как, Сергей Анатольевич, всё ещё автор? или уже того?» «Да трепыхаюсь ещё пока», — отвечаю.

А.А.: *Меня всё-таки интересует степень Вашей дистанцированности от разных стилей.*

С.З.: Дистанция по отношению к чему-то в разное время разная. Иногда большая, иногда её нет или почти нет. Иногда хочется пожить в прошлом. Иногда — в будущем. Иногда — в каком-нибудь фантастическом мире, которого никогда не было и не будет. Иногда — в настоящем времени. Всякое бывает.

(Вот, например, Бах требует, чтобы я записывал очередную его никому не известную и никому не нужную вещь — какая уж тут дистанция! Тут бы про себя не забыть.)

Прогулка вторая

(Правила и их нарушения)

А.А.: *Вы имеете фундаментальное теоретическое образование. Но знание правил не мешает Вам их нарушать.... У меня такое ощущение, что Вы это делаете постоянно.*

С.З.: А зачем правила, если их не нарушать? Это ведь не дорожное движение!

Если серьёзно, то правила я нарушаю не постоянно. Тут важно вот что: единственный более или менее надёжный инструмент, который у меня есть — это моё собственное восприятие. Ничего другого нет. Поэтому восприятие надо постоянно развивать, тренировать и содержать в хорошей форме. А правила в искусстве (явно сформулированные или подразумеваемые) — это коллективный опыт предшествующих поколений. Но со временем условия меняются, и старые правила иногда перестают работать. Всегда приходится проверять и перепроверять. Иногда веришь во что-то, и вдруг оказывается, что *теперь* всё иначе. Что делать? Всё менять? Ещё недавно было так хорошо и уютно, а теперь — полная неопределённость. Бывает страшно. Но что поделаешь?

Но можно, конечно, нарушать правила и без страха, а просто «ради прикола». Но это скучно, как всё глупое.

А.А.: *Мне кажется, в Вашем творчестве большую роль играет вариабельность...*

С.З.: Да, это так. Мой друг Николай Александрович Вуколиков, мне было тогда 22-23 года, говорил, цитируя Бетховена: «Если два варианта одинаково хороши, значит ни один из них не подходит». Как я потом оказалось, специалисты по Бетховену не помнят, чтобы Бетховен говорил такое, но это не важно. Слова эти очень точно соответствуют классическим (или романтическим) представлениям об искусстве и мире и очень точно отражают мой тогдашний «максималистский» настрой: истина одна, «настоящее» — единственно. Истинная музыка — абсолютна. Дерево — всё целиком, со всеми мельчайшими деталями — уже в зерне. Скульптура уже есть, нужно лишь убрать всё лишнее (сейчас мне кажется, что последнее могло произноситься как шутка). Долгое время я свято верил, что всё — именно так.

Теперь я думаю по-другому, но мне немножко жалко, что я не могу думать, как прежде. Если коротко, изменения в моих взглядах произошли так. Некоторые места в моих пьесах оказывались «трудными»: сегодня всё вроде хорошо, а завтра кажется — нет, не совсем, надо бы что-то изменить. А потом — нет, раньше было всё-таки лучше. И нет этому конца. Что тут

делать? Не лучше ли решиться уже на что-то и забыть, наконец? Или это «нечестно», и нужно биться «до победы»? В любом случае получалось, что как композитор я всё-таки не совсем гениальный, поскольку не обладаю способностью быстро и ясно видеть и понимать. Выход был найден, когда я решился принять следующее допущение: сегодня мне нравится одно, а завтра другое, и это нормально. То есть отныне именно это — закон вселенной, а не скульптура внутри камня.

Чтобы прийти к этому, мне понадобилось несколько лет. Всё остальное было уже «делом техники»: нотация и прочее.

Вариантность в моих пьесах внешне похожа на алеаторику. Но я думаю, что по существу это совсем разные вещи. В алеаторике мы имеем дело с механическим случаем. В алеаторике выбор не связан с личностью, с желаниями. Меня же интересует именно *персональный* выбор. Меня интересует, *что* все эти возможности «в данный момент» значат «именно для меня». Я стремлюсь это понять и выразить. И в процессе сочинения, и в процессе исполнения. То есть для меня вариантность очень сильно завязана на субъекта. Механический и случайный момент я стараюсь свести к минимуму. Поэтому к исполнителю такой музыки (вариантной, но не алеаторической) предъявляются очень сложные и очень непривычные требования. Намного более сложные, чем в случае с «алеаторикой» (я говорю здесь не о «технических трудностях»). Исполнитель, через посредство *этой* пьесы, должен предельно внимательно отслеживать свои чувства, свои желания в каждый *момент*. И со всей возможной полнотой стараться выразить это в своей игре (в пределах, определяемых пьесой). Задача действительно сложная. Я почти не знаю исполнителей, которые умели бы не то что с ней справиться, но просто поставить её перед собой. Ничему подобному в известных мне музыкальных учебных заведениях пока не учат.

Современные «классические» исполнители редко бывают готовы к «проживанию», к музицированию «в реальном времени», к встрече с неожиданностью прямо на сцене. Когда требуется выбирать, вместо «проживания» нам часто пытаются подsunуть «демонстрацию»: смотрите, можно вот так, а можно эдак — это не я, это композитор так задумал. Игра в режиме «рекламного агента». Результат такой игры жалок (после концертов, где мою музыку играли таким образом, люди избегали встречаться со мной глазами). Конечно, гораздо проще и надёжнее было бы всё выписать нотами и не утруждать исполнителя непонятным для него выбором. Но так делать мне уже не хочется. Так мне уже не интересно.

Другая, но связанная проблема — концертный зал. Для тонких и индивидуальных отношений с музыкой концертный зал — не самое лучшее место. Зал хорош для симфонии, но уже не так хорош, например, для сонаты. (Сонату лучше всего играть дома самому. Прежде так и музицировали: сонаты и квартеты часто играли вообще без слушателей, для себя, забава такая была. А когда были слушатели, то очень немного. И слушатели эти обычно тоже умели хоть как-то музицировать, а иначе что бы они могли понять?) Для многих моих произведений обычный концертный зал — место неподходящее. Поэтому я всегда стараюсь что-то придумывать, как-то изворачиваться, чтобы музыку донести, «не расплескав». Стараюсь как-то по-особому организовать пространство, давать возможность слушателю видеть какие-то объекты, и прочее.

Но ничто не может сравниться с тем, когда играешь для себя сам. Вариантное сочинение — парк. Разница между «играть самому» и «слушать» примерно такая же, как между «гулять по парку» и «смотреть, как гуляют другие».

А.А.: *Правильно ли я понимаю, что ландшафт структурируется Вами через качественность разных пространств? Например, Вы говорите, что иногда Вам хочется пропускать ноты, иногда — удлинять. В результате получается вариантность разных музыкальных субстанций, они имеют что-то общее, тем не менее, они по качеству разные.*

С.З.: «Ландшафт» образуется каждый раз по-разному. А «качества» различаются теми, кто играет и слушает. Нечто становится разным, если оно различается как разное. А разное может быть и равнозначным, и неравнозначным.

А.А.: Ландшафт структурируется разными музыкальными пространствами, а не векторным развитием, как это было в классическом дискурсе.

С.З.: В связи со структурой мне больше нравится воображать себе не «пространства», но «измерения». Классическое музыкальное произведение часто уподобляют классическому литературному. Музыка — рассказ. И тут, и там — «темы», их развитие, сопоставление, взаимопроникновение... об этом много написано. Классическое произведение — это движение от чего-то к чему-то. Но бывает и по-другому, как мы теперь знаем.

А.А.: Все были увлечены Кортасаром...

С.З.: Когда я стал думать о вариантах, о Кортасаре я ничего не знал. Мой эксперимент получился достаточно чистым: я был движим исключительно собственными потребностями. О Кортасаре и многом другом я стал узнавать (или распознавать это) позже — с радостью, но и с некоторым удивлением: я то думал, что это я открыл Америку, а оказалось, что там уже побывал кто-то.

А.А.: Вы хорошо ориентируетесь в этих ландшафтах, но восприятие их требует какого-то интеллектуального усилия со стороны слушателей, должна быть предрасположенность или желание поучаствовать в этом действии. В этой ситуации таится опасность непонимания...

С.З.: Требуется не столько интеллектуальное усилие, сколько именно желание и готовность в этих «ландшафтах» оказаться. Есть нечто, но не каждому это нужно. Так и должно быть.

А.А.: Когда Вы, грубо говоря, структурируете эти ландшафты, перед Вашим внутренним взором стоят какие-то модели?

С.З.: «Модели»? Воображаю ли я себе в связи с музыкой что-то, что не есть она сама? Да, такое бывает часто. Иногда это предшествует музыке, иногда появляется по ходу дела или после. Часто бывает, что «модели» отбрасываются потом как «строительные леса». Например, когда я сочинял «Сонату», меня очень воодушевляла мысль, что одни музыкальные структуры подобны живым организмам, другие — минералам, и что граница между теми и другими не вполне определена. Эта «картинка» очень помогала мне сочинять, но когда я закончил «Сонату», все эти «образы» перестали меня занимать. А иногда некоторая «модель» напрямую связана со строением пьесы. Например, с «Пьесой №4» и с «Пьесой №5» соотносятся определённые изображения. Для Пьесы №5 оно напоминает «Вавилонскую башню» Брейгеля младшего. А в «Магических звёздах» вообще каждую страницу можно разглядывать как произведение графического искусства. Или вот парк — тоже некая модель, которая...

А.А.: ...скорее, метафора...

С.З.: ...которая тоже как-то соотносится с тем, как устроена музыка.

А.А.: Я помню на одном Вашем перформансе, слушателям разрешалось переговариваться, менять свои места в зале. У меня создалось такое ощущение, что, несмотря на внешнюю браваду: хотите — слушайте, хотите — не слушайте, проблема осмысления Ваших опусов слушателями всё-таки перед Вами стоит. Это не просто игра в бисер, в конечном итоге вы ставите перед собой какие-то более существенные задачи. За этими формами внешнего проявления как бы безразличия к слушательскому восприятию, всё-таки Вы концепцию выстраиваете достаточно продуманным таким образом, чтобы смысл детонировал.

С.З.: В особых случаях переговариваться разрешается. Например, когда я играл «Новогоднюю музыку», присутствующие сидели за столиками и разговаривали, большинство воспринимало мою игру как необязательный фон. Но разговоры аудитории здесь нужны были мне, это была необходимая часть моего перформанса. Поскольку музыка исполнялась совершенно не «тапёрская», то эффект получался очень странный. Кто хотел, тот услышал. Сейчас каждый имеет возможность послушать это в записи.

А что касается «хотите, слушайте, хотите, нет» — то это не бравада, это особая «тактика». Единственное, о чём я обычно всё-таки прошу, — чтобы не шумели, всё остальное я стараюсь слушателю позволять (сидеть, лежать, ходить, спать, рисовать...). Чтобы он мог слушать так, как

ему нужно. Можно слушать концентрированно, можно рассеянно, можно следить за мельчайшими деталями, а можно расслабиться и вообще ни о чём не думать. Благодаря тому, что нет (почти никакого) принуждения, условия для восприятия становятся намного лучше, музыка воздействует глубже и тоньше, а это именно то, к чему я стремлюсь.

А.А.: Опять-таки мой маленький опыт знакомства с Вашим творчеством свидетельствует, тем не менее, о том, что в Вашей музыке наличествует интеллектуальная составляющая, которая заранее предусматривает и продумывает повороты слушательского восприятия.

С.З.: Как слушатель воспринимает, мне интересно. Я создаю условия. Но мне интересно, как он слушает. Интересно ведь не только то, что происходит в собственном сознании. Но то, как мою музыку будут воспринимать, я не предусматриваю и не продумываю. Конечно, я могу что-то предполагать, но никогда не знаю, что будет, поэтому и интересно. Если бы я предвидел все слушательские реакции, исполнять музыку не имело бы смысла. (Монастырский говорит: «Если заранее понятно, какой будет акция, я её не делаю».) А если бы я пытался слушателя программировать или манипулировать им, то это, чтобы не сказать грубо, был бы уже совсем другой род деятельности.

Прогулка третья

(Отношение к опусности. Автор — исполнитель. Автор — слушатель)

А.А.: Ваша позиция очень трепетного отношения к акту сочинительства вообще парадоксально сочетается с внешне свободным отношением к опусности, широкими полномочиями, которые Вы представляете исполнителям. Читаю некоторые Ваши ремарки: исполнитель может играть не только, сколько захочет, но и вместо нот — паузы. Вы творите не сочинение, а творите творчество. Получается эффект сочинения на грани бытия: оно есть, и как бы оно в такой свободной форме, что его очертания размываются. Мне кажется, эта постмодернистская идея множественности актов у Вас обрела самое последовательное воплощение.

С.З.: Для меня сочинение — дело аутическое, аутотерапевтическое, самозабава. В первую очередь, я делаю её для себя, и только потом уже — для тех, кому тоже интересно. Первый исполнитель и первый слушатель — я сам. Леман как-то спросил меня: «зачем сочинять?» Можно по-разному отвечать: чтобы сказать что-то новое, чтобы сказать что-то важное, чтобы выразить себя, чтобы спасти человечество... Я сказал: «да я бы и не сочинял вовсе, если бы то, что хочу, можно было бы где-то услышать; но когда такого нигде нет, приходится сочинять самому».

А.А.: Я пытаюсь определить какие-то стилевые тенденции Вашего творчества, и у меня создаётся ощущение, что для Вас в некоторых опусах главное — не факт свершения, т.е. не сам опус, а процесс его сочинения.

С.З.: Для меня очень важно, чтобы в конце концов был опус, «готовое изделие». Но с другой стороны, — когда делаешь, то и счастлив.

А.А.: В этом «изделии» Вы фиксируете этапы сочинения. И получается: в классическую эпоху всё было нацелено на конец как вершину творения, а у Вас как бы эта конечная точка расширена — это плато.

С.З.: Да, наверное так.

А.А.: У меня вопрос был поставлен так: не опусность, а сочинительство превалирует. Не конечность результата, а вариантность процесса, которую Вы фиксируете.

С.З.: Мне нравится смотреть на уже готовую вещь, снова и снова её «пробовать». Денисов говорил: я свою музыку не слушаю. Написал — забыл. А я люблю смотреть на то, что уже сделано. (На «Магические звёзды», правда, не люблю смотреть: совсем недавно их закончил, настолько уже устал от них, что не видеть бы их вовсе).

Но рассматривать во время делания — тоже интересно. Вариантное сочинение завершено на бумаге, но при каждом исполнении процесс сочинения возобновляется, т.е. во время исполнения его можно не просто «рассматривать», но «рассматривать во время делания». И это во многом объясняет, почему я не фиксирую текст жёстко, но оставляю нечто, так сказать, «на потом». Много раз уже было, что играя законченную вещь, я именно в процессе игры узнавал о ней много такого, о чём даже не подозревал.

Вообще и сочинять, и играть интересно, если по ходу дела или в результате узнаёшь что-то, чего не знал прежде. (Дьёрдь Куртаг говорит: «То, что я хочу написать поначалу, — меньше, чем пьеса, к которой я в результате прихожу».)

А.А.: *Каждый вид творчества предполагает соитие интуитивного и рационального. У Вас интуиция предельно рационалистична. Ваши идеи — эмоциональны, а Ваши эмоции имеют смысловой подтекст: «просто» мне нравится и я так пишу — у Вас этого нет.*

С.З.: Если я пишу, то всё-таки именно потому, что мне это «просто» нравится. Когда-то я пробовал писать через силу, но ничего хорошего из этого не получалось. Вы говорите: «Идеи эмоциональны», а «эмоции осмысленны». Мне кажется, так получается не потому, что рациональное и интуитивное «хорошо ладят» друг с другом. В моей реальности с некоторых пор вообще нет разделения на интуитивное и рациональное. По-моему, такое разделение только мешает. Разделять человека на две половинки, а потом ожидать, что эти обрезки произведут какое-то соитие, к тому же продуктивное... Правильнее просто не допускать в себе такого разделения, чем пытаться потом отдельные кусочки вновь приладить друг к другу. Таким образом, мне кажется, что «идеи эмоциональны, а эмоции осмысленны» изначально, а не в результате «склейки».

А.А.: *Я как раз это и почувствовала. Не могу сказать, что рациональное начало превалирует в Вашем творчестве — нет. За всеми Вашими эмоциями стоит мысль. Она может быть просчитана, она может быть проговорена.*

С.З.: Что-то может быть проговорено, что-то просчитано, но немногое.

А.А.: *Но, тем не менее, Вы её не бросаете втуне, само размышление становится...*

С.З.: ...частью процесса...

А.А.: *...и сам процесс растягивается от того, что Вы фиксируете все этапы становления этой идеи...*

С.З. Процесс растягивается, наверное, просто потому, что всему нужно время, чтобы созреть. Размышление — часть процесса. Процесс — это проживание. Размышление — часть проживания.

Но процесс может растягиваться и потому, что сочинять приятно — «принцип продления удовольствия». Если есть что-то хорошее, хочется, чтобы оно было и дальше. Вы не представляете, какое это было счастье — много-много лет писать «Магические звёзды»! Теперь эта вещь завершена, к сожалению.

Прогулка четвёртая

(«Фреймовая семантика» и современная музыка)

А.А.: *Моё увлечение проблемами смыслополагания в музыке началось с афоризма Гадамера: «Не может быть ничего, что не говорило мысли о чём-то».*

С.З.: Гадамер здесь ссылается на Гёте... Всё во всём отражается... Но в музыке — как в танце: когда мы пытаемся выразить смысл словами, он ускользает. Среди самых глубоких мыслителей второй половины XX века — Владимир Горовиц и Гленн Гульд, но только когда они за клавиатурой, а не когда говорят. Почему люди до сих пор думают, что мыслить, выражать смысл можно только словами? По-моему, слова-то как раз мало что могут выразить?

А.А.: *Мне это доказывать не нужно, потому что я исхожу из тех же позиций. Конечно же, смыслополагание и вербальность — понятия, не идентичные друг другу. В одной из*

своих прошлых публикаций я как бы противоречу А.Шнитке — его знаменитой статье о парадоксальности как черте стиля И.Стравинского. Я исходила из того, что это утверждение верно с точки зрения логоцентризма, но с точки зрения других принципов смыслоположения — например, фреймовой семантики — эти разнополярные стилевые и тембровые сочетания — не парадоксальность, а закономерность — только в другой системе исчисления.

О фреймовой семантике можно говорить, когда ситуативность и опыт складываются в какие-то перспективы и человек не подводит партикуляры (вид — это часть рода, род — выше, чем вид, вид конкретизирует род), а начинает мыслить «полем». Например, для того, чтобы объяснить, кто такой отец, необходимо обязательно активировать в памяти слово сын.

С.З.: Да, «поле», кажется, лучше соответствует человеку. Но отец и сын — это ведь оппозиционная пара, нет?

А.А.: Чем фреймовая семантика отличается от того, что называется бинарными оппозициями...

С.З.: ...Если отец объясняется не сам по себе, а по отношению к сыну...

А.А.: ...Витгенштейн называл это мышлением семьёй. Когда связи между концептами определяются через разную степень «родства».

С.З.: Правильно ли я понял? Прямым родством Дух Святой с сатаной не свяжешь. Но есть «Отец, Сын и Дух Святой», и есть «муж и жена — одна сатана». А где муж и жена, там отец и сын. А где отец, сын, муж и жена, там вместе Дух Святой и сатана.

А.А.: Откровенно говоря, я так далеко не заглядывала...

С.З.: У меня давно была идея — сделать структурный анализ пьесы 4:33 Кейджа. По поводу 4:33 много наговорено всего, то это «Чёрный квадрат», то ещё что. Хотелось бы уже с этим разобраться.

Сразу нужно сказать, что 4:33 возможна только в той культуре, где уже вполне оформились такие категории как композиторы, опусы, исполнители и публика, и где главная и наиболее уважаемая форма бытования музыки — концерты. И где от современной музыки уже не требуются такие вещи, как красота, чувствительность, изящество, благородство, и пр. Т.е. 4:33 не мыслимы ни в «традиционной» культуре, ни в Европе XVIII или XIX века. (Представим себе: шаман или музыкант, вместо того чтобы делать то, что от него ждут, не делает ничего. Как это можно было бы понимать? Как знак какой-то опасности, какого-то несчастья? Или таким образом он выражают свою обиду на что-то? (вспомним «Прощальную симфонию»). Или это непристойная выходка, вызов установленному порядку? Или он просто сошёл с ума? В любом случае, это не было бы воспринято в плоскости «эстетики», и скорее всего, виновнику пришлось бы оправдываться или претерпеть наказание. В Европе XVIII или XIX века подобное в лучшем случае выглядело бы шуткой, причём едва ли самой удачной.)

Поскольку главное место, где встречаются композиторы, опусы, исполнители и публика, — это концерт, нужно сказать несколько слов о нём. Каковы составляющие концерта? Это (1) зал, обычно со сценой; (2) имя(имена) композитора(-ов); (3) название(-я) произведений(-ия); (4) имя(имена) исполнителя(-ей); (5) афиша; (6) билеты; (7) публика; (8) программа или/и ведущий концерта; (9) исполнитель(-и) и музыкальный(-ые) инструмент(ы); (10) выход музыкантов, возможно, с поклонами и аплодисментами; (11) собственно исполнение музыки; (12) аплодисменты, поклоны, уход музыкантов (10-11-12 могут повторяться несколько раз); (13) антракт; (14) буфет; (15) критика и пресса. Компоненты (5), (6), (8), (13), (14) и (15) в некоторых случаях могут отсутствовать (для простоты я не говорю о таких составляющих, как импресарио, контракты, гонорары, обслуживающий персонал, и др.).

А.А.: Это как раз и называется фреймовое определение ситуации концертности.

С.З.: Понятно, что центральный момент концерта, то, ради чего всё затевается, это (11) — исполнение музыки. Хотя слушатели редко отдают себе в этом отчёт, после того как начинает звучать музыка, внутреннее время слушателя меняется: «обыденное время» сменяется

«временем художественного восприятия». (Если этого не происходит, слушатель чувствует себя отчуждённым от происходящего, музыка «проходит мимо него», он её «не понимает».) А когда музыка заканчивается, «художественное» время вновь становится «обыденным». Для концерта очень важны «знаки», отмечающие начало и окончания художественного времени — особые жесты музыкантов, поклоны и аплодисменты. (Такие же по смыслу «знаки», хотя без поклонов и аплодисментов, есть и в домашнем музицировании, и в других ситуациях, когда звучит неприкладная музыка.) Для музыки «знаки» подобны «раме» в изобразительном искусстве. «Знаки» отграничивают художественное время, «рама» — художественное пространство. Поэтому пару «знаков», отмечающих начало и окончание музыкального номера, я буду называть далее «рамой».

Попутно отметим ещё одно любопытное соответствие между изобразительным искусством и музыкой. Рамы классических картин часто роскошны. И хотя смотрят не на раму, а внутрь неё, роскошная рама, как замечено, повышает ценность картины в глазах зрителя. Скорее всего, «избыточная роскошь» концерта — красивый зал, костюмы, поклоны, аплодисменты, бокалы с вином в перерывах — выполняет для музыкального номера ту же функцию. (По крайней мере, как показывает опыт последних двухсот примерно лет, квалифицированные музыкальные критики крайне редко могут что-либо сказать о произведении, если оно не обрамлено концертом. Событием оказывается не само произведение, но его помещение в раму. При этом внутри «роскошного» концерта, например, «сам Гергиев дирижировал!», то же самое произведение будет казаться несравненно более ценным, чем внутри концерта «абы какого». Хотя, конечно, бывают и исключения.)

Что же, собственно, делает Кейдж? Можно, конечно, сказать, что он даёт нам возможность послушать тишину, но этого недостаточно. Чтобы послушать тишину, можно обойтись и без Кейджа, и без 4:33 (для сравнения: чтобы послушать мазурку Шопена, без Шопена и без мазурки не обойтись). Точнее будет сказать: Кейдж помещает тишину в раму. Ритуал концерта в определённый момент «запускает» художественное время, но на месте ожидаемой музыки (какой угодно музыки) не оказывается ничего. И если не происходит скандал, то та порция «ничего», короткая помещена в раму, воспринимается уже как искусство, как музыкальная пьеса.

Это очень важное открытие, которое сделал Кейдж. 4:33 оказывается ключом и к структуре концерта, и, возможно даже, к музыкальной культуре новоевропейского типа в целом. Поразительно: хотя центральная содержательная часть концерта изымается, подменяется пустотой, концерт продолжает функционировать как концерт, а его центральная часть, даже если там нет никакой музыки — как музыкальный номер. (Но это, конечно, сила культурной инерции. Концерт как общественный институт едва ли просуществовал бы долго, если бы с какого-то момента всюду вдруг стали исполнять исключительно тишину, чтобы избежать однообразия, самой разной продолжительности и самых разных авторов.) В изобразительном искусстве эффект, подобный 4:33, произойдёт, если на стену повесить пустую раму. Часть стены, которая окажется внутри рамы, будет восприниматься как картина, как художественное пространство, в то время как остальная стена останется просто стеной (каждый носитель европейской культуры может без труда себе это вообразить). При том что в материальном, вещественном смысле различия между тем, что внутри рамы и тем, что снаружи, никакого нет. Вот почему 4:33 — это не «Чёрный квадрат»: «Квадрат» — это всё-таки изображение. А 4:33 — это «пустота в раме». («Чёрному квадрату» лучше уподобить что-то другое, например, порцию «белого шума» продолжительностью в одну-две минуты.)

Часто говорят: «когда исполняется 4:33, всякие шорохи, посторонние звуки, на которые мы обычно не обращаем внимание, становятся музыкой». Здесь действуют сразу два механизма. О первом я уже говорил — это «художественное время». Когда то я забавлялся тем, что сам для себя произвольно «включал и выключал» художественное время. Например, ехал в метро и говорил себе: вот сейчас поезд поедет, и всё, что будет до следующей остановки (не обязательно только звуки), я буду воспринимать как музыкальную пьесу. Восприятие всего

окружающего сразу же менялось — всякий без труда может проверить это на себе. Второй механизм связан с работой «художественного фильтра». Обычно, когда звучит музыка, то всё что «не музыка», отсеивается, не включается в восприятие, не рассматривается как художественное. Иногда фильтр даёт сбой, и тогда мы испытываем смущение или раздражение. Сбой происходит, например, если какой-то посторонний звук оказывается вдруг «слишком музыкальным», или если исполнитель «мажет», или если посторонний звук просто слишком громок. Но в случае 4:33, ввиду необычности происходящего, «фильтр» просто перестаёт работать, и любой окружающий звуковой мусор оказывается теперь музыкой. Это тоже очень важное открытие Кейджа — всё, что звучит, мы можем слушать как музыку, если настроится соответственно. Но вообще говоря, нет никакой необходимости в том, чтобы окружающие случайные звуки воспринимались как часть 4:33. Здесь всё зависит от «фильтра». Если настроить «фильтр» на тишину, то он будет отсеивать всё, что тишиной не является, и в качестве музыки мы будем слушать только и именно тишину. Поэтому когда говорят «шумы и шорохи — это и есть 4:33, это и есть музыка пьесы», то это, конечно, наивно.

А поскольку 4:33 — это ещё и опус, то все привилегии, которыми обладает опус как таковой, распространяются и на 4:33. Пустота обретает форму партитуры, аудиозаписи, исполнения, радиотрансляции, её можно продавать и включать в списки сочинений, на ней можно зарабатывать славу и деньги.

Судя по всему, когда Кейдж писал 4:33, сам он не до конца понимал, что он делает. Иначе он не стал бы делить пьесу на части. Это деление ничего не прибавляет к смыслу, но напротив, его размывает и разбавляет. На самом деле никакого внутреннего деления быть не должно, должен быть просто цельный кусок тишины. По моим наблюдениям, из тех, кто знаком с 4:33, очень немногие знают, что там три части (0:30 + 2:23 + 1:40). А когда я сам узнал об этом, то был сильно разочарован.

Считается, что 4:33 — наиболее известное сочинение Кейджа. Но когда говорят, что это лучшее его сочинение (непонятно, как вообще можно говорить о сочинении, что оно лучшее или худшее, но это другая тема), мне это напоминает восторги типа «какие молодцы эти ХХХ! так здорово всех нас надули!» Поймите правильно — это никак не моральная оценка Кейджу и его опусу. Это лишь напоминание о том, что художник проясняет, предупреждает и пророчествует (ППП) — а общество живёт, как живёт (ЖКЖ).

А.А.: Это очень хорошо ложится и под фреймовую семантику, я сейчас объясню, почему. Там основной постулат в чём? Человек может ориентироваться в окружающем мире благодаря информации, которая в виде каких-то паттернов заложена в сознании. Допустим, мы говорим «поход в ресторан». И каждый знает, что там тебя не только накормят, но, когда ты войдёшь, нужно раздеться, усесться за столик, взять меню, сделать заказ, оплатить счёт, отблагодарить швейцара на выходе. Вот эта ситуативность человеческого опыта складывается в определённый сценарий поведения.

С.З.: В английском «frame» сам себя объясняет. Это ведь некоторая картинка, которая находится в поле зрения?

А.А.: *Очень близко Вы подходите к самой сути этого понятия, потому что в когнитивной лингвистике и концепт и фрейм рассматривали как синонимы.*

С.З.: И гештальт, наверное...

А.А.: *Сам-то концепт он как бы между ratio и emotio, это не понятие, это скорее, представление (которое включает в себя мысленную картинку). Суть концепта заключается в том, что информация, которая поступает в человеческое сознание по разным каналам (слуховым, зрительным, тактильным и т.д.) объединяется вокруг какого-то ядра фреймово, но не по родо-видовому принципу. Фреймовая семантика пытается объяснить не то, как устроен мир (Аристотель), а то, как человек осмысляет мир. Приведу ещё один пример. Опыты были такие: ещё в 30-х годах прошлого столетия исследовали принципы классификации у разных категорий людей. Очень примитивные, сейчас школьников так тестируют маленьких — найди лишний предмет: бревно, полено, топор, ...*

В чём разница? Топор выпадает из «деревянной» группы, но некоторые испытуемые топор включали в этот список.

С.З.: Предметы можно соотносить через действие...

А.А.: *Через действие, ситуацию, фрейм. Тогда это классифицировали как логический сбой. Но ошибочное это мнение с точки зрения логики родовидовой, ситуативно они мыслили правильно.*

С.З.: Пока Вы говорили, я придумал тест для абитуриентов: Наташа Ростова, Родион Раскольников, топор. Что лишнее?

А.А.: *Может быть, и ничего. К тому времени Наташа могла обанкротиться, постареть, и, поскольку она Ростова, начать заниматься ростовщицеством.*

Прогулка пятая

(Структура, композиция, идея)

А.А.: *Как Вы относитесь к композиции? Чувствуется, что у Вас очень своеобразное отношение к этому феномену. Я склонна предполагать, что это не совсем то, что преподаётся в консерваторском курсе для теоретиков, инструменталистов и прочих интересующихся.*

С.З.: Одним и тем же словом «композиция» называют очень разные вещи: и само музыкальное произведение, и процесс сочинения музыки, и учебную дисциплину, и много чего ещё. Если говорить о том, как я отношусь к сочинению музыки, то это занятие для меня слишком личное, приватное, поэтому я не особенно люблю об этом говорить. Мне кажется, из самой музыки всё должно быть слышно. Можно спросить, а почему именно музыка? Как-то так оказалось, что звук для меня — очень сильный «раздражитель». Сколько себя помню, всегда так было. Звук и музыка действуют на меня сильнее и глубже, чем многое другое. От каких-то звуков мне может быть очень хорошо, а от каких-то — очень плохо. Многое и в себе, и в других я понимаю именно через музыку, через звук, как ни странно. Естественно, я не могу сказать, что я «люблю музыку». Какую-то музыку люблю, а какую-то нет, иногда просто физически не могу её выносить. Слово или изображение, например, действуют на меня не так сильно, поэтому к ним я отношусь спокойнее. (Если бы это было не так, я бы гораздо больше страдал и от манеры многих людей говорить, и от того, во что превратилась сегодняшняя Москва.) С другой стороны, музыка для меня — не только собственно музыка. Поэтическое чтение — тоже музыка. Танец, пластика — тоже. Всё остальное — тоже.

Если же говорить о композиции как об учебной дисциплине, то это уже совсем другая тема. Сам я композицию не преподаю и, честно говоря, не очень хочу. Но если бы преподавал, то старался бы, наверное, научить студентов прежде всего видеть и слышать. В центре обучения — разбор, более подробное изучение сочинений любого времени (не обязательно только наилучших). Здесь преподающему прежде всего важно постоянно развивать и совершенствовать свою собственную способность видеть и различать. Параллельно обучающийся пишет свою музыку, которая на занятиях исследуется точно таким же образом, как и классическая. Т.е. дело преподавателя — сделать так, чтобы студент по мере сил научился понимать музыку, слышать её, а заодно и самого себя. (Но вовсе не дело преподавателя говорить «вот здесь нужно изменить это», или «мне вот тут не нравится», или «мне тут у Вас не хватает того или сего».) Конечно, хорошим преподавателем может быть только тот, кто сам пишет хорошую музыку (но не всякий хороший композитор может быть хорошим преподавателем). Среди наиболее выдающихся учителей композиции в XX веке — Шёнберг, Веберн, Хиндемит, Мессиан, Гершкович.

А ещё можно было бы заниматься не только готовыми произведениями, но и работать над самим процессом письма, изучать его психологию и пр. Мне не известно, чтобы в рамках обучения композиции кто-нибудь этим занимался.

А.А.: *Создаётся впечатление, что смысл процесса «складывания», вернее, прорастания какой-то композиции автономен и для Вас не имеет значения?*

С.З.: Смысл, возможно, автономен, но вряд ли он может не иметь значения. Другой вопрос, дано ли нам его постичь.

А если под смыслом понимать то, что в музыке не есть собственно музыка, но что отсылает к чему-то иному, указывает на него или «означает», то это тоже, конечно, имеет значение. Но такого рода отсылки и означивания — вещь зыбкая. Одна и та же музыка одним и тем же человеком может «осмысливаться» совершенно по-разному. «Смысл» музыки противится тому, чтобы его схватывали.

Мы как-то разговаривали с друзьями, что можно взять любую музыку и пусть одновременно любое видео — какой-нибудь «смысл» всегда получится.

О композиции можно говорить ещё как о поиске структуры, в которой выражается неизвестный нам смысл. Как искать структуру? Здесь нет ответа. Но я думаю, что структура — она как вода, которая всегда дырку найдёт. Если что-то должно осуществиться, появиться на свет, и если этому ничто не мешает, то это «что-то» всегда найдёт для себя форму. Поскольку структура рождается через меня, моя задача тут — не навредить. Пусть структура будет такой, какой она сама хочет быть. (Куртаг говорит: «Произведение — это больше того, на что претендует сам композитор. Ребёнок решает, когда он хочет родиться, а не его мать».) Структура может выглядеть вполне рационально. Но она такая, потому что она такая, а не потому что она так придумана. Иногда у меня «сочиняется» не своя музыка, а чужая. У меня есть несколько пьес Баха, Скарлатти, Шуберта... Но эта музыка появляется на свет точно также, как и моя собственная, процесс её «складывания» совершенно такой же.

А.А.: *Возьмём такой элементарный пример — колокольный звон. Помните, на одной из прошлых бесед Вы объясняли механизм: как сперва удары разрежены во времени, в пространстве, и только ускоряясь к концу, выводится этот сгусток интонационный.*

С.З.: Мы говорили о «Колоколах». Первая часть называется «Да Пригов», там редкие удары колоколов. Самое короткое время между соседними ударами — 6 секунд, самое долгое — 3 минуты 12 секунд (общая продолжительность части — 25 минут 12 секунд). «Да Пригов» повторяется ещё раз. А потом следует «Да Пригов × 4» — та же самая последовательность ударов, но в 4 раза быстрее. А затем «Да Пригов × 16», и вот тут оказывается, что удары, которые прежде воспринимались как разрозненные, теперь складываются в мелодию, т.е. в некую осмысленную и постигаемую чувством последовательность. «Да Пригов × 64» — та же мелодия, но в четыре раза быстрее. В «Да Пригов × 256» и «Да Пригов × 1024» мы уже перестаём различать отдельные удары, а слышим сгустки, звуковые скопления, а в «Да Пригов × 4096» перестаём различать и это, а слышим лишь аккорд, слегка арпеджированный. Так мы на опыте убеждаемся в том, насколько узок тот физический диапазон, в котором мы, люди, способны воспринимать.

А.А.: *Разве этот сюжет «вочеловечения» и «расчеловечения» колокольного звона не является концепцией?*

С.З.: Но вначале никакого ускорения не предполагалось. Вначале был просто «Да Пригов». И только потом, в следующей уже версии, примерно через год только появились ускорения. Я сам очень удивился, когда услышал в «Пригове 16» осмысленную мелодию. Я этого не предполагал и не ожидал. То, что со стороны выглядит как замысел, как концепция, на самом деле случайный поворот на самом последнем этапе, результат, полученный по методу «а что будет, если попробовать ещё вот это».

А.А.: *Вот эта идея (концепция — назовите это как угодно) — Вы говорите, она выкристаллизовалась в последний момент. Это не значит, что процесс не шёл. Было обдумывание идеи, даже не размышление, а пребывание под её воздействием, без какой бы то ни было рефлексии. И в данном случае, может, и не важно, в конце это было или вначале, но все-таки это идея?*

С.З.: Как шёл процесс, я не знаю, от меня это скрыто. Но я хочу сказать ещё, что идея с ускорениями, хотя и важная, но вовсе не такая, которой всё исчерпывается. Более того, её даже можно рассматривать не как главную, а как дополнительную идею. Если бы не было ускорений, была бы только медленная часть, которая вполне самодостаточна — её можно слушать отдельно.

А.А.: *Но это было бы другое произведение.*

С.З.: И да, и нет. С симфонии четыре части, но ведь их можно слушать и по отдельности. Если к зданию добавлена пристройка — то это новое здание, но это и расширенное старое, которое не отменяется и не исчезает. (Сравнение с пристройкой не самое удачное. Лучше представить себе что-то вроде палатки-веранды, которую легко собрать и разобрать.)

А.А.: *Старая не отменяется и не исчезает, но, тем не менее, Вы же отдаёте предпочтение последнему варианту?*

С.З.: Да, Вы правы. Но последний вариант лучше не потому, что он «лучше», а потому, что он богаче, что он включает в себя предыдущий как частный случай. Если бы новый вариант отменял старый, я бы не радовался.

А.А.: *Тогда ещё один вопрос: Шёнберг — Ваш любимый автор по теории музыкальной формы. Это ему же принадлежит термин «рыхлая» форма. Возможна ли установка вроде: что-то должно быть рыхлое? Мне кажется, такого рода ограничения, вернее, пожелания неизменно присутствуют в процессе творчества.*

С.З.: Такие установки очень даже могут присутствовать. Мы ведь говорили о «моделях». Подобные представления часто помогают. Но, вообще говоря, «модель» может быть, но может и не быть, вместо одной модели может быть другая, или их может быть сразу много, и какие-то из них могут быть взаимоисключающими... Сгодится всё, что на пользу.

25 февраля 2010