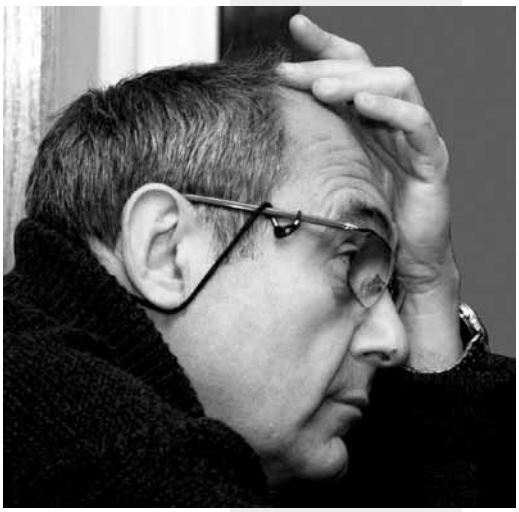
К 70-летию Фараджа Караева

«ВСЕ СООТНЕСЕНО И ВЗАИМОСВЯЗАНО... ОСТАЛЬНОЕ – ЭТО ДИЛЕТАНТИЗМ И БОЛЬШЕ НИЧЕГО»

— И не требуйте от меня искренности, Милена. Никто не может требовать ее от меня настойчивей, чем я сам.

Франц Кафка. Письма к Милене



Фарадж Караев – композитор, обладающий уникальным авторским стилем и высочайшим композиторским мастерством. Интеллектуализм и чувственность, строгость техники и многомерность художественных смыслов, дуализм и постоянство, экспрессия и умиротворенность, семантическая многослойность и тонкая игра с традицией, гётеанский изоморфизм, вариационность как отражение идеи метаморфозы (определяющая и микро-, и макроуровень формы, и все творчество композитора в целом) – все это составляет сердцевину художественного мышления Ф. Караева, определяя характерный для него синтез предельной *рафинированности* и при этом строжайшей *аналитичности*. Он создается аристократизмом звуковых миров и интеллектуальной красотой музыкального мышления, парадоксальностью подзаголовков с их многослойной семантической структурой и запечатленным в них порой поистине философским напряженным *вопрошанием* – *«Ist es genug?..», «Schönheit – Utopie?», «schnell zu/g vergangenheit oder ist eine alte musik schon/ auch k/eine musik?/!»* И, возможно, не случайно именно в парадоксальном синтезе непреложной утвердительности и столь же очевидной скрытой вопросительности подзаголовка *«Elitist (Moz) art»* за характерной для композитора двойственной и двусмысленной игрой семантических структур и метафор слышится одновременно и творческое кредо Фараджа Караева, и определение самой сущности музыки, и ирония по поводу *«the best of...»*, и по-настоящему философская попытка обозначить истинное *«Der Stand der Dinge» – положение вещей.*

В ноябре–декабре 2013 года состоялись несколько музыкальных вечеров, на которых прозвучали сочинения композитора. В Баку – это Концерт памяти родителей: 29 ноября в исполнении Азербайджанского государственного симфонического оркестра имени Уз. Гаджибекова под руководством Р. Абдуллаева прозвучали Концерт для оркестра и скрипки соло – *dem Andenken meiner Mutter* и симфония Tristessa I, посвященная *Отцу, Учителю, Другу.*

16 декабря состоялась бакинская премьера монооперы *Journey to love*, 19 декабря – балет «Тени Кобыстана» в Азербайджанском государственном театре оперы и балета.

В Москве 29 декабря 2013 года в Рахманиновском зале Московской консерватории состоялся «концерт-портрет»: прозвучат «Canción di cuna» на слова Ф. Гарсиа Лорки, «Terminus» для виолончели соло, «Посторонний» – маленький спектакль на слова И. Ахметьева и Концерт для камерного оркестра и скрипки соло. Кроме того, в программу вошло сочинение «Иллюзорное восприятие разрушенного мира анархии» Эльмира Мирзоева, одного из учеников Ф. Караева, посвященное автором учителю. Исполнители – ансамбль солистов «Студия Новой Музыки» и Камерный хор Московской консерватории, дирижер – Игорь Дронов. Накануне состоялась беседа, которую мы представляем вниманию наших читателей.

© «Музыкальная академия» 2014 (1)

Мария Кузнецова: *Фарадж Караевич, расскажите, каким Вы были студентом, какие предметы были Вами особенно ценимы?*

Фарадж Караев: Студентом я был выборочно добропорядочным — гармония, свободная полифония и анализ музыкальных форм посещались без пропусков. К курсу историй музык — всех! — относился довольно прохладно: то, что мне было интересно, я уже вполне прилично знал: Бах, Бетховен, Шуберт, Брамс. Имена же Дебюсси, Равеля, Скрябина в то время упоминались вскользь, композиторов Новой Венской Школы для нас не существовало, курс «современная музыка» вообще не входил в учебный план, и вся история музыки благополучно заканчивалась на Шостаковиче.

— *А инструментовка, тот предмет, который Вы преподаете, а строгий стиль? Как Вы осваивали эти столь значимые для Вашего творчества дисциплины?*

— Инструментовкой в консерватории я манкировал — у меня всегда была возможность наблюдать, как отец оркеструет, и уже набрался кое-какой опыт. Помню, летом 1957 года на даче под Киевом я сидел рядом с ним, задавая вопросы по ходу дела. Однажды спросил, зачем это в tutti тромбоны удваиваются фаготами, ведь их здесь все равно не будет слышно? Ответ был таков: звучание тромбонов станет более мягким — фаготы здесь играют роль своеобразных сурдин. Таких «секретов» передо мной было открыто великое множество.

В консерваторские годы определяющим стало изучение «Весны священной», которая долгое время оставалась «настольной книгой», или, скорее, «энциклопедическим справочником», к которому постоянно обращался на протяжении ряда лет.

— *И позже отец Вашими работами по инструментовке не интересовался?*

— Никогда даже и не спрашивал о них... Но вот после окончания курса по строгому стилю неожиданно затребовал все «экзерсисы», выполненные за год. Знакомство с содержанием тощей тетради вызвало у него бурю негодования — работы были никудышные. Наш профессор, сам блестящий знаток строгого стиля, не смог заинтересовать нас предметом, и вся группа выполнила учебный план по минимуму и чисто формально. Все кончилось тем, что мы были оставлены на повторный год обучения у другого педагога, поскольку отец считал строгий стиль одним из важнейших этапов постижения высшей музыкальной грамоты и ступенью к изучению основ додекафонии.

— *Вы проходили курс додекафонии уже в консерватории?*

— Нет, конечно! Не забывайте, что хотя 60-е годы и были временем оттепели, подобное представить себе все же невозможно. Поэтому много занимался самостоятельно — изучение двухтомного труда «Классики додекафонии» Шеффера, купленного в Варшаве в 1968 году и впоследствии переведенного с польского отцом, дало хорошую школу и расширило кругозор.

После окончания консерватории изучал партитуры Neue Wiener Schule: Вариации ор. 31 Шёнберга и Скрипичный концерт Берга. Затем было тщательное штудирование «другого» Стравинского: «Пульчинелла», «Аполлон Мусагет», «Царь Эдип». Это были два четко очерченных периода «ученичества», через которые считал необходимым пройти — додекафония и неоклассика: общая архитектоника произведения, его форма, тактика и стратегия развития материала и, конечно, инструментовка.

— *А какие идеи нововенцев оказались наиболее значимыми лично для Вас?*

— Постулат Веберна «все соотнесено и взаимосвязано... остальное — это дилетантизм и больше ничего» стал определяющим на всю жизнь.

— *Вы имеете в виду гётевско-веберновские «faßlichkeit» и «zusammenhang», как высший закон выражения мысли?*

— Быть может, быть может...

Веберн, феномен которого независимо от моей воли существовал — существует? — во мне, направлял мои мысли — и их воплощение! — на «праведный» путь. Случайности, будь то «внезапное озарение», удачный оркестровый прием или изысканный кунштюк в построении формы, возникшие из ниоткуда, безжалостно изгонялись из готовой уже партитуры — никакой самодеятельности, непродуманности и дилетантизма! Кстати, еще в студенческие годы Учитель, силой втаскивая меня на рельсы пути истинного, громыхал: «Голова должна работать! Над всем, что делаешь, должен быть установлен жесткий контроль — "подбиральщиком" музыки за роялем не будешь»!

В этом отношении Симфония ор. 21 и Вариации ор. 27, собственноручно переписанные и тщательно проанализированные, остались как некий постоянно пульсирующий внутренний орган, влияние которого на жизнедеятельность организма незаметно. Но если провести операцию по его удалению, она стала бы подобна лоботомии.

— *Существует ли для Вас явление национального музыкального менталитета? Например, говоря о «немецком» в музыке, имеют в виду насыщенность фактуры, опору на полифонию, обязательность некой внемузыкальной философской идеи. «Французское», наоборот, начиная от Ж.Ф. Рамо и до П. Шеффера, ассоциируется преимущественно с гомофонно-гармоническим стилем и программностью.*

— Несомненно, талантливая музыка обладает собственной аурой, и в той или иной степени она может быть невидимыми нитями связана с атмосферой, в которой родился, рос и развивался композитор, с тем ритмом жизни, который свойствен региону его обитания, с особенностями национального характера... Подобные «дактилоскопические» отпечатки иной раз могут помочь в идентификации автора: даже такая нивелированная система, как додекафония, несет определенный национально-региональный отпечаток — додекафония итальянца Ноно никак не похожа на метод письма русского Денисова, и никогда не спутаешь австрийца Шёнберга и француза Булеза.

— *Фарадж Караевич, расскажите, пожалуйста, о самых значимых художественных впечатлениях и событиях Вашей жизни.*

— Художественные впечатления?.. Трудно сказать! Одни, мелькнув яркой вспышкой, исчезают, другие, как Равель и Дебюсси, остаются навсегда. Первое прослушивание «Весны священной» — Стравинский в Москве! — вызвало шок и буквально потерю дара речи. В середине 1960-х такими сочинениями, оставшимися навсегда, стали «Уцелевший из Варшавы», первое досконально проанализированное додекафонное сочинение, и Скрипичный концерт Берга.

Джаз, с которым я познакомился в начале 60-х, с тех пор всегда со мной — это Джон Колтрейн, Джерри Маллиган, Билл Эванс, оркестр Гила Эванса с Майл-

сом Девисом; в 70-х — это группа Chicago, особенно второй и третий CD. К кумирам конца прошлого века — Херби Хенкоку и Чику Кориа — отношусь спокойнее и совершенно уверен, что Фортепианный концерт Чика Кориа нельзя было исполнять в Большом зале Московской консерватории: это плохой джаз с потугами на академизм. Вообще джаз последних десятилетий стал, как мне кажется, менее интересен... Или я его просто хуже знаю, поэтому и недооцениваю...

Со школьных лет «болен» импрессионистами. Все началось, когда на день рождения мне была подарена монография Л. Вентури «От Моне до Лотрека», затем и приобретенный отцом «Импрессионизм» Дж. Ревалда стал предметом тщательного изучения. Вскоре последовали неоднократные путешествия по первому этажу Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина и по Эрмитажу, позже появился уже собственноручно купленный ревалдовский же «Постимпрессионизм». «Болезнь» эта не прошла и по сей день, но теперь не могу представить свою жизнь и без таких художников, как Рене Магритт, Август Маке и Поль Дельво, с творчеством которых познакомился позже.

— Вернемся к музыке. Вы согласны с тем, что сегодня, когда концентрация перепевов авангарда достигла критической массы, в нем волнует уже не столько музыка, сколько жест, попытка ухватиться за который становится способом вернуть то время, когда этот жест был искренним и еще не превратился в чистую риторику?

— Отличные слова: «жест был искренним»! Сегодня искренность, я имею в виду искренность творческих устремлений — не путать с тривиальностью, доступностью или упрощенностью — как обязательная примета или, если хотите, черта творческой личности напрочь исчезает — или намеренно изгоняется? — из внутреннего мира композитора.

И в этой связи считаю Лютославского и Лигети последними «великими Эдисонами» музыки XX века. В начале века нынешнего — это «искренние» итальянцы Дж. Шелси и С. Шаррино, но дальше — гораздо сложнее: музыка сегодняшних сверхрадикалов проходит по касательной мимо меня и никак не задевает. Во многих сочинениях не чувствуется ни таланта, ни «искреннего» стремления заниматься «музыкой», как бы широко ни трактовалось сегодня это понятие — ощутимы лишь самолюбование и эгоцентризм, вынесенные на гребень мутной волны популярности пиарщиками, знающими свое дело.

— Вы назвали римского затворника Джачинто Шелси; близки ли Вам его творческие поиски, а также музыкантов спектрального направления?

— Творческие *поиски* Шелси, как таковые, меня не интересуют — меня завораживает *результат*! Этот композитор имеет удивительное лицо, его музыка имеет неповторимое своеобразие — притягательное, гипнотизирующее, таких — единицы. Несколько страниц партитуры «затворника» для меня значительнее и весомее многих томов сочинений авторов, музыка которых ныне настойчиво навязывается доверчивому — и ничего не понимающему! — европейскому слушателю.

В музыке спектралистов мне также интересно не «направление», но итог. Более того, нескончаемые разговоры в композиторских и околокомпозиторских кругах на тему «мой композиторский метод/их композиторский метод» меня раздражают: ты считаешь себя composer'ом — так сиди за партитурной бумагой или за компьютером и занимайся своим делом!

— Вы не упомянули ранний русский авангард...

— Это — история, наша история, которую мы должны знать, но... совершая трансконтинентальный перелет на аэробусе, вспоминаем ли мы самолет Можайского?

— В последние десятилетия в музыкальном сообществе очевиден большой интерес к музыке барокко, ренессансу, в то время как романтизм XIX века нередко воспринимается как нечто менее актуальное, устаревшее. А кто Вам неизменно интересен в музыке XIX века?

— Примерно год назад я предпринял генеральную чистку своей фонотеки и нотной библиотеки, и из музыки XIX века оставил очень немногое — симфонии Шумана, Брамса и Малера... светлановские записи всех симфоний... «Песни странствующего подмастерья» много лет лежат на тумбочке в изголовье... пожалуй, все.

— Поговорим о литературе. Кто еще, кроме Ф. Гарсиа Лорки, С. Беккета, Э. Яндля, И. Ахметьева? Как менялись Ваши литературные пристрастия?

— В юности это были Ремарк и Хемингуэй, позже — Камю и Кафка, Фриш, «Гантенбайн» которого я таскал с собой в портфеле чуть ли не постоянно. Уже несколько десятилетий — Борхес и многое из латиноамериканской литературы: Маркес, Кортасар, Льоса, Карпентьер... Американский роман — Фолкнер, Вулф. «Вся королевская рать» Уоррена оставила незаживающий шрам, эдакий vestige...

Платонов, Пильняк, Булгаков...

Недавно перечитал «Чапаева и Пустоту» — и заметил с удивлением, что пустоты там больше, чем наполненности. Но Пелевин — это Писатель, кто же спорит?!

...Хуан Рамон Хименес в переводах — гениальных! — А. Гелескула, Назим Хикмет, которого с удовольствием читаю в подлинниках, хотя и со словарем.

Еще — Лев Рубинштейн, прозой которого восхищаюсь с начала 1980-х: он, пожалуй, один из немногих настоящих (!) среди наших концептуалистов. Пытался даже использовать кое-что из его текстов, но ничего не получилось, слишком они независимы и самодостаточны.

— С Кафкой у Вас ведь и общие инициалы, и кое-что из его «Писем к Милене» вошло в Вашу «Книгу беспокойств»...

— Общие инициалы? Это мне льстит!

— Названия Ваших сочинений «Tristessa I» и «Tristessa II», кроме отсылки к гайдновской «Прощальной», не отсылают ли также к сборнику О. Мандельштама «Tristia»? И каковы Ваши взаимоотношения с поэзией Серебряного века?

— К Мандельштаму? Вряд ли... он абсолютно «чужой» мне.

Среди поэтов «века», а их больше ста, мне ближе всего ранний Маяковский — ныне редко вспоминаемый! — и полностью забытый читающей публикой Шершеневич, «рот поцелуем завишнится» которого, как минимум, не уступает высотам «убитого немцами вечера».

Содержание плюс горечь

(...)

Я жду, когда рот поцелуем завишнится
И из него косточкой поцелуя выскочит стон,
А рассветного неба пятишница
Уже радужно значит сто.

Неужели же вечно радости объедки?
Навсегда ль это всюдное «бы»?
И на улицах Москвы, как в огромной рулетке,
Мое сердце лишь шарик в руках искусных судьбы.

И ждать, пока крупье,
одетый в черное и серебро,
Как лакей иль как смерть, все равно быть может,
На кладбищенское зеро
Этот красненький шарик положит!

— Ирония, парадокс, трагифарс, провокация, театр абсурда — все это Ваша излюбленная «среда обитания» как художника. Вопрос такой: почему именно Сэмюэль Беккет, — а, например, не Борис Виан, как у обожаемого Вами Эдисона Денисова с его «L'Écume des Jours»?...

— Сразу отметаю слащавое «обожаемого»; уважаемого всемерно (sic!) — да! Почему не Виан, спрашиваете Вы? Да потому, что я не Денисов! «Годо» Беккета и «Стулья» Ионеско мне гораздо интереснее, они идеальны для музыкального воплощения. Да и с прозой Виана я до оперы Эдисона Васильевича знаком не был. Когда прочел роман, признаюсь, он меня не захватил; изложение показалось слишком реалистичным, без глубинного подтекста. Но то, что удалось сделать Эдисону Васильевичу — удивительно: на мой взгляд, музыкальная составляющая оперы в итоге получилась неизмеримо выше ее литературной первоосновы.

— Фарадж Караевич, что Вас сильнее всего мучает и истязает в процессе сочинения?

— Открыть в себе идею нового сочинения, осознать ее значимость и войти с ней в консенсус — пожалуй, именно этот этап наиболее труднопроходим. Произведение без внутреннего стержня становится мертворожденным, поэтому обретение отправной точки для написания опуса является моментом ответственным, мучительным и балансирующим на краю пропасти; моментом, нередко длящимся многие месяцы. Этап же заполнения бумаги таинственными значками, называемыми «нотами», после напряженного и мучительного процесса рождения «идеи» обычно приносит мне колоссальное облегчение. Правда, к концу работы, когда давно уже стало предельно ясно, что—где—как—когда должно еще произойти, начинаю скучать и мечтаю о том моменте, когда двумя жирными тактовыми чертами партитура завершится. Из-за этого ближе к концу сочинения иной раз проявляются некоторые черты поспешности; тешу, правда, себя надеждой, что заметны они только мне одному.

...И дальше к партитуре вновь не возвращаюсь — что сделано, то сделано!

— Когда Вы сочиняете, Вы представляете себе своего слушателя?

— Никогда! Представить себе слушателя — это значит сделать первый шаг к заискиванию перед будущей аудиторией. Мое дело — работа за письменным столом, «соединение разрозненных элементов», — как сказал однажды Брамс, — «в единое целое». Творческий процесс — настолько интимное действо, что дверь в себя предпочитаю держать намертво заколоченной.

— Нужен ли особый «микроклимат» для успешного труда?

— Полная изоляция.

— Любимый Вами Арнольд Шёнберг как-то высказал мысль, что профессиональная музыка и фольклор так же плохо сочетаются между собой, как вода и оливковое масло. Однако они не так уж далеки друг от друга — это и алеаторика, основывающаяся на импровизации, и микрохроматика. Да и в Ваших «Проповеди, мугаме и молитве» и «Вавилонской башне» фольклорное и авангардное образуют как будто бы «дуэт согласия».

— «Любимый»! Не может быть любимого композитора у человека, занимающегося сочинительством, это противоречит самому понятию «профессионализм». Любимой может быть марка вина, любимым может быть домашний кот, время года. Любимой может быть женщина... но никак не композитор. Но «нелюбимым» composer может быть — это вполне реальная ситуация...

— Разрешите полюбопытствовать!

— Вы хотите, чтобы обожатели *bel canto* разорвали меня в клочья?..

— Вы говорите, у Вас как у композитора...

— Я сказал, «как у человека, занимающегося сочинительством». Заявить во всеуслышание «Я — композитор!» — это все равно, что утверждать «Я — умница» или «Я — красавчик». Предвижу ваше возражение — но у Онеггера задача была совершенно иная, его книга «Я — композитор» вышла в ряду таких, как «Я — портной», «Я — ресторатор» и других.

— Вернемся к вопросу о жидкостях...

Адюльтер

— ...Да, о фольклоре. Действительно, соединить академическую музыку и фольклор не на уровне банального цитирования, а с гораздо более глубокими намерениями под силу только таланту выдающемуся — это «Петрушка» и «Весна»! Но кто еще имел столь высокий потенциал, чтобы осмелиться пойти таким путем? Барток?..

В 50-х годах прошлого века в советской симфонической музыке, особенно в республиках, цитата стала нормой музыкального повествования. Но много ли осталось сочинений того периода, о которых мы и сегодня можем говорить с уважением?

Позже на смену пришла неофольклорная волна, принесшая свежесть восприятия и ощущение новизны. Но и она давно уже прекратила свое движение, иссякнув и исчерпав саму себя.

Что же касается «дуэта согласия», то здесь у меня нет полной уверенности в справедливости Вашего утверждения. Могу согласиться с тем, что алеаторика, основывающаяся на импровизации, и микрохроматика присущи в какой-то мере и фольклору, и авангарду. Но не слишком ли это формальный признак, чтобы проводить параллель между ними? Система условных рефлексов и круг кровообращения функционируют в организме и homo sapiens, и пасюка, но в какой мере мы можем говорить об идентичности?

Авангард и фольклор в «Вавилоне» именно иронизируют друг над другом, а не полемизируют, и основным аргументом в их шутливой перепалке становится сакраментальное «А ты кто такой?!» И лишь в финале сочинения оппоненты осознают, что предмет спора требует гораздо более серьезного отношения, нежели веселенькая пикировка, и тогда ирония сходит на нет, порождая некий зыбкий консенсус и диффузию вышеупомянутых пластов.

...В то время как Автор с явным удовлетворением наблюдает за происходящим.

— Вернемся к «Проповеди, мугаму и молитве». Мне кажется, здесь обращает на себя внимание нехарактерность этого сочинения для Вашего творчества в целом, исключительность для него самой темы Бога.

— Нет никакой темы Бога! Человек я нерелигиозный, агностик, а использование записи суры Корана — не более чем формальный композиционный прием, скрепляющий общую архитектонику сочинения.

— Но, однако же, именно так — как разговор с Богом — воспринимается символический контрапункт одной из ключевых сур Корана и темы маримбы на основе статичной диатонической мелодии, постоянно возвращающейся к тону «fis». В данном контексте этот звук словно бы указывает на некое метафорическое авторское присутствие в виде монограммы-вензеля...

— Сия задача не ставилась... Но если подобные ассоциации и возникают, значит, сделанное имеет под собой глубоко запрятанный смысл. Кстати, перед бакинской премьерой я поинтересовался мнением проректора Исламского Университета, человека прекрасно — и по-европейски! — образованного, нет ли, на его взгляд, кощунства в том, что сура Корана звучит в светском обрамлении, каковым является музыка, филармоническая сцена и слушатель. Проректор пришел на концерт (!) — и его реакция была вполне благожелательной.

—То есть Вы считаете, что обращение к «большим» темам напрямую, а не посредством некоего иносказания, осталось в прошлом, и теперь художник уже не может себе позволить «называть вещи своими именами»?

— Высказывание «напрямую, а не посредством некоего иносказания» противоречит самой сути искусства, к каким бы «большим» или «малым» темам оно не апеллировало. В подлинном артефакте всегда присутствует привкус тайны, иначе неуловимая грань, разделяющая «подлинное» и «мнимое», мгновенно исчезает. Так было во все времена.

Лежит глубокая пропасть между Моцартом — называю это имя в качестве символа — и проникающими на академическую сцену одномерными опусами Астора Пьяццоллы и Нино Рота. Такая же пропасть разделяет всеядный шлягер, собирающий стада почитателей, и джаз, живопись Магритта и сомнительную инсталляцию в виде ряда домашних тапочек, выставленных в Манеже.

И никто не убедит меня в том, что «Одиссея таракана» Йоко Оно — это большое искусство. Лишь сочетание идеи, таланта и профессионализма рождает «подлинное», живое, настоящее; лишь их неразрывная связь и дает право обращаться к любым темам.

— Наверное, я неточно выразилась; я имела в виду использование в творчестве «ответственных», «веских» тем, поводов и текстов (например, текста мессы) — все это ушло в прошлое? Или для Вас это «плохое» искусство, конъюнктура?

— Конъюнктура зависит не от «темы», а от того, кто к «веской» теме обращается, «плохое искусство» — это отражение его создателя. Использование церковных текстов и сегодня имеет такое же право на существование, как и любых других, иное дело, имеет ли композитор на это право: главное мерило — талант и честность авторских устремлений. Вспомним «Реквием» Б.А. Циммермана или Симфонию Берио — «эпохальные» сочинения, не побоюсь этого слова, с текстами, отражающими и «ответственную тему», и мощный талант, с которым она воплощена. Можно ли говорить применительно к ним о конъюнктуре, — в отличие, скажем, от Симфонии, посвященной Ходорковскому?

— В Вашем творчестве существует жанр багатели — для Вас это действительно жанр-безделушка, удобная форма камерного высказывания, или здесь следует искать очередного караевского подвоха?

— Да нет, все гораздо проще!

«Drei Bagatellen» для рояля и пяти инструментов были написаны в период напряженной работы над Концертом для оркестра и скрипки соло. В какой-то момент я почувствовал, что необходим кратковременный отдых, или разрядка, или направление потока накопленной за этот период энергии на иной творческий объект. Вспомнил, что обещал Ensemble Reconsil Wien написать небольшое сочинение, и подумалось, а почему бы не Bagatellen — несколько безделиц, безделушек? Времени должно уйти немного, сочинение будет не особенно серьезным. Так и наметился отдых от неимоверно изматывающей работы над Концертом. Три «орнаментальные» вариации, сохраняющие неизменное количество тактов, смену метра и quasi-гармоническую основу с легкостью были написаны за несколько дней... И вновь — Концерт, работа над которым длилась еще около двух лет.

— Фарадж Караевич, заголовки Ваших сочинений всегда очень точны и в то же время исключитель-

но энигматичны, обладая богатым ассоциативным полем значений. Пожалуй, они сами по себе уже являются произведениями словесного искусства: «Klänge einer traurigen Nacht», «Ist es genug?..», «Der Stand der Dinge», «Schönheit — Utopie?», «Ton und Verklärung», «Verklärung und Tod», «schnell zu/g vergangenheit oder ist eine alte musik schon/auch k/eine musik?/!», « Elitist (Moz)art»... Как Вы их находите?

— Сказано же в Новом Завете: «Ищите и обрящете»! Заголовок — это лицо сочинения... или его маска, которые вполне могут вызвать к жизни опус. Возникает цепь ассоциаций и аллюзий, рождающая идею-стержень сочинения, и тогда ты знаешь, о чем будешь писать, что будешь писать и как будешь писать. Именно из различных ассоциаций-воспоминаний возник посыл *«Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге»*, спровоцировавший написание Серенады. Или небольшой опус *«schnell zu/g vergangenheit oder ist eine alte musik schon/auch k/eine musik?/!»*, это название можно перевести приблизительно как *«скорый поезд/быстро в прошлое или старая музыка уже/так же не/музыка?/!»*, — название которого родилось из внутреннего протеста к нашим сверхрадикалам, пишущим сочинения, похожие, по остроумному замечанию В. Сильвестрова, на «шипение жареной колбасы на раскаленной сковородке».

— В свое время на меня большое впечатление произвела Ваша глава «Тембрика» из книги «Теория современной композиции», где обращает на себя внимание, помимо безукоризненной аналитики, яркий литературный стиль. Словесная, поэтическая, литературная стихия, стихия эссе, блестящего афоризма и парадокса весьма значима для Вас, нельзя не заметить Вашу чувствительность к слову, заголовку, ремарке, тексту, цитате. В связи с этим хотелось бы задать вопрос о том, как Ф. Караев-композитор уживается в Вас с Ф. Караевым-литератором? И не посещает ли Вас желание опубликовать Ваши тексты — например, Вашу «Книгу беспокойств», ироническое эссе «В НИКУДА ... (ein paar Worte über einen gewissen Herrn La)», Ваши стихотворения и коллажи?

— «Тембрика» давалась мне не столь легко, как может показаться из Ваших слов: музыковедение — не моя территория, хотя мне самому было любопытно, что же все-таки получилось в результате. Когда с некоторой опаской я показал готовую статью А.С. Соколову, его реакцией было: «Это по-настоящему композиторский материал, как, впрочем, и должно было быть. Поздравляю!» Но с тех пор всеми правдами и неправдами стараюсь избегать подобной работы — мне все-таки легче было бы написать еще одну партитуру.

Все материалы, которые Вы упоминали выше, размещены на моем сайте, и нет необходимости тешить свое самолюбие их печатной публикацией. Тем более что мои стихи — это нечто вроде временного короткого помешательства, они — для личного пользования, и всегда создавались в странном порыве, именуемом дилетантами от искусства вдохновением.

— И все-таки мы решили опубликовать кое-что из «временного помешательства» автора.

(...)

И снова как в рай —
потерянный и вновь обретенный
к тебе:
Марина, дай!

Нет, такое уж было —
слов незаживлённых объедки,
исчервлена плоть,
коновал среди ночи волнует над хворой кобылой,
а ты кроху себя преподносишь мне; ну, хоть
плачь и кричи! —
я не хочу, как ласку,
колючий чулок под личиной
любви
на избритвенное напяливать тело.

Напрасно
вылупляется бабочка июня из зеленого кокона мая,
напрасно — как Adam,
шелковицей апреля изгнáнный из рая,
бескрыльный, сутуло лечу, повторяя:
МА —
но радости МАло,
МАРИ —
истоптанной, изжованной души
кРИк,
МАРИНА —
бегу от тебя с тобой
НА
исхоженный поперек и вдоль
любви материк.

А ты —
тоскою раздыблена,
как старый туркмен,
разомлевший от чая,
обезволена напрочь.

Ну, хочешь, —
сломай, отчаясь,
плача в жилет
кумира,
хочешь, —
сорви!

Тонкую ветку,
где тусклится слабо
красный фонарь любви.

Также и пара рисунков, и художественные коллажи, коих набралось около десяти — хобби, к которому я теперь редко возвращаюсь. Гораздо серьезнее *«Ein paar Worte über einen gewissen Herrn La»*, но я не называл бы этот текст ироническим эссе, это скорее едкий памфлет, обращенный к четкому адресату. Если редакция одного из наших «толстых» музыкальных журналов изъявит желание опубликовать его, с моей стороны возражений не будет.

«Книга беспокойств» составлялась с 1961 по 2003 год и представляет собой огромный литературный коллаж с четким сюжетом, имеющим quasi-завязку, действие, развязку и послесловие. О публикации мысль возникла давно... но надо ли?..

— ...В то же время в Вашем творчестве преобладает музыка для инструментальных составов. Насколько значима для Вас музыка с участием слова? Расскажите о своих сочинениях такого рода. Насколько интуитивен процесс выбора текста для будущего сочинения?

— Если замысел первичен, то поиск текстов ведется в строго определенном направлении, «перелопачиваются» тонны прозы или стихов, пока искомое не будет найдено. Так я работал над монооперой, где сама идея *«Journey to love»* была подсказана названием стихотворного цикла William Carlos Williams. Идея была вы-

строена в сюжетную линию, которая затем обросла стихами.

«*Canción de cuna*», наоборот, была спровоцирована стихами Лорки. После прочтения первой же строки «Моим друзьям скажите, что я умер» стало ясно, что надо писать! Испанский подлинник я получил от Гелескула и в очередной раз поразился, насколько мастерство автора русского текста уникально, насколько точно удалось ему передать дух, ауру, атмосферу — как хотите! — испанской поэтики. Хотелось бы надеяться, что и музыка существует в подобной связи со стихотворением Лорки-Гелескула.

В «*Постороннем*» короткие реплики солиста контрастируют с партией хора, текст которого был расчленен на слоги и буквы — писалось в охотку. Но вообще-то работать с текстом на родных языках — русском и азербайджанском — у меня не очень ловко получается: «Сказка сказок, или вчерашнее завтра», написанная недавно на текст восьмилетней дочери, удовлетворения не принесла, только раздражение, а последняя сцена в моноопере «*Journey to love*», написанная на стихотворный текст Назима Хикмета (турецкий и азербайджанский языки чрезвычайно близки), не кажется мне особенно удачной.

Как тут не вспомнить слова Стравинского о том, какое наслаждение сочинять музыку, используя текст на мертвой латыни!

— *Фарадж Караевич, расскажите о Вашей педагогической деятельности. Как Вы относитесь к распространенному мнению, что для успешности собственного творчества композитору лучше не заниматься преподаванием?*

— В течение 35-ти лет я преподавал композицию в Баку, и эта работа всегда была мне в радость. Среди моих студентов встречались по-настоящему талантливые люди, которые в дальнейшем обещали стать — а кое-кто и стал! — композиторами. Скажу честно, что в процессе работы с одаренным студентом нередко приходилось себя «обкрадывать»: делиться мыслями, идеями, приемами, которые с успехом мог бы использовать сам. Но это часть жизни, и если ты видишь, как высеянные тобой в благодатную почву зерна дают всходы — что может принести большее удовлетворение?

— *А сейчас Вы преподаете композицию?*

— Сегодня я не могу взять на себя такую ответственность. Не исключено, что установки, которыми мне приходилось руководствоваться на протяжении всей моей преподавательской жизни, устарели. Не представляю себе, например, как можно научить студента настоящему мастерству, если не пройти путь «от простого к сложному», если не начинать обучение на материале, который ясно поддается трансформации, — все равно, тональным или атональным будет этот материал. Как можно пройти мимо простых форм и начинать обучение, минуя Прелюдии Шопена и Скрябина, затем постепенно переходя к Прокофьеву и Бартоку, позже — к Шёнбергу. Соглашусь с тем, что тахикардия ритма жизни XXI века несравнима с более спокойным пульсом середины века XX, но это не значит, что обучение профессии может быть скомкано: на карту ставится будущее молодого человека, которое может стать весьма сомнительным — ведь пишущих музыку сегодня ой, как много... но много ли композиторов среди них?

Немало молодых ребят яркими метеоритами пронеслись на композиторском небосклоне и... сгорели, входя в плотные слои атмосферы повседневной музыкантской жизни. Выживают не просто талантливые, а те, чей талант подкреплен мастерством; мастерством, которому надо настойчиво обучать, преодолевая юношеский максимализм, сопротивление и соблазны.

Без названия: Автопортрет

В этом и состояло умение «учить» педагога последней трети XX века, но актуально ли оно сегодня?

— *Как Вы считаете, требует ли композиторская профессия чего-то особенного, принципиально нового от нынешнего композитора, по сравнению с прошлыми эпохами?*

— Alle Musik ist schon geschrieben — трагическая примета нашего времени. Перед композитором давно уже не стоит вопрос «что?», ибо дозволено все, но возникает неумолимое «как?» Как из калейдоскопа возможностей выбрать наиболее притягательное, близкое, значимое для тебя, и, не потеряв при этом собственного «я», собрать «это» в единое целое? Кому под силу такое?..

Кроме того, сегодня композитору, для кого сочинение музыки является единственным источником существования, грозит немалая опасность. Неимоверно трудно «попасть в струю» — иметь заказы из-за рубежа, стать постоянно исполняемым «фестивальным» композитором. Но еще труднее, попав в мощный Гольфстрим, вырваться оттуда. Один из самых исполняемых на Западе «наших» композиторов, Арво Пярт, по словам Андрея Михайловича Волконского, стал жертвой собственного успеха. Тот самый Пярт, Вторая симфония которого в 1966 году стала одним из самых ярких «левых» сочинений, сегодня спрашивает князя Андрея: «Что мне делать? Я не знаю, как из этого выпутаться». Заказчики требуют от него все время одной и той же музыки, и он продолжает создавать череду красивых, тихих, однотипных сочинений. Интересно ли то, что пишет Пярт? На мой взгляд — сегодня уже нет. Но его музыку продолжают исполнять выдающиеся солисты, и во многом именно из-за этого они привлекают загипнотизированную публику и приносят автору успех, в том числе и материальный.

«Все твои деяния имеют успех, оглянись, туда ли ты идешь»! — сказано не мной.

— А Гия Канчели? Ведь имена этих композиторов нередко можно встретить в одном ряду...

— Здесь — совершенно иная ситуация! Канчели пишет так, как требует его музыкальное естество, его природа, и он будет сочинять «свою» музыку, даже ни цента не получая за свои опусы. Окажись он на Марсе, ничего в его понимании, что есть композиторское творчество, не изменилось бы.

— Фарадж Караевич, на Ваш взгляд, чего остро не хватает современному искусству, какова его главная проблема?

— Думаю, что для нашего «сегодня» характерен тот парадокс, что из сферы большого искусства постепенно исчезает такое понятие, как «совесть». Искусство все больше коммерциализируется, и его мерилом становится не талант творца, а умение продавца выгодно продать товар. Понятно, коммерция и честность — понятия несовместимые, и на поверхность в виде мутной пены всплывают такие «шедевры», как чучело акулы за миллион долларов или гигантская бревенчатая буква «П», сожравшая сумму, равную чуть ли не годовому бюджету министерства культуры Пермского края...

— У Вас не возникало желания подискутировать с Координатором Пермского Действа?

— Подобное общение не доставило бы мне удовольствия, но кое-чем я все же поинтересовался бы. В одном из ТВ-интервью КПД (Координатор Пермского Действа. — *Примеч. ред.*) заявил, что пропаганда современного искусства составляет смысл его жизни. За точность высказывания не ручаюсь, но мысль была высказана именно такая. Судя по всему, «смысл жизни» приносит неплохие дивиденды, поэтому вот мой вопрос: «А не поменялся бы этот самый смысл, если бы пропаганда современного искусства приносила бы лишь моральное удовлетворение и Вам, чтобы прокормить семью, необходимо было бы служить начальником районного узла связи?»

Близнецы

Сегодня главным достоинством кинофильма становится сумма средств, вложенных в производство, а не его художественные достоинства, и чем сумма больше, тем, соответственно, фильм значительней. В противовес возникло понятие «некоммерческое кино», робко напоминающее о тех временах, когда кино было «важнейшим из искусств».

В погоне за коммерческим успехом постановка «Лебединого озера» в одном из оперных театров Австралии предстает перед зрителем в своеобразном виде: сюжет выворачивается наизнанку, фрейдистские комплексы определяют его развитие, часть действия проходит в больнице для умалишенных. Это кощунство или, простите за резкость, идиотизм выдается за современное решение «устаревшего» балетного спектакля.

В операх от Моцарта до Верди и Вагнера стало хорошим тоном переносить действие в наши дни, персонажей одевать в современные костюмы, что входит в полное противоречие с музыкой. Балет на музыку Перголези должен идти в костюмах, стилизованных под эпоху, хореограф же и художник «Пульчинеллы» d'après Pergolesi имеют полное право на фантазию. Такие же пары — «Кармен» и «Кармен-сюита» и «Спящая красавица» и «Поцелуй феи».

— Где же, по-Вашему, следует искать ту грань, тот критерий, которые позволят отделить постмодернистскую страсть к интертекстуальности, полистилистике, игре стилями — от дурновкусия и потуг на мнимую концептуальность?

— Повторю в N-й раз, рискуя навлечь на себя гнев читателя: «страсть» и «потуги» разделяет та же грань, что лежит между понятиями талант/идея/профессионализм и бездарность/ конъюнктура/дилетантизм.

Впрочем, упрекать нашу действительность за происходящее все равно, что упрекать революцию за террор, аммиак за резкий запах или лед за то, что он скользкий. Это приметы нашего разнузданного времени, и вряд ли что-то изменится в обозримом будущем.

— Как Вы относитесь к радикальным новациям молодых композиторов?

— Еще недавно понятие «молодой» однозначно ассоциировалось с понятием «талантливый». Выставка молодых художников — читай «талантливых» художников, афиша «Концерт из произведений молодых композиторов» приглашала на концерт талантливой молодежи. И так далее.

Ныне действительность гораздо противоречивее, и нередко на первый план, раздвигая плечами своих коллег, выходят не самые талантливые, но самые дерзкие и бескомпромиссные. Советов они не ждут, но все же рискну напомнить о простых истинах: меньше говорить — больше делать, не заниматься сочинительством деклараций, а сочинять музыку, не объяснять ее сущность высоким штилем, а убеждать слушателя своим талантом и высочайшим профессионализмом. Негоже, когда авторская аннотация оказывается гораздо более интересной и интригующей, чем исполняемое сочинение, а такое встречается сплошь да рядом.

— Автор в таком случае всегда скажет, что у него была такая концепция.

— Концепция — заменять музыку демагогией?

Я не уверен, что бесчисленные обсуждения в кругу коллег всегда идут на пользу молодому автору. Подобные контакты необходимы, но они должны быть строго дозированы. Имейте терпение: не стоит делиться с друзьями «сырыми» полуфабрикатами, чтобы услышать их далеко не всегда правильную оценку — лучше дать отлежаться опусу в дальнем ящике стола, а затем хладнокровно оценить его и без жалости уничтожить.

«Мнимы» такие перформансы, как обертывание рояля туалетной бумагой или вбивание гвоздя в виртуальную клавиатуру, ибо они создаются молодыми авторами, не имеющими

под собой прочного фундамента из созданных ранее «традиционных» композиций. Подобное может волновать только провинциалов и к музыке не имеет никакого отношения. Каждый художник имеет право на эксперимент, на поиск, но не надо забывать, что смысл заключен не в бессмысленном броуновском движении, а в обретении цели.

Повальным стало всеобщее увлечение участием в Международных конкурсах, в чем, конечно, ничего особо криминального нет... если бы не одно «но»: сочинение для конкурса в Германии создается с четким ориентиром на музыку Herrn La, для конкурса во Франции — alla monsieur Do, для Нидерландов — alla heer Re. Иначе жюри может обидеться на независимого в своих пристрастиях претендента, и тому не видать Большой Славы и, как следствие, Больших Денег.

— Ваша «Тембрика» завершается выразительным пассажем: «Переписав партитуру "Шехеразады" Римского-Корсакова, можно выучиться правильной оркестровке. Переписавший партитуру «Атмосфер» Лигети имеет шанс научиться оркестрово мыслить. Для изучившего "Книгу" Лютославского больше не останется секретов в области выразительных возможностей тембра...»

Вопрос такой — а что же ждет решившегося переписать партитуры Фараджа Караева?..

— Не хотелось бы, чтобы это было чувство разочарования.

— Расскажите, пожалуйста, о самом веселом и самом трагическом случаях, связанных с вашей музыкой.

— Веселых что-то не припомню, а вот «временно» tragico ситуация однажды сложилась. Переписчик Евгений Щеколдин, личность уникальная, более тридцати лет назад оформивший мою Сонату для двух исполнителей так, как сегодня и не каждая компьютерная программа осилит, — оставил в электричке единственный рукописный экземпляр моей монооперы «Journey to love». Плод более чем двухлетней работы! Еще пару лет мне пришлось потом приходить в себя.

Тем не менее все окончилось благополучно — через несколько лет Щеколдин восстановил партитуру по оркестровым голосам, которые я сам переписал и о существовании которых совершенно забыл. Потом и эти голоса пропали — из Essen, где в 1991 году состоялась премьера, несмотря на мои многочисленные напоминания и просьбы, они так и не вернулись. Но у меня уже была партитура!

Был и удивительный случай!

В III части Серенады «1791» колокол, имитируя часовой бой, бьет десять раз. На премьере в Баку в момент первого удара я непроизвольно посмотрел на часы, они показывали 22:00. Интересное совпадение, не так ли? Но это еще не все! Через год Серенада исполняется в Москве, в зале ВДК. Маюсь за сценой и, чтобы хоть как-то отвлечься, рассказываю музыкантам, не занятым в сочинении, об этом случае. В момент, когда раздается первый удар колокола, смотрю на часы и холодею — 22:00! Человек я не суеверный, но тут поневоле призадумаешься...

— Фарадж Караевич, кроме умения писать музыку, что еще Вы умеете делать блестяще?

— Ваш вопрос по поводу «блестящего писания музыки» воспринимаю как иронию, таким же манером и отвечаю: «Могу блестяще ничего не делать, причем в последнее время *dolce far niente* доставляет мне огромное удовольствие».

— Вы довольны тем, как сложилась Ваша жизнь?

— Слова чеховского Фирса: «Жизнь прошла! Как бы и нé жил!», — повторять не стану. Я жил, и жизнь прошла, но это моя жизнь, и ее не отнять у меня никому!

Вполне допускаю, что многое из того, о чем мы с Вами говорим, нынешнему поколению покажется «Воспоминаниями динозавра». Но я старался жить честно и никогда не обманывал своих друзей, работал за письменным столом в меру своих возможностей и не жалел для своих учеников ничего из того, что знал сам.

Могу сказать — мне нечего стыдиться... разве что нескольких опусов, которых лучше было бы не писать.

— Мне кажется, это слишком пессимистичная формулировка для окончания интервью! С Вашего позволения, еще вопрос — традиционный и на этот раз действительно последний: расскажите о Ваших творческих планах.

— Говорится, хочешь рассмешить Господа, расскажи о своих планах. Тем не менее скажу — стержни двух сочинений уже есть, с нетерпением жду, когда наступит возможность сесть и начать работать.

— Фарадж Караевич, большое спасибо за беседу!