

Интервью, данное АННЕ АМРАХОВОЙ

**ДМИТРИЙ КУРЛЯНДСКИЙ
ОБ ОДНОМ ИЗ 158 СПОСОБОВ СТРУКТУРИРОВАНИЯ
ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА.**

А.А.: Поводом для нашей встречи, кроме интереса к Вашему творчеству, которое я испытываю давно, послужил следующий эпизод. На последней конференции памяти Ю.Н.Холопова С.И.Савенко вдруг (по-моему, неожиданно для большинства присутствующих), высказала мысль о том, что мы вступили в период действия, если так можно выразиться, Авангарда-3. Как Вы относитесь к этому тезису?

Д.К.: Если и говорить об Авангарде 3, то он явно не в России берёт своё начало.

А.А.: Но он имеет место быть?

Д.К.: В России - почти нет, Авангард-3 – это новое поколение рожденных в 80-е годы композиторов, таких как Стефан Принс, Иоганнес Крайдлер, Александр Шуберт и т.д. Их можно порядка 10 как минимум назвать, им удалось, даже я не знаю – как, интерполировать в свои работы иконы поп-культуры. Они работают с поп-культурой настолько убедительно и настолько в рамках «академической» школы, что, пожалуй, именно это направление я назвал бы Авангардом -3. А то, что у нас происходит – это навёрстывание упущенного, это такой глубокий Авангард-2.

У нас что произошло? Появилось много ребят, которые благодаря открытости информации, интернету и возможности выезжать на мастер-классы, сейчас узнают как делался Авангард-2 и подбирают собственные ключи к тому инструментарию, который наработан во Втором Авангарде. (Я имею ввиду поколение от Лахенманна до Фуррера, включая Шаррино и т.д). Собственно, этот процесс свойственен не только новой русской музыке – Авангард-2 по-прежнему актуален во всем мире. Что интересно в наших ребятах,

- конечно же, они не дотягивают технически до эталонных образцов творчества старшего поколения авангардистов (по технике записи нотной и владения тембровым письмом и всего такого прочего), но у каждого из них – ярко выражен индивидуальный взгляд на жизнь вообще, на то, что есть музыкальный процесс, на то, что есть музыка, на то, что есть они в музыке. У них сложные взаимоотношения с миром, но они его транслируют. А дальше - что важнее: владение миром, который ты транслируешь, или владение инструментарием? Поэтому я не знаю, насколько уместно говорить об Авангарде-3 в российском контексте.

А.А.: Где-то я вычитала (это Ваше высказывание), что Вы не в мейнстриме на Западе, но в мейнстриме здесь, если только я ничего не перевожу.

Д.К.: Да, так и есть отчасти. Та музыка, которой я занимаюсь – все эти игры с шумами, с полным отказом от традиционного исполнительства, - очень редко встречаются в рамках европейской концертной практики, в которой я принимаю участие. Чаще всего я оказываюсь в одиночестве, отличаюсь от того, что там есть,

А.А.: Может, тем и интересны?

Д.К.: Сложно сказать, они часто апеллируют к тому, что «у нас это всё было», имеются ввиду 70-80 годы прошлого века. Называют Лахенманна, что мне, откровенно говоря, странно слышать, потому что я не вижу этих параллелей. Я хорошо знаю музыку 70-х, 80-х годов прошлого века. Мне кажется, это вопрос идеологии. Они в какой-то момент пережили этот отказ, и к нему не возвращаются.

Но Лахенманн – это не только звук, Лахенманн – это целый мир, целое мировоззрение, трагедия и комедия – всё, что угодно! Звук – это только одно средство из тысячи. Мы только слышим звук, а за звуком стоят судьбы и переживание этих судеб. Точно также здесь: как же можно сводить музыку к одному параметру? Тогда получается, что Гайдн похож на Моцарта, и вообще все композиторы классики похожи друг на друга, если мы все их искания сведём к одному постулату: классика – это классическая тональность. Но это же не только классическая тональность! Это же преодоление тональности, эмансипация человека чувствующего, романтического – сколько страстей под этим! Если мы всё это сведём к поверхности звука, то музыка потеряет критерии внутренней отличимости. Поэтому то, что я не в мейнстриме – это внешнее наблюдение по звуковому параметру. То, что я делаю со звуком как-то не очень принято сейчас на западе. Но то, что произошло здесь, могу объяснить так. У меня был достаточно яркий взлёт лет 10 тому назад, все видели, что у меня постоянно концерты, заказы, я один из немногих

российских композиторов, живущих в России, которому удалось при этом как бы находиться внутри мирового сообщества.

Думаю, это подтолкнуло ребят, что надо идти в этом направлении, послужило мотивацией.

А.А.: Я давно для себя открыла, что стиль, когда он приходит к своему расцвету, превращается в метод. Это та стилевая узнаваемость, за которую Вам чаще всего достаётся на АСМе. (Кто-то из Ваших коллег ввёл в обиход оппозицию «сотворение стиля» и «пребывание в стиле»). Вы сами как себя ощущаете на сегодняшний день относительно этой дилеммы?

Д.К.: Стиль – это не что-то внешнее по отношению ко мне или по отношению к любому другому композитору. Мои взаимоотношения со звуком сложные, они продиктованы моими биографическими данными

А.А.: Я помню: флейтист – не флейтист.

Д.К.: Да, это не что-то, что я выбрал, придя в супермаркет. Это органически является частью меня. Это тот фильтр, через который я воспринимаю и Моцарта, и Окегема, и Лахенманна, и самого себя. Что значит «пребывание в стиле»? Человек сам есть стиль. Это индивидуальность, причём индивидуальность психофизическая.

А.А.: Ну да, ещё Бюфон говорил, что стиль – это человек.

Д.К.: Безусловно, так оно и есть. Да, стиль – это человек, и говорить с других позиций о нём (как о чём-то внешнем) в музыке лучше не стоит. Человек не может выбрать себе что-то, тем более - сегодня, когда современное искусство (в поле которого музыка находится) - это искусство поиска самого себя. От доисторических времён цивилизационный принцип – освоение коллективного принципа выживания, когда для того, чтобы провести один корабль по реке, нужно было впрячь в него 100 бурлаков, причём по дороге 7 умирали. Сегодня такие жертвы не нужны: один человек придумывает программу, другой нажимает на кнопку, и корабль сам плывёт туда, куда нужно. Соответственно, человек всё больше предоставляется самому себе. Почему в ранние эпохи стиль был более глобальный? Это была система поведения, система выживания. Сегодня общество выживает на индивидуумах, которые сидят за своими компьютерами. Если не отрывать стиль от человека, то создание стиля – это создание и познание самого себя.

А.А.: Давайте тогда поговорим о Дм. Курляндском – человеке как стиле.

Я с большим удовольствием прослушала беседу с Вами в передаче Актуальное интервью на радио «Орфей». Но отметила для себя один промах ведущей: когда Вы

говорили о том, что Вас отличает от Лахенманна (при внешнем сходстве звукового радикализма)...

Д.К.: Я похож на Лахенманна только по одному – звуковому параметру, но музыка не однопараметровая.

А.А.: *Конфуз в другом: когда Вы начали говорить, что Ваш стиль анарративен, ведущая вдруг решила продемонстрировать свою эрудицию приведя дежурный набор произведений, которые у всех на слуху: Кортасар, Борхес, «Сад расходящихся тропок». Но, извините, это же совсем другая история! Это же постмодернизм чистой воды с их видением нарративности в как ризомы - запутанного корневища. Но этого же у Вас нет. Несмотря на слова о том, что Вы анарративны, Ваши тексты являют собой очень чёткую и точно выверенную конструкцию. Может быть, есть резон нам поговорить о том, что Вы понимаете под анарративностью?*

Д.К.: Для меня нарратив - это последовательное повествовательное измерение, которое идёт из точки А в точку Б через череду каких-то событий и по дороге меняется. Я говорю сейчас про авторский нарратив, когда автор (неважно – композитор или нет) излагает в звуках, в искусстве с которым он имеет дело, некую последовательность (очерёдность) событий. Эта история началась с зарождением сонатной формы в XVIII веке. Когда форма стала проблемой, когда появилась кульминация, когда появилась реприза, когда появилась разработка и сопоставление двух тональностей, сопоставление двух тем и т.д., - то есть появилась тенденция к рассказыванию истории, прохождение испытаний через какие-то искушения. Под нарративностью я имею ввиду интенцию автора провести за собой слушателя через какую-то историю и преобразить его (или «обогащить»). Под ненарративностью, анарративностью я подразумеваю ситуацию, где автор создаёт некое пространство, некую ситуацию, в которой оставляет слушателя одного, и в которой слушатель волен самостоятельно выстроить свой собственный нарратив по отношению к той ситуации, которую автор ему предложил. Это может быть ситуация одного звука, как у Ла Монте Янга квинта, которая может любыми мелодическими инструментами тянуться сколько угодно долгое время (или недолгое). В этой ситуации нет авторского нарратива, потому что этот звук по воле автора не претерпевает никаких изменений, он просто длится, но слушатель, который оказывается в этой авторской ситуации, внутри этого звука, по мере прохождения через этот звук переживёт очень много всего. Во-первых, он станет старше на 5, 10, 29 минут или на час. Получается, что есть нарратив авторский - внешний, и есть нарратив слушательский, способный родиться в слушателе во время нахождения в этой ситуации. Почему мне дорога эта вторая анарративная ситуация, потому что нарратив

родится в слушателе в любом случае, никуда он от этого не денется, как мы не можем без этого жить, ведь мы же живём во времени. Эта история, которая может родиться в слушателе, индивидуальна, построена на его личном опыте, она может войти в конфликт с нарративом, который я предлагаю слушателю как автор. Если я как автор возьму человека за руку и поведу по музею, я поведу его соответственно своему внутреннему видению этого музея, но у каждого-то человека музей свой. Имею ли я право брать человека за руку и вести мимо тех вещей, которые могут изменить его жизнь? Он-то обратит внимание на что-то совсем другое! Вот почему я боюсь нарратива авторского.

А.А.: На кого из истории музыки Вы можете сослаться в качестве адептов аннарративного строения дискурса?

Д.К.: Аннарративная музыка – это средние века, органум, строгий стиль, - всё до появления авторской воли, когда автор сказал: «Смотрите, как я могу здорово!» - и подписался. До этого момента автор не подписывался, будучи убеждённым, что он не пишет музыку: есть каноны, есть тексты, где же здесь Я? Мне близка эта ситуация. По сути, мы с Мартыновым здесь пересекаемся, но совершенно с разных полюсов. Я не то чтобы от авторства отказываюсь, а просто стараюсь дать возможность существовать объекту без меня в звуковом пространстве. После строгого стиля происходит постепенный переход к нарративизации - вплоть до экспрессионизма. Это прямое движение к гипертрофии нарративности в музыке. С некоторыми исключениями – таким, например, как творчество Брукнера. Почему этот композитор ломал нарративность, за счёт чего? За счёт репетитивности, невероятных цифровых пропорций, которыми он манипулировал. (Это было спровоцировано особенностями психики – у него нумерофилия была, кажется, это так называется). Фантастический фильм Кена Рассела был о Брукнере! Там есть сцена: человек стоит в поле рядом с деревом. Камера сперва издали снимает «картинку», потом приближается постепенно к этому человеку, наезжает на него и видно, что мужчина что-то шепчет, сначала не разобрать - что именно, и понятно только, что это стоит Брукнер. А когда камера подъезжает ещё ближе, становится слышно, что он шепчет: 7 656, 7 657, - считает листья на дереве. Вот почему Брукнер ломал нарратив - потому что он «считал листья». Поэтому у него повторения длятся вечно: он начинает секвенцию, и она у него пройдёт весь круг, он не может остановиться. Таким образом он из нарративной формы открывает окно во что-то совсем другое. Это было и в формалистском классицизме, у каких-нибудь не очень талантливых авторов, где есть структура, которая «заполняется». Позже идёт преодоление этого диктата структуры. Минималисты очень важны мне, особенно - минималисты ранние – концептуалисты: Ла Монте Янг, и Райх ранний – это не

нарративные композиторы. Очень важен тотальный сериализм, который вообще как направление не существует и не существовал, потому что он воплощён в трёх – четырёх сочинениях у трёх – четырёх авторов – и всё. Почему? Почему на тот момент тотальный сериализм упёрся в стену? Они как бы остановились – тот же Булез, Штокхаузен, потому что получились такие самодостаточные плоскостные структуры, которые могут плодиться бесконечно. Мне кажется, что музыка Булеза (и его последующее творчество это доказало), Штокхаузена и всех прочих развивалась и развивается в том самом горизонтальном измерении. Конечно же, у структур тотального сериализма нет этого горизонтального измерения. Но там есть возможность движения перспективного. Это уход в перспективу структуры, перспективу звука, Булез сам себя потом за тотальный сериализм ругал. Но я, наверное, туда иду, ограничивая себя со всех сторон: и ритмически, и звуковысотно, и как угодно, – это движение в сторону тотального сериализма.

А.А.: Я как-то говорила с С.Загнием на тему нарративности. Он тоже утверждал, что паркам с регулярными аллеями предпочитает сады с нехоженными тропами. Но там пафос был постмодернистский. Сергей утверждал, что материал ведёт его, а он(автор) только наблюдает со стороны как саморазвивается этот материал, стараясь окружить его заботой как мать своё дитя.

Свою анарративность Вы очень тщательно конструируете. Я хочу сказать, что всё равно существуют какие-то когнитивные законы наррации, которые ни у кого не получится нарушить.

Д.К.: Говоря о методах, я вижу два основных пути: первое, это сочинение с текстом, а второе – это сочинение без текста. Работа с текстом в последнее время всё важнее и важнее для меня. В этих опусах всё диктует текст: не только смысл, он главенствует структурно и фонетически, артикуляционно и графически. Я даже не могу сказать, что это я сочиняю, если обращаюсь к тексту, который мне интересен. Если я обращаюсь к какому-то тексту, то я проникаю внутрь этого текста - весь материал там есть. Очень важную мысль я вычитал у Тома Джонсона. Он сказал, что не сочиняет музыку, а её находит. Это очень значимый для меня момент. Я стараюсь её не сочинять, не прилагать внешнего искусственного усилия, а пытаюсь вытащить из текста заложенные в нем и структуру, и музыку, и звуковой материал, динамический – какой угодно. Я стал «переводить» текст в музыку. Идея музыки как транскрипции - это странная вещь, когда сама буква – её начертание - становится типом игры на инструменте, она становится нотой, она становится жестом. Что это такое? Это уже не работа с текстом, это уже работа с чем-то совсем другим. С этим надо еще разобраться: получается, что совсем не я написал сочинение

«Беспроводные технологии», их написал Станислав Львовский, потому что все буквы уже имеют свою артикуляцию, своё звуковое воплощение, я просто вскрыл некий смысл, мне важный, переводом букв на цифры (имитация цифровых технологий).

А.А.: А Вы как-нибудь манипулировали с этими цифрами после того как их разложили, т.е. использовали ли какие-то цифровые ряды?

Д.К.: Это был заказ, и я знал, что пишу для определённого пространства, по которому музыканты были распределены. Я не хотел, чтобы это выглядело дискретно: «ухнули» с одной стороны, «бахнули» - с другой. Что я сделал? Музыканты внутри этого пространства переговариваются между собой, слушатели оказываются в середине, и звуки как бы проходят сквозь них. Это основная идея. Вот мы сейчас сидим здесь, а те самые беспроводные технологии сквозь нас пропускают огромное количество информации. Люди разговаривают друг с другом и ничего не чувствуют. Но если мы возьмём в руки аппарат и настроим его, то всё услышим. Я поместил слушателей в это активное пространство, в котором текст, разбитый на буквы, с разных сторон зала перелетает, исполнители перебрасываются буквами сквозь зрителя. Так что всю эту идею мне продиктовало само название – «Беспроводные технологии».

А.А.: Получилась интересная вещь: фактически одна линия того, что Вы не хотите назвать нарративом – отдельной строкой идёт в тексте живом. А то, что является собственно музыкой, по отношению к вербальному тексту является как бы фоном, но на самом деле – это смысл всего сочинения. Эта амбивалентность «главного» и «неглавного» меня тронула.

Д.К.: В этом сочинении я для себя многое открыл. Там действительно всё вытекает из идеи беспроводных технологий. Во-первых, эти буквы-гранулы, которые складываются. Мало того, идея помех тоже продиктована тем, что цифра при передаче может искажаться, когда что-то мешает. Этими помехами могут быть шумы, которые производят инструменты. Там нет ничего мною придуманного. Это всё найдено внутри идеи текста. Но потом идею текст-букв-гранул я перенёс в ещё более важное для меня сочинение на стихотворение Хармса, которое называется «Вечерняя песнь к имением моим существующей». (Пьеса написана для ансамбля Гринденко).

Это продолжение идеи «Беспроводных технологий». В этом произведении весь материал построен на тексте, который ни разу не звучит. Это скрытый текст, внутри которого находятся слушатель и музыканты. Причём этот текст интерпретируется на разных уровнях. С одной стороны, он опять-таки разбит на гранулы-артикуляции, с другой

стороны, он проговаривается с закрытым ртом. С третьей - проговаривается про себя, просто в уме. Это ментальный текст, который структурирует движение смычка по струне: исполнитель про себя читает текст, когда заканчивается слово, направление смычка меняется. И тут игра на доверии, в случае с «Опус-пост» – этим музыкантам я верю: они действительно про себя читают текст.

А.А.: Знаете, что интересно получается: это не текст структурирует дискурс, а человеческая мысль.

Д.К.: Вот именно. Кроме того, текст в том числе пишется на инструментах, специальными палочками резиновыми они рисуют буквы просто. Это 35-минутное большое сочинение, в котором есть только текст Хармса. Это очень медитативная музыка погружения. Сама идея медитативности мне близка сейчас и смыкается с идеей «вхождения внутрь»: не горизонтального, а перспективного ведения мысли.

У каждого звука есть жизнь, нарративное развитие, у каждого звука есть третье измерение – перспектива этого звука. Я стараюсь музыку развивать в этом направлении: от себя – внутрь звука, внутрь текста, внутрь буквы и т.д. Ни в коем случае не вести рассказа, а копать, копать и идти глубже.

А.А.: Я хотела задать Вам вопрос, что такое объективная музыка и каким образом она связана с анарративностью?

Д.К.: Объективная, объектная, скульптурная музыка - я в 2004 году стал использовать эти дефиниции, мне нужно было как-то назвать это явление, чтобы вынести на поверхность определённый круг мыслей. Я тогда пошёл от скульптуры, от кинетических объектов, которые увидел и услышал. Они навели меня на мысль, что порой мы слышим структурированные во времени звуко сочетания, организация которых не была первична для создателя этого объекта. Автор разрабатывал внешнюю сторону, он смотрел, какие движения, какие жесты совершает этот объект. А звук возник постольку поскольку, его могло и не быть: вот здесь он скрипит, а здесь - цепляет. Для автора было первично движение этого объекта, а не звук. И эта вторичность звука по отношению к чему-то более важному, меня задела. Я понял, что можно создавать объекты из музыкантов на сцене, которые будут совершать определённые движения, а звук возникнет как следствие этого процесса.

Работа с текстом – это тоже работа с объектом. Это сканирование текста. Просто на выходе не страничка выезжает из сканера, а звуки появляются. Я запускаю такой сканер, который превращает графику в звук. И это тоже отношение к тексту как к объекту. Это именно объектный подход, потому что изначально есть нечто целостное. Это то, что

касается текста. Если я с текстом не имею дела, то с того самого 2003 года я создаю структуры математические, схемы абсолютно герметичные - закруглённые и завершённые, которые по сути тоже есть объекты. Они абстрактные – это последовательность чисел – всё. И точно так же, как я вглядываюсь в буквы, для меня эта последовательность чисел – форма времени, в которую я заливаю определённый материал.

А.А.: Мне интересно, а в «Знаках препинания» уже есть такая сетка? Мне показалась очень интересной метрическая схема «сжимания» и «разжимания» в этом произведении.

Д.К.: В 2001 году я переехал жить на дачу. Произошло то, что я раньше считал банальным единением с природой: я услышал, какие «структуры» выдают птицы, и как это всё на самом деле повторяемо и изменяемо. Это погружение в природу сподвигнуло меня на написание произведения, которое называется «Сокровенный человек». В «Сокровенном человеке» впервые появилась идея этой цифровой последовательности. Сейчас я люблю последовательность 7-2-6 -3-5-4.

А.А.: Вот она-то и фигурирует в «Знаках препинания»!

Д.К.: Вся моя опера «Носферату» построена на этой последовательности.

А.А.: Когда я рассматривала «Знаки препинания», то подумала, что Вы структурируете регулярность если не человеческого дыхания, то какого-то жизненного цикла.

Д.К.: Правильно, это смена дня и ночи. День увеличивается, ночь уменьшается. Ночь увеличивается, день уменьшается. По сути - это дыхание времени. Сжатие – разжатие – это длительности дня и ночи. Именно эту структуру я использовал в «Сокровенном человеке». (Там несколько другие цифры, но тот же самый принцип). Эта идея дыхания времени, абсолютно формально реализованная: здесь прибавляется – там уменьшается, сообщающиеся сосуды. В «Знаках препинания» это сказывается на длине пустых тактов, пауз, разделенных звуками, как запятыми. Пауза как бы спотыкается о звук. Эта одна идея – на микроуровне ритмическом. Я беру минимальную цифру ритмическую и она становится эквивалентом этих чисел: допустим, $7/16$ – $2/16$ - это расстояние между событиями.

«Сокровенный человек» на этом построен. Там расстояния между щелчками и хлопками – всем, что происходит, структурированы последовательностью чисел.

Вообще «Сокровенный человек» - эта пьеса, которую всю от начала до конца – можно записать в цифрах. Это может быть матрица, на 100% отражающая это сочинение, включая даже мелодическую структуру. И возможно в матрицу эту заливать любой материал. Я отобрал определённые типы игры на инструментах, (инструменты мне

продиктованы были, это заказ). К выбору техник я на тот момент относился поверхностно. Мне их не текст продиктовывал, а авторская воля. В последнее время остаюсь внутри этой схематичности – природной по своему происхождению,

А.А.: Элементы какой-то космогонии можно подвести под фундамент.

Д.К.: Это данность, с которой мы ничего не можем поделать. Но меня всегда волновал вопрос: почему именно я должен решать, какой звук здесь должен звучать? Ведь он может быть другой, а может быть и третий. Эта, по сути, необязательность меня всегда смущала. А в текстовых композициях – есть нечто сверху данное – текст как язык, переведённый на уровень органический: артикуляция гортанная, - до языка, но она дана мне сверху, я не могу от неё уйти. Тут ситуация, когда меня стал ограничивать текст. А это как раз агорафобическая идея, к которой я периодически возвращаюсь, тоже моя специфика. Я агорафоб, мне очень важно находиться в маленьких помещениях, в маленьких машинах, я сижу на маленьком чердаке запертый и чувствую себя очень хорошо. Это моя физиология, психология. И вот эти схемы все, которыми я окружаю себя и свою музыку, углы, в которые я себя загоняю - это не потому что я придумал так, а потому, что я уютно и комфортно чувствую себя именно в этой ситуации. В этих дискомфортных условиях я стараюсь, чтобы материал меня вёл, а не я вёл материал. Я ишу – как материал может избавить меня от моей работы, то есть не сочинить музыку, а «найти» её.

Сейчас я не всегда работаю с этими числовыми сериями, особенно работая с текстами, задумываюсь: почему 7-2, почему 6-3? Не очень понятно, очень смущает, что я это навязал. Но у меня в данном случае есть успокоение одно, в принципе, это может быть не 7-2, а 256- 189, - не важно. Я просто решил, что это будет 7-2. Схема первична в данном случае, а цифры Ну я же не выбирал своё тело? Сейчас я пытаюсь найти такие структуры, которые мне даны как текст. Я пока не нашёл другого способа уйти от придумывания схемы, навязывания своей воли времени. Хочется от этого уйти. Взять камень. Он – всё, он сам есть музыка, я ничего не добавлю к нему. Я просто нахожу фильтр, через который можно увидеть камень как музыку. Это тоже объектность, ведь камень – это тоже химическая сетка: из чего он состоит, какая у него структура. Я стараюсь себя нейтрализовать как автора, взять какой-то объект и посмотреть на него в перспективе музыки. Это пьеса в форме груши, в которой груша действительно звучит. А если её звучание придумано, навязано – это был бы дадаистский жест. На самом деле – это всё следствие спектрализма. Ведь они анализируют сложными компьютерными способами некоторое звуковое событие, и из спектра выводят свою систему звуковую. Но это для них становится тональностью, и они пишут дальше тональную музыку. T-S-D-T, внутри этой

системы, которую они нашли в звуке дождя. А мне интересно ограничить себя и заставить дышать форму, дать объекту самому себя проявить через меня.

А.А.: *Что меня заинтересовало: когнитивисты считают синтаксис не автономным от семантики. Они даже грамматику рассматривают как нечто образное. Зрительный, смысловой ряд Ваших сочинений в каком-то смысле очень монолитный. Мне кажется, что синтаксические особенности Ваших опусов диктуют их образность на каком-то микроуровне.*

Д.К.: Она у Вас возникает.

А.А.: *Естественно, «Энграмма», «Знаки препинания», «Беспроводные технологии» словно рисуют картины того, что невозможно увидеть чисто физически...*

Д.К.: На самом деле, я образность, наверное, названиями провоцирую. Можно было бы называть мои пьесы, так как это сухие структуры, композиция №1, композиция №2 и т.д. Но мне этого не хочется.

А.А.: *Это было бы ужасно. Это было бы одним и тем же сочинением. Всё-таки они разные.*

Д.К.: «Энграмма», по-моему, тоже написана по цифровой схеме 7-2-6-3-5-4.

А.А.: *Хотя в чём-то однопорядковость тех опусов, которые я перечислила, ощутима. В каком-то смысле они по-разному говорят об одном и том же, если только это Вас не обижает.*

Д.К.: Я не пишу разные сочинения, не создаю разные миры, потому что все мои сочинения отвечают на один вопрос: кто есть я? И все сочинения – это разные формулировки. Для меня есть один жизненно важный вопрос, на который я не знаю – найду ли ответ или нет, я не хочу тратить жизнь свою на производство разных пьес, из которых каждая преследует свою техническую или концептуальную цель, как при производстве сувениров. Они могут быть невероятной ценности и красоты и конечно создадут постмодернистскую картину меня как автора, но это как бы горизонтальный, тоже по сути нарративный подход прохождения через разные вопросы. Я всегда пытаюсь двигаться внутрь. Внутрь звука - точно так же как внутрь вопроса главного. Поэтому некоторые мои сочинения очень похожи: просто в рамках одного сочинения я не исчерпался, не нашёл окончательного ответа на тот вопрос, который в данный конкретный момент меня интересует. У меня же есть пьеса, которая называется «Четыре положения одного и того же». Она тоже так же устроена, и «Жизнь и смерть Ивана Ильича». У меня 158 таких положений.

Бывает, что я усложняю: одна цепочка этих цифр перемежается с другой цепочкой. Допустим, 7-2-6-3-5-4 в четвертях перемежается с 4-5-3-6-2-7 в восьмых. И тогда получаются сложные тактовые размеры. Первый такт 7 четвертей, второй такт – одна четверть, третий – 2/4, четвёртый – 7/8 и т.д. какие-то сложные получаются взаимоотношения. Сейчас я пишу новый цикл симфонических пьес, который называется «Карты несуществующих городов». Тут очень сложные взаимопроникновения нескольких рядов. У партии скрипок – те же самые закономерности либо в звуках, либо в паузах, которые сжимаются и разжимаются. Когда уже сети появляются этих дышащих структур, они у меня ассоциируются с топографией – переулками, перекрёстками городов. Это совместилось с моим интересом к радикальному конструктивизму¹.

Объективная музыка – это попытка нейтрализовать автора.

А.А.: *Но в Вашем творчестве встречаются «эпизоды», в которых Вы автора возвращаете, например, прозвучавшая на последней «Московской осени» пьеса «...ras d'action». Что означает этот перпендикуляр к Вашей идеологической установке? Не свидетельствует ли он о том, что возможен возврат к классическому дискурсу?*

Д.К.: Вообще, это была пьеса довольно старая, 2004 года. Если посмотреть ноты – станет очевидно, что никакого «отклонения» в этом сочинении нет – те же агорафобические схемы. Просто там присутствует звуковысотный материал. Кстати, в последнее время я стал периодически обращаться к звуковысотности, но это не «возврат» никакой – просто, наверное, я уже перестал слышать особенную разницу между скрипом двери и звуком флейты. Звук флейты в моем сознании высвободился от культурных и исторических коннотаций и встал в ряд с прочими звуками, при помощи которых я структурирую собственное время и пространство.

¹ Радикальный конструктивизм — эпистемологический подход, согласно которому знание принципиально не может соответствовать объективной реальности или «отражать» её, поскольку единственный доступный индивиду «реальный мир» представляет собой конструкцию (систему конструктов), порождаемую самим индивидом в процессе познания на основе своего сенсорного опыта. Основными представителями радикального конструктивизма считаются Эрнст фон Глазерсфельд, Пауль Вацлавик, Умберто Матурана и Хайнц фон Фёрстер.

В радикальном конструктивизме происходит «сдвиг проблематики» в сравнении с предшествующими конструктивистскими подходами. В центре внимания находится не проблема обоснования знания, а исследование самого процесса (биологического, нейрофизиологического, психологического) создания конструкций (конструктов). Центральное место занимает вопрос о том, как возникает знание наблюдателя о мире, который он воспринимает как свой собственный мир.

Основные философские утверждения радикального конструктивизма:

Познание — активный процесс конструктивной деятельности субъекта.

Познание служит организации внутреннего мира субъекта, а не задачам описания объективной онтологической реальности. (Кезин А. В. Радикальный конструктивизм: познание в «пещере» // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. № 4. 2004. С. 3—24).