

Александр Сергеевич Соколов

rectorat@mosconsv.ru

Доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор, заведующий кафедрой теории музыки, ректор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Alexander S. Sokolov

rectorat@mosconsv.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Honoured Art Worker of the Russian Federation, Professor, Head of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory.

«Печально я гляжу на наше поколение!..»

Аннотация

В интервью с А.С.Соколовым обсуждаются важнейшие проблемы музыки первой четверти XXI столетия. Дается характеристика тем новациям, которые отличают современную стилевую палитру: присутствие видеоряда как дополнительного средства выразительности, подчиняющегося музыкальной драматургии, трансформировавшиеся взаимоотношения между понятиями «музыкальное — немзыкальное», «музыкальное — внемзыкальное». В связи с этими изменениями испытанию на прочность подверглись многие категории классического музыковедения. В беседе обсуждается, насколько прошли проверку временем дихотомии «форма-кристалл» и «форма-процесс», «содержание и форма». Ставится проблема: как новую музыку можно анализировать, актуальна ли в музыкознании замена категории «текст» на понятие «дискурс», обсуждаются возможности использования «авторского слова» в интерпретации музыкальных сочинений современных композиторов.

Ключевые слова: АСМ-2, СоМа, музыка начала XXI столетия, музыкальное-немзыкальное, музыкальное — внемзыкальное, программность, форма — содержание, смысл — форма, дискурс

“With Sadness I Survey Our Present Generation!..”

Abstract

In the interview with A.S. Sokolov, the crucial problems of the 1st quarter of 21st century music are discussed. The innovations, distinguishing the contemporary stylistic methods, are considered. Among them are the visuals as an additional expressive means, which complies with the musical dramaturgy, the changed relations between the “musical / non-musical” and “musical / extra-musical” concepts. Due to these changes, many categories of the traditional musicology face the “endurance test”. The relevance of the “crystal form vs. form-process” and “content / form” dichotomies is considered. The question of the methods of the contemporary music analysis is regarded, as well as the issues of relevance of substituting the “text” category with the concept of “discourse”. The possibilities to use the “author’s word” while interpreting contemporary music is discussed.

Key words: Association of Contemporary Music-2, music of the beginning of the 21st century, musical / non-musical, programme qualities, discourse

А.А.: Александр Сергеевич, чем был АСМ-2 для музыкальной культуры России, и чем так и не стал СоМа (и ему подобные — «Молот», «Пластика звука»)? Что договаривал АСМ-2 в культуре ?

А.С.: Мне показалось, что задумка самой переписки «десять лет спустя» после обсуждения оперы Курляндского была хорошая, но «выхлоп»-то был явно не особенно значительный.

Возникает вопрос: почему всё так произошло?

И здесь надо начать с самого АСМ-2,

Судьба быть вторичными у этой ассоциации была predetermined изначально, потому и название было выбрано неслучайно — АСМ-2. Ощущение процентов с капитала уже ограничивает пределы восторгов, которые вызывает эта деятельность.

У нас недавно шла защита дипломной работы по Книпперу, и там вспомнили, как Денисов привёз АСМ-2 в Париж. Эдисон Васильевич вместе с только созданным коллективом повез туда концертную программу. Денисова не надо пропагандировать в Париже, к нему там отношение было всегда очень уважительное. И вот они дали концерт, в программе которого были произведения русских композиторов первого авангарда. И один из музыковедов, который очень хорошо относился и к Денисову, и к молодёжи, которую он привёз, сказал: «Что же вы рубите сук, на котором сидите? Вы же ясно показали, что всё, что вы делаете, уже давно было». И это была точная и объективная оценка всего происходящего, тем более, что действительно всё-таки первый русский авангард уже появился как отражение того, что было на Западе. Они же все учились в Париже, и уже были итальянские футуристы, уже был манифест Руссоло и Прателла¹. Всё это было.

Вопрос не в том, что это изначально неинтересно. Наоборот, интересно то, что на русской почве это тут же получило и всегда получало совершенно особую траекторию полёта. Так было, начиная с Глинки. Он тоже «отставал», но, тем не менее, именно он-то и стал тем, что Стасов назвал древом, которое проросло и дало свои плоды².

И поэтому как раз изначально-то не было ощущения пустоцвета. Нет, конечно. Но видимо, где-то подошла предельная пора коллективного движения — это, скорее всего, было. И уже на этом пути нечего было ловить, тем более — поколению СоМа... Если почитать их манифест — они отдыхают просто перед тем, что те же итальянские футуристы делали, потому что у тех была идея, а у этих — желание поскандалить. А скандал-то тоже уже обесценился. Смысла-то не было, потому что эпатаж публики не достигает результата. Это же совершенно другая социокультурная обстановка. Поэтому, когда мне предложили включиться в эту дискуссию, я как-то себя в ней не увидел участником, потому что на самом деле это было, наверное, очень просто объяснимо:

¹ «Искусство шумов» — манифест, написанный художником-футуристом Луиджи Руссоло в 1913 году в виде письма композитору-футуристу Франческо Балилла Прателла. Этот документ стал теоретическим обоснованием таких современных музыкальных стилей как амбиент, конкретная музыка и других, которые стали бурно развиваться лишь в 70-х годах прошлого века.

² Точная цитата: «Глинка в такой степени соответствовал потребностям времени и коренной сущности своего народа, что начатое им дело процвело и выросло в самое короткое время и дало такие плоды, каких неизвестно было в нашем отечестве в продолжение всех столетий его исторической жизни». Стасов В. В. Искусство XIX века // В. В. Стасов. Избранные сочинения : в 3 т. : Живопись. Скульптура. Музыка. Т. 3 / редколлегия: Е. Д. Стасова [и др.]; [коммент. П. Т. Щипунова и М. П. Блиновой]. М.: Искусство, 1952.

привлечь к себе внимание — так ли, иначе ли. А потом, привлекая внимание, уже, так сказать, устремиться, как и произошло с ними, за кордон и там уже обустроиваться.

А.А.: Если продолжить как-то сопоставлять разницу в подходе к сочинению музыки, — у авсмовцев всё в порядке всегда было с формой.

А.С.: Для того, чтобы уйти от этих острых углов, как раз и были придуманы обвинения в том, что крепко сбита форма — нафталин; сейчас модным стало такое слово — «нарратив».

Вот нарратив — вроде бы то же самое, но уже звучит как-то по-научному.

А.А.: А ещё модно — когда сочинение вообще без начала, без конца, и можно было закончить через, допустим, 15 тактов, говорить об анарративности.

А.С.: Ну да. На самом деле знаки ориентации формы были отшлифованы до полного совершенства в романтической музыке. Там действительно этот «лишний круг над аэродромом» воспринимался правильно, слушатель понимал, что это значит «следи внимательно, что же будет в момент посадки». Вот это на самом деле нарратив. Это было совершенно замечательно и совсем не в связи с каким-то сюжетным раскрытием.

У Екимовского (в его выступлении, см. текст стенограммы — *А.А.*) очень хорошее наблюдение (кстати говоря, не обращал на это внимание), что есть масштаб временной, который по природе — у каждого свой.

У него 12 минут, допустим, а у Корндорфа — не меньше 22.

Причём в разных направлениях это как-то сказывается (по длительности композиций с минимализмом мало кто может соперничать). Наверное, тут на самом деле есть некоторое обоснование принятого художественного решения.

Но мне кажется, что главное поколенческое различие в ином.

В фильме «В поисках гармонии»³, по-моему, достаточно определённо показано, как современные композиторы себя друг с другом ощущают. Это не то, что, к сожалению, свойственно для нашего Союза композиторов, где всех обуял дух сальеризма. Там этого нет, они разговаривают нормально. Только им не хочется сесть и за столом что-либо обсуждать — нет потребности. Ведь есть соцсети. И этот суррогат общения, конечно, несёт в себе разрушительное качество именно для людей творческих. Помню, когда Каретников писал «Реквием», я его спрашивал: «А вот Шнитке? А вот...» Он меня остановил, говорит: «Я это не слышал. Нет, я это принципиально слушать не буду». И я понял, почему. Это именно тот самый панцирь, который иногда действительно очень важен на определённом этапе, чтобы где-то «инфекцию» такую не внести, другого, замысел другой, концепцию другого автора. А в современных условиях предельно обостряется и так свойственное творческим людям охранительное самоопределение.

А.А.: Опять-таки возвращаясь к АСМу. Александр Кузьмич Вустин всегда говорил: «АСМ — это же не просто организация, это же братство». И он так же и относился к своим коллегам — предельно открыто и дружелюбно.

А.С.: Это относится к Вустину.

³ Речь идёт о художественно-документальном фильме «В поисках гармонии», режиссёром которого выступил музыковед Сергей Уваров, продюсерами — ректор Московской государственной консерватории Александр Соколов и профессор Марина Карасева. Главные герои — композиторы Николай Попов, Александр Хубеев, Денис Писаревский и Ярослав Судзиловский.

Он — человек всё-таки другого, духовного, изначально выбранного для себя ориентира. Но это совсем не весь АСМ. И я бы даже не сказал, что это исходило от Денисова. Денисов очень много сделал, выводя своих младших коллег на орбиту. Он каждому помог привстать на цыпочки и дальше на этих «пуантах» уже двигаться самому — и, к сожалению, далеко отсюда. Вот в этом отношении — он поступал как наставник. Но он не был склонен ни к какому братству. Самые едкие и самые недружественные суждения я слышал именно от него в адрес ближайших, кстати сказать. Поэтому не надо обольщаться.

А.А.: Да, мне повезло. Я много общалась с Вустиным.

А.С.: Очень многое раскрывает ситуация, если мастер становится (или не становится) учителем. Кому-то это дано, кому-то не дано абсолютно, и у композитора нет желания раскрыться и что-то передавать ученикам. Такая Губайдулина. Когда я её приглашал (она ещё здесь была, в России) преподавать в консерватории, она мне совершенно честно сказала: «Нет, я чувствую, что я истощаюсь, когда я на творческие темы с кем-то говорю. Мне надо закрыться». Такое внутреннее пространство обеспечивает ей какое-то надёжное воплощение замысла.

И тут я вспомнил одно тоже достаточно едкое определение женского творчества. Сейчас феминизация профессии абсолютно очевидная, и совершенно неожиданная. Если раньше это была какая-то удивительная метаморфоза в природе, то сейчас — закономерность. Вы посмотрите, сколько у нас поступает на композиторское отделение людей и сколько из них — девушек замечательных. Существует такой расхожий афоризм: «Есть два типа женской поэзии. Одна — это истерика, это Цветаева, а вторая — это рукоделие, это Ахматова»⁴. Это многое объясняет.

А.А.: И всё-таки от проблемы феминизации композиторской профессии опять хочется вернуться к проблемам поколенческим. Мне кажется, гораздо интереснее следить уже за самой молодой порослью русского Авангарда — той возрастной группой композиторов, о которых был снят фильм. Очень любопытно то, что сейчас делают молодые. Там очень много не только интересных имён и талантливых композиторов, у них всё совершенно другое. Поэтому один из моих вопросов звучал так: что договаривали асмовцы? Вы уже на него ответили. А о чём новом стала говорить именно вот эта молодая поросль?

А.С.: Ну какой же Судзиловский молодой!

В этом фильме как раз интересно то, что четыре как бы произвольно взятых человека, в принципе, демонстрируют четыре одиночества. Вот это на самом деле заметно. Потому что даже концовка этого фильма, когда они не сели за общий стол, а включили свои телефоны, этот суррогат общения и подчеркнул то, что им, собственно говоря, — одному в своём огороде жить, другим — по заграницам, и так далее. С одной стороны, мне брюзжать не хочется. А с другой — как-то лакировать эту действительность я тоже не хочу.

⁴ Это высказывание приписывают поэту Юрию Поликарповичу Кузнецову (1941—2003 гг.). Проверить достоверность его не представляется возможным, так как письменного подтверждения этой характеристики не существует. По свидетельству очевидцев, оно было высказано Ю.Кузнецовым на семинарах поэзии на Высших литературных курсах (ВЛК) при Литинституте, которые он вёл.

А.А.: Но Хубеев мне очень нравится.

А.С.: Он очень талантливый человек, и более того, он как раз имеет возможность быть услышанным среди своего поколения. Но меня несколько разочаровало то произведение, что он выбрал для показа.

Эта пьеса, которую он навал «Остров возрождения», если это перевести, Island Renaissance. Извините, Ренессанс — это всё равно как одна из книг Брежнева «Возрождение» тоже переведена была как Renaissance. Все сказали: «Ох, как интересно!» А что Хубеев там показал? А он там показал примитивизм чистой воды, по-моему, малоинтересный, потому что устремление в поиске звука на самом деле было новым шагом и уже настоящим авангардом на основе новейших технических возможностей. Это спектралисты прежде всего показали. Как только возник анализ звука как предпосылка для его дальнейшего синтеза, — звука, который собственно сочинён и в котором заложено всё остальное — и структура произведения, и всё прочее, — вот это было новое слово. Но этот период тоже остался позади. Тогда вопрос: а на этом этапе что будет следующим шагом? А получился шаг далеко назад — туда, в «шумовую» предысторию.

Конечно, эксперименты с пластиковыми бутылками эпатажные, и особенно — на сцене Большого зала Московской консерватории. Я, кстати, не знал, что они сняли это на сцене Большого зала. Потом уже думал: стоило ли мне это, так сказать, прощать? Но то, что было показано это сочинение, а не другая музыка Хубеева, которая у него есть — в этом тоже есть определённого рода закономерность: таким образом демонстрируется вращение по замкнутому кругу, и таких вращений как раз было немало в истории культуры.

Тогда возникает вопрос. Мы сейчас уже отсчитываем последние, можно сказать, месяцы до конца первой четверти XXI века. А если начнём сравнивать эти 25 лет и первую четверть XX века, в чью пользу будет сравнение? Если мы будем говорить не об идеях, а о художественном результате того, что мы оцениваем. Ведь сейчас же нет той ситуации, когда запреты блокировали творческие задумки и авторы «писали в стол». Нет, сейчас другая, конечно, — коммерческая основа. Сейчас не затариваются тиражами, но допечатка-то идёт мгновенно, как только какое-то событие вызывает соответствующий интерес. И вот у нас замечательные фестивали: «Другое пространство», «Музыкальный форум», даже та же «Московская осень» — на которых автоматически всё фиксируется, а что остаётся, кроме записей, которые там делаются? А оркестранты второй раз берутся это исполнять? И тогда получается, помните, как в том самом анекдоте про «Московскую осень», где каждое произведение исполняется дважды: в первый и в последний раз. Продолжение того же.

И поэтому, когда мы говорили именно о каких-то событийных вещах, то я сказал: действительно, событием уже никогда не будет скандал. Раньше просто скандалом оборачивалось первое исполнение «Весны священной» в Париже, скандалом оборачивалось исполнение «Героической симфонии» Бетховена там же, в Париже, кстати говоря. И это было такое окрашивающее дальнейшую судьбу произведения событие. А сейчас — нет. Сейчас есть перформанс, который, собственно говоря, это всё уже и растворил.

А.А.: А можно сказать, что мы изменились, поэтому нам неинтересно скандалить?

А.С.: Мы радикально изменились. В фильме есть финальная сцена, когда композиторы разговаривают о трагическом событии: об уходе из жизни друга, Гоши Дорохова. И что, мы видим эту скорбь — с телефонами в руках? Это видно?

А.А.: Ничего подобного. Нет, это было самолюбование (со стороны композитора, который об этом трагическом событии рассказывал), он как будто с самоиронией даже это преподносил. Видно было, что это не прожито, не пережито абсолютно.

А.С.: Абсолютно. И поэтому, когда Вы спрашиваете: «Мы изменились?» — конечно. Мы в эпоху интернета очень изменились, причём в меньшей степени наше поколение. И водораздел проходит не там, где человек может включить и выключить компьютер, а там, где он уже ментально сформировался с мышкой в руке, понимаете? Вот это уже совершенно другое поколение...

А.А.: ...которое скандалить не будет по всякому поводу. Сыграли и сыграли, ну и ладно. Можно позубоскалить, как пить дать — позлословить.

А.С.: А поэтому все эти коллективные движения раньше действительно обладали какой-то компенсаторной функцией. Надо было объединиться, и поэтому была «Шестёрка» и некоторые другие объединения. Действительно, это никоим образом не умаляло своеобразие каждой творческой личности. Это было. А сейчас, по-моему, попытки как-то всё это имитировать совершенно никому не нужны, и поэтому все эти группы очень быстро растворяются. У Андрея Устинова есть такая уже традиция: каждый юбилей газеты отмечать попыткой собрать народ для коллективного сочинения. Такая несуразность получается в итоге! Как лишнее доказательство антиколлективного начала в искусстве.

А.А.: А теперь самое интересное и самое главное. Давайте поговорим о том, к чему пришла музыка к началу XXI века. И именно в ракурсе того, как это отразилось на теории музыки.

Меня интересуют те из классических понятий, которые в новейших условиях в музыкальном анализе «не работают». Начнём с того, что лежит на поверхности — соотношение «музыкальное — немзыкальное».

А.С.: Начиная с конкретной музыки, это было уже манифестировано. Любое звуковое событие может быть вовлечено в художественный текст. И особенно — с того момента, когда сам звук стал предметом творчества, то есть когда он не брался как уже готовый материал, и собственно только к комбинации этих элементов общего звучания композитор мог что-то добавить. А сейчас он может просто звук сотворить, а из него вывести соответствующую какую-то структуру. Вот это то, о чём многие говорили и многие делали. Я уже назвал спектральную школу. Этим же занималась Губайдулина. Тут понятно: шумовые элементы — звуки и незвуки — по-моему, уже звучали эти неологизмы

Молодые композиторы незвуками с большим удовольствием как раз и занимались, тем самым стирая эту грань музыкального и немзыкального.

А.А.: А если взять другую пару — «музыкальное — немзыкальное», которая тоже претерпела грандиозные изменения, потому что в музыке уже молодого поколения собственного «немзыкальное» таковым назвать нельзя.

Как Вы думаете, почему сочинения современных композиторов, имеющие в большинстве случаев названия, не все можно определить как программные в классическом понимании?

А.С.: Есть совершенно разные смыслы названия художественного текста. Один запечатлён Дебюсси в его Прелюдиях. Где там названия? Названия после прелюдии. Он этим подчеркнул, что надо сначала услышать, почувствовать, а потом соотнести с тем, что подсказывает композитор. Как мы ходим на художественную выставку? Впереди картина, а если ты идёшь сразу смотреть ярлык, значит, ты уже погубил её восприятие. Ты сначала издала посмотри, потом подойди ближе, затем — вплотную, а потом уже прочитай, что там написано. И тогда возникает то самое соотнесение твоего впечатления, твоего понимания с тем, что тебе либо действительно откровенно показывает, либо тебя мистифицирует художник.

А как сейчас происходит у той же самой молодёжи? Ты первым делом, когда приходишь в концертный зал на фестиваль, берёшь программку — и там чёрт-те что написано самим композитором. И название. То есть он фактически тебя программирует, создаёт у тебя психологическую установку на то, как ты это слушаешь, и ты заведомо можешь пойти совершенно не в ту степь, что называется, а дальше обнаружить, что тебя либо дурачили, либо действительно глубина замысла простирается настолько далеко, что туда лучше не нырять. Это совершенно другая функция названия.

Поэтому понятие программности — тоже требует, конечно, уточнения, что мы под ним подразумеваем. То есть это что — сюжет? Это, как Вы сказали, драматургия? Это развёртка, так сказать, временная? Потому что от этого зависит очень многое. И очень многое зависит именно в ретроспективе восприятия, то есть не только в перспективе, когда ты идёшь по этому пути, а когда ты уже обратный отсчёт включаешь. Но тут, конечно, значительно больше возможностей у литературы.

Я всегда привожу такой пример: когда ты читаешь роман до последней страницы — и последняя страница переворачивает его смысл совершенно. В детективе понятно, когда происходит просто отслеживание сюжета. А в психологии? Допустим, «Приглашение на казнь» Набокова? Читатель наблюдает за таким смысловым контрапунктом: обречённый человек сидит в камере, и только одно живое существо — паук спускается на ниточке, и он пытается его кормить. И вот эта зелёная веточка на засохшем дереве — она тебя держит на протяжении всего романа. А потом в последний момент уже он узнаёт, что это не что иное, как издевательство тюремщиков, которые на ниточке спускали ему какую-то искусственную муху и насмехались, что он смотрит на неё как на живую. И на последней странице всё черно полностью. Вот это действительно сильный драматургический ход.

И в музыке, конечно, с её лейтмотивами, с её возвращающимся материалом, с трансформацией — это, в общем-то, не новое. Это то, что является отражением психологии восприятия прежде всего.

А.А.: И ещё о «внемузыкальном» со смысловым оттенком. У старших — в концепции целого произведения — могут на равных принимать участие литература и музыка, в конце концов — естественный язык и музыка. В инструментальном театре — если говорить о «третьем» языке — прибавляется какие-то элементы искусства драмы. У молодых присутствует ещё и визуализация, чаще всего — это видеоряд. У кого-то — в

виде иллюстрации (пост-картинки видеохудожников). У кого-то — как дополнительное, подчиняющееся законам музыкальной драматургии, средство выразительности.

А.С.: Дело в том, что все определённые шаги, которые предпринимались в музыке XX века, опирались на какие-то прогнозы достаточно существенного характера. Один прогноз был, допустим, Штокхаузена, который утверждал, что эпоха стремления к шедевру ушла, шедевров больше не будет. Самое главное — это определить, куда идёт следующая историческая дуга. И каждый такой этап — это новый вектор, и, соответственно, новая ценность. Это уже очень существенное изменение подхода. Таким образом кончается эпоха *opus perfectum*. А дальше по Холопову: «индивидуальный проект» и то, что имеет определённую локальность своего бытия.

Другой была концепция Губайдулиной, которая утверждала, что наступает эпоха сонорности, которая будет длиться ещё 300 лет — как 300 лет длилась эпоха тональности. В тот момент, действительно, когда сонористика получила всеобщее распространение, это было похоже на правду.

Почти в это же время возникла идеологема Шнитке, который утверждал, что грядёт эпоха синтеза. Конечно, он сам уже был вторичен в этом отношении. Но, тем не менее, на своей почве, с материалом, которым он воспользовался, это было очень интересно. Я опять повторяю эту мысль, что Россия обречена в этом отношении в силу своей истории на некоторую «вторичность», и не считаю это слово обидным. Потому что опираясь на что-то, уже можно и прыгнуть дальше, что и происходило у того же Альфреда Гарриевича. Но во что это вылилось? Во вращение по замкнутому кругу.

Это то, что Александр Викторович Михайлов описал как величайшую проблему XX века. В чём суть этой проблемы? Культура проваливается в собственные недра, и оттуда нет броска. То есть там можно, как в воронке водоворота, очень долго крутиться и действительно находить в этом прелесть игры такой, как и любой игры в бисер, которой здесь тоже сколько угодно. Это прогнозы, которые были подтверждены художественными достижениями и которые не оправдались, потому что наступило новое время, миллениум прошёл, на него все были настроены. Ну и что? — И ничего. В ожидании как раз всё и пакуется.

Теперь подходя к Вашему вопросу. А что, собственно говоря, сейчас на данном этапе на самом деле может быть каким-то обнадеживающим моментом? Мне кажется, что всё-таки идея синтеза. Вы сказали про видеоряд. Это новое качество взаимодействия сотрудничающих художников: и в прямом смысле слова — тех, у кого изобразительное искусство, так сказать, в руках, и техников, которые очень многое подсказывают. И это пошло как действительно новое откровение уже эпохи, начинающейся в XX веке и перехлёстывающей в XXI. Когда где-то, по-моему, в тридцатые годы появился первый магнитофон⁵, вот тогда всё и началось. Потому что звук мог быть и повторен, и пущен задом наперёд. И поэтому своё немаловажное слово в этом в этом процессе сказали именно инженеры. Как Пьер Шеффер, допустим, чистый инженер, но, тем не менее, как он много дал музыкальному искусству! И потом Кёльнская студия, потом IRCAM, — это

⁵ Похожие на современные магнитофоны появились в Германии в 1928 году, а Первый Magnetophon K1 представили публике на выставке в Берлине в 1935 году. В изготовлении его принимали участие 2 промышленных магната Германии: химический концерн BASF (производство плёнки) и производитель электроники AEG (разработка устройства записи и воспроизведения).

всё пошло. Даже наш консерваторский центр⁶ в этом отношении уже не отстаёт. Он интересен тем, что все эти продолжающиеся поиски в инженерии уже точно сопрягаются с художественными поисками тех молодых композиторов, которые туда приходят. У нас сейчас в этом рынок точно, востребованность очень большая. Студенты записываются на индивидуальные занятия, на лекции. Всё это есть.

В этом отношении мультимедиа — мне кажется, это действительно интересно. И хотя художественные результаты, как и любые художественные результаты, могут быть по-разному оценены, но, тем не менее, они есть, они существуют.

Самая большая опасность в том, что там есть иллюзия лёгкого успеха, потому что без особого труда в программе можно найти всё, что тебе надо. Конечно, Московская консерватория в этом отношении блокирует такие иллюзии, помогая молодым не терять профессионализма.

А.А.: Всё-таки всё должно подчиняться, наверное, музыкальной драматургии, чтобы это не превратилось в иллюстрацию, и собрание каких-то мультяшных спецэффектов.

Тенденция к визуализации музыкального развития общемировая, достаточно вспомнить творчество композиторов Симона Стена-Андерсена, Стефана Принса, Александра Шуберта, Михаэля Байля и Йоханнеса Крайдлера. А теперь о проблеме, которая в связи с этим возникла уже в музыкознании. Ведь дело не просто в добавлении визуального ряда к музыкальной концепции. Всё гораздо сложнее: в лучших образцах современного искусства визуализация становится ещё одним средством музыкальной выразительности. А для музыкознания сложность заключается в том, что само формообразование становится многоканальным. В этих условиях классическая асафьевская диада о существовании формы-процесса и формы-кристалла теряет свою объяснительную функцию. «Форму-кристалл» в режиме такой многоканальности невозможно (или пока невозможно) вообразить.

А.С.: Да, на уровне формы-кристалла — уже не действует, потому что «кристалл» — это всё-таки отстоявшаяся во множестве текстов логика развёртывания событий, которые худо-бедно, но слушатель должен понимать. А если это «индивидуальный проект», тогда изначально это нельзя использовать как объяснительную матрицу. Помните знаменитую фразу Лютославского: «Я сам сочиняю восприятие слушателя»⁷? Вот это — знамение времени. Поэтому Асафьев тут не работает, конечно. Он имел в виду другое.

А.А.: И ещё один вопрос. Может быть, самый важный. Как это анализировать? Сейчас поясню ситуацию: у меня один студент писал по индивидуальным проектам диплом. В чём его работа заключалась? Он разговаривал с композиторами (это были А.Хубеев и М.Бабинцев), брал у них интервью. То, что они ему рассказывали, он как-то переваривал и описывал в своей работе концепции их сочинений. Не получается ли, что

⁶ Речь идёт о Научно-творческом центре электроакустической музыки Московской государственной консерватории.

⁷ Точная цитата: «Я сочиняю не форму, а ее восприятие. Поэтому каждое мое произведение — как бы записанное восприятие». Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М. : Тантра, 1995. 205 с. С.109.

мы, теоретики, в данной ситуации становимся заложниками какого-то описательного подхода.

А.С.: Да, согласен.

А.А.: Мы должны опираться только на то, что нам говорят композиторы, а иначе нельзя, если ты не хочешь попасть пальцем в небо, как говорится. Ведь в индивидуальных проектах, если композиторы их сочиняют, не ориентируясь ни на что, нужно прислушиваться только к авторскому мнению, получается. Хотя нам говорили всегда, что самый страшный грех в музыкальной науке — это описательность.

А.С.: Это верно. Но тут необходимо учитывать, на каком материале такой подход проявляется.

Начну с того, как относиться к авторскому слову. Безусловно, оно всегда очень интересно, и безусловно, оно может быть в том числе и провокацией. Если читать, допустим, «Диалоги» Стравинского с Крафтом, из того, что он говорит, провокация более чем 90%. Утверждая нечто, на другой странице он говорит совершенно противоположное по тому же поводу. И в данном случае интересен именно поворот беседы и соответствующая скрытая, а иногда и не скрытая ирония. И таких примеров очень много.

Поэтому авторский анализ — это, собственно говоря, объект анализа музыковедческого. И у меня есть работа на основе «Оды» Денисова⁸. Она сочетает анализ текста, анализ исполнения, короткий анализ, как для программки, и анализ подробный, где он немножко раскрывает замысел. В таком смысле, конечно, нельзя не прислушаться к слову композитора, тем более, когда он сочинение выделяет как удавшееся. Такой анализ — это определённого рода ключ к интерпретации. Но очень часто как раз этот ключ замок не открывает, потому что замок, допустим, рассчитан на три оборота, а ключ делает только два и дальше не идёт. Поэтому всё зависит от опыта музыковеда, и главное — от его терпения, потому что время надо на это положить немалое.

А описательность — я думаю, что она не изначально была чем-то предосудительным, всем надо пройти через эту фазу фиксации смысловых и композиционных первоначал. Просто это один из этапов, без которого нельзя сделать следующий шаг. Допустим, у меня была дипломная работа по уже накопившемуся репертуару «Студии новой музыки», и там довольно многие сочинения дальше такого подхода и не поддаются интерпретации. И это надо сделать. В особенности, если это медиа- композиции. Если у слушателя в руках только ноты — он не может видеть, что на экране происходит. И развёртки временной тоже не видит, и её надо дать. Получается, что эта описательность уже становится условием какого-то обращения к своему читателю. И тогда-то и выясняется, какой у тебя словарный запас и стиль твоего литературного «пересказа». Это может быть интересно, а может быть банально — как и в любом обращении к музыке при помощи слова.

А.А.: Я ещё хотела пофантазировать с Вами на предмет того, что ещё не работает в новейших условиях. Например, антитеза содержания и формы. Мы все учились на том, что «форма есть содержание», вслед за Гегелем об этом и Юрий Николаевич Холопов

⁸ Анализ Э.Денисова «Оды» для кларнета и ударных содержится в качестве приложения в книге: Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений / А.С. Соколов. — М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — 231 с.

говорил. Но сегодня ситуация изменилась: расширилось интерпретационное поле, если мы включаем в анализ «авторское слово», то анализируем фактически не текст уже, а дискурс.

Дискурс всегда шире текста, потому что это текст + коммуникация, то есть то, что хотел сказать автор. Дискурс — это и текст + то, что автор мог сказать, потому что в дискурсе «речь» погружена в социум — со всеми его идеологемами и мифологемами. Поэтому сам дискурс называют ментальной областью, так как в нём в значительной мере присутствуют сознательно или бессознательно задействованные авторские интенции. Тогда может быть, в анализе новейшей музыки продуктивнее использовать не дихотомию «содержание и форма», а соотношение «смысл — форма»? Само понятие содержания музыкального — оно немножко сужено как бы отсылкой к миру земному. А если включить ментальность художника, то уже требуется понятие смысла всё-таки, а не содержания.

А.С.: Я Вас, безусловно, понимаю, но не рискую идти этим путём в нашем дискурсе. Для того, чтобы пользоваться этими двумя словами, их надо очень хорошенько «отмыть». За каждым из них очень много несимпатичных накоплений. У Валентины Николаевны Холоповой в одной из её книг глава называется «Прощальный взгляд на категории формы и содержания»⁹. Мне кажется, она в этом отношении не совсем права. С этой категориальной парой ещё мы далеко не распрощались. И дальше пошли уточнения: «содержательная форма» и всякие прочие. На интерференции этих понятий всё-таки ещё многое происходит. Есть всё-таки на деле объективная основа для того, чтобы была такая полярность. Допустим, в концептуализме это полное перенесение акцента на содержание, поскольку идею надо словами пересказать, а потом опять как бы сверить, — что получилось в звуках, особенно если там нет слов, и это чисто звуковая концепция. А есть наоборот, скажем, уже последние такие вспышки структурализма, как «новая сложность». В подобных композициях вопрос содержания просто не ставится, он неуместен.

А.А.: Там форма поглощает содержание.

А.С.: Конечно. Полярность — она всегда есть. Можно как угодно далеко углубиться в эту терминологическую пустыню, но всё-таки среди этих полюсов есть живой человек, причём не один. Их, как минимум, два: это тот, который сотворил музыку и тот, который её воспринял. Между ними возникает диалог, заинтересованное общение. Или второй сразу «переключается на другой канал» и просто выходит из концертного зала, или композитор его, собственно говоря, чем-то зацепил и заставил дослушать до конца. Вот тогда уместно именно использование этих понятий. Содержание, то есть как замысел, содержание как определённого рода обращение к реципиенту, причём с пониманием того, кто тебя слушает, какая у тебя публика. В социокультурном отношении, конечно, следует учитывать то, что происходит с публикой в разное время. Когда она была априори готова — допустим, паства в костёле точно знала, что исполняется, по какому поводу, какой праздник, и им даже не надо было брать хоральную книжечку при входе, поскольку все эти хоралы знали наизусть. Это одна ситуация: полная адекватность восприятия. Или какие-то совершенно противоположные вещи, когда Теодор Курентзис

⁹ Речь идёт об учебнике «Музыка как вид искусства» — «Прощальный взгляд на дихотомию “форма-содержание”» — глава из неё.[стр. 175-181]. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : Учебное пособие / [Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. СПб.: Лань, 2000. 320 с. (Мир культуры, истории и философии).

даёт концерт, на котором присутствуют люди, которые приходят потому, что они хотят себя показать. Они словно декларируют: «Я могу себе позволить купить за 40 тысяч билет, и на мне вот такие бриллианты». Ну и некоторое терпение выказывают по поводу музыки, которую всё-таки надо ещё при этом послушать. Это совершенно другое. И тогда мы просто переводим в другую плоскость обсуждение этой проблемы формы и содержания. Вот это уже нечто человеческое.

Мы сейчас шутливо об этом говорим, а это очень серьёзные вещи. И потеря как раз контакта между поколениями, между участниками этого художественного процесса, конечно, сейчас очень обострилась, безусловно.

А.А.: Большое спасибо за интервью. На многие процессы в современной музыке я стала смотреть другими глазами.

А.С.: Спасибо. Не знаю, что получится в результате, но мне было интересно. Название можно взять из Лермонтова, который, как известно, не состарился: «Печально я гляжу на наше поколение!».