

Анна Амраховна Амраховаamrahovaaa54@hotmail.com

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, заведующая Научно-аналитическим отделом Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, главный редактор Журнала Общества теории музыки

Рауф Яковлевич Фархадовfarrauf@yandex.ru

Музыковед, доктор искусствоведения, член правления Союза московских композиторов, ведущий эксперт Ассоциации современной музыки

Anna A. Amrakhovaamrahovaaa54@hotmail.com

Dr. Habil. in Art Studies, Associate Professor of the Music Theory Department of the Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, Head of the Research Analytics Department of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russian Music Theory Society

Rauf Y. Farkhadovfarrauf@yandex.ru

Musicologist, Ph.D., Member of the Board of the Union of Moscow Composers, Leading Expert of the Association of Contemporary Music

Композитор Фарадж Караев. О его жизненных ценностях, учителях, друзьях и немного о стиле: к юбилею мастера

Аннотация

В эпистолярном диалоге двух музыковедов, посвященном юбилею Фараджа Караева, личность и творчество композитора обсуждается в контексте серии его интервью об отце, публикуемых в настоящем номере журнала. С антагонистических позиций рассматриваются жизненные и творческие устремления мастеров двух поколений. Музыкальный язык юбиляра анализируется сквозь призму категории стиля. Само понятие стиля также подвергается тщательному анализу в контексте деятельности Ассоциации современной музыки (АСМ-2), активным членом которой является Фарадж Караев.

Ключевые слова

Кара Караев, Фарадж Караев, Виктор Екимовский, музыкальный стиль, Ассоциация современной музыки (АСМ-2), композиция как индивидуальный проект

Composer Faraj Karayev. About His Life Values, Teachers, Friends and a Little Bit about His Style: for the Anniversary of the Master

Abstract

In an epistolary dialogue between two musicologists dedicated to the anniversary of Faraj Karayev, the composer's personality and work are discussed in the context of a series of his interviews about his father published in this issue of the journal. The life and creative aspirations of composers of two generations are examined from antagonistic positions. The musical language of the hero of the day is analyzed through the prism of the category of style. The very concept of style is also subject to careful analysis in the context of the activities of the Association for Contemporary Music (ASM-2), of which Faraj Karayev is an active member.

Keywords

Kara Karayev (Qara Qarayev), Faraj Karayev (Fərəc Qarayev), Victor Ekimovsky, musical style, Association of Contemporary Music (ASM-2), composition as an individual project

Р. Ф.: Дорогая Анна, мы сегодня с тобой говорим о нашем коллеге-юбиляре, которому целых 80 лет и с которым у тебя десятки лет общения, разговоров, текстов, интервью. Если честно, тут даже не знаешь, о чем еще не сказано, что еще не услышано, какие мысли, мнения, суждения еще способны быть новыми и свежими? Поэтому, может, и не стоит искать небанальности, а начать с вещей простых и не раз проговоренных? Например, с такого вот «семейного» для юбиляра вопроса, как «отцы и дети», «Караев-старший и Караев-младший». Ведь отец юбиляра, Кара Караев, — фигура значительная не только для искусства Азербайджана, но и для советской культуры в общем — тем хотя бы, что почти на пороге 50-летия, будучи признанным классиком отечественной музыки и увенчанный всеми возможными в то время чинами, званиями и регалиями, понял вдруг (или не вдруг): надо начинать, если не с нуля, то, всё одно, с чего-то экспериментального и крайне для его статуса рискованного и чреватого. И ведь-таки пошел на этот риск и эксперимент, создав вполне себе авангардные тогда додекафонные Третью симфонию (1965) и Скрипичный концерт (1967) — два опуса, во многом определившие весь дальнейший путь национальной композиторской школы. Однако важнее, во всяком случае для меня, иное: Кара Караев своим авторитетом советского музыкального классика, подтвердил верность пути и поиска молодых бунтарей и новаторов. Другое дело, что реально поплатился. Нет, не тем, что подвергся уничижительной критике (несмотря на все свои достижения), а тем, что после этих опусов практически ничего не создал такого, что могло бы превзойти их по качеству и оригинальности. Был еще один эффект, весьма неожиданный. Кара Караев оказался между двух огней: консерваторы корили его за предательство, а для радикалов он, несмотря на обращение к додекафонии, был слишком традиционен.

Как бы то ни было, сама ситуация, когда отец — советский музыкальный классик, во многом предопределила искания Ф. Караева. Говорят, вещи переживают хозяев; мифы, легенды — историю; дети — родителей. Здесь же иллюзий можно было не питать с юных лет: наш будущий юбиляр оказался в своеобразной жизненной (и не только) ловушке. Он был обречен на сравнение с отцом — и в творчестве, и в карьере. Поэтому вопросы самостоятельной логики высказывания, артикуляциями которой могли стать любые формы, способные удерживать глубину собственной тождественности — социальной, творческой, культурологической, этической, психологической — обретали особую остроту едва ли не самого детства. И вопрос индивидуального высказывания с детства же связывался и с проблемой конкретного действия. С одной стороны — жизнь внутри категорических императивов высокого фамильного знамени, с другой — собственная «вольница» вне переживания абсурдности своей «заброшенности в мир присутствия» (выражаясь в духе Хайдеггера). С одной стороны — вопрос о неустойчивости связей между различными формами артикуляции — к примеру, артикуляции слова и артикуляции поступка, с другой — статусно (социально) обусловленный контроль за чрезмерными проявлениями «вольницы» ради авторитета имени. Что бы ни делал хорошего, всё относили за счет отца. Что бы ни совершал плохого, вновь прибавляли со знаком «минус» к отцовскому имени. Проблема отнесения к Караеву-старшему любого его собственного фарадж-караевского высказывания или действия, вне зависимости от них обоих, становилась почти неразрешимой. Как тут быть, тем более, когда быть предстоит не просто музыкантом, а композитором? Не знаю, согласишься ли ты со мной, но кажется, основной пафос композиторской жизни Фараджа Караева следует искать в его сопротивлении и преодолении влияния творчества отца, в его пусть и не агрессивном, но явном уклонении от отцовской линии, в его постоянном стремлении, особенно на раннем (где-то до Сонаты для двух исполнителей, 1976) этапе, в каждом своем опусе переиначивать, перекраивать, перетолковывать прежнюю стилистику, технологию и даже тембрику так, чтобы в каждом последующем опусе, он был намеренно непохож не только на музыку отца, но и

О его жизненных ценностях, учителях, друзьях и немного о стиле: к юбилею мастера на свою собственную. *И эта, пожалуй, творчески не самая продуктивная установка в итоге, как ни странно, не завела в тупик, не привела к саморазрушительному нигилизму, напротив, сработав как защитный рефлекс, помогла не то чтобы не оказаться «под пятой» Караева-отца, но создать свой ни на какого не похожий творческий язык (почерк, манеру). Прав ли я?*

А. А.: С чем-то соглашусь, против чего-то, наверное, придется возразить. Мне кажется, например, что отец и сын Караевы демонстрируют два разных психотипа личности. Но я не буду использовать лексику психологии, не титульной для меня науки. Легче пойти по другому пути. Вспомним, что в культуре существует несколько моделей судьбы и разные способы человеческого с ней смирения или противостояния (в мифологии это Судьба Распределительница — парки, Судьба Играющая — Фортуна, Судьба Неотвратимая — фатум и т. д.). Кара Абульфазович, конечно, руководствовался представлениями о судьбе (и отношениями к ней человека), находящимися на противоположном полюсе активности: это, скорее всего, «режиссер», человек, который сам творит свой жизненный путь.

У Фараджа Караева — полная самоустранимость от того, что иногда именуется стремлением к карьерному росту, какой-то активной жизненной позиции именно в этом отношении. Он как-то процитировал Сэлинджера: «Признак незрелости человека — то, что он хочет благородно умереть за правое дело, а признак зрелости — то, что он хочет смиренно жить ради правого дела»¹. Я думаю, это характеристика жизненного уклада самого Фараджа Караева. Не случайно в одном из давних интервью (в отличие от тех, что представлены в этом номере, оно было опубликовано) он говорил о том, что при жизни отца сознательно отстранялся от любого официоза, стремился к тому, чтобы у него вовсе не было «общественного лица»². (Кстати, не в этом ли это стремлении к социальной «обезличенности» истоки любви к творчеству Рене Магритта, певца «общих мест» и яркого представителя «магического реализма» в живописи?)

Но одно дело — не иметь «общественного лица», совсем иное — иметь неповторимое творческое лицо, которым, несомненно Фарадж Караев обладает. Хорошо бы, если мы с тобой смогли в нашей эпистолярной беседе выделить и описать то, что делает неповторимым творческий облик этого композитора.

Р. Ф.: *Ты затронула столько серьезных и занимательных вопросов, что каждый требует ответа более чем развернутого. Однако, постараюсь, все-таки, коротко что-то охватить.*

Начну с Караева-старшего, который «режиссер» своей судьбы. Мне кажется, не столько «режиссер», сколько обреченный играть по правилам системы. Невозможность в тех условиях иного выбора и дальнейшая обусловленность этого выбора, от которого

¹ В романе «Над пропастью во ржи» Дж. Д. Сэлинджера мистер Антолини цитирует Холдену Кольфилду якобы слова Вильгельма Штекеля. На самом деле, сходное высказывание содержится в посмертном издании мыслей немецкого писателя Отто Людвиг (1813–1867), откуда оно попало в труд психолога Штекеля, и только потом в слегка измененном виде появилось на страницах романа Сэлинджера. Информация об этих жизненных перипетиях одной цитаты впервые была представлена в 2013 году профессором английского языка Питером Г. Бейдлером в статье «Источники цитаты Штекеля в романе Сэлинджера “Над пропастью во ржи”» («The Sources of the Stekel Quotation in Salinger's The Catcher in the Rye» [5]) в журнале «ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews».

² Он говорил: «До кончины отца я был достаточно замкнутым, напряженным и неконтактным, сторонился, если можно так сказать, официоза, не позволял себе многое из того, что было естественным для моих сверстников, коллег... Нет, ни о какой свободе говорить нельзя было. Скорее наоборот! Может быть, это и выглядело смешно — сегодня уж, наверняка именно так и выглядит! — но я лишней раз, скажем, на собрании в Союзе композиторов старался не садиться где-то впереди, только в последних рядах, сзади. Это было для меня вполне естественным, стало привычкой... Было страшно, что может возникнуть впечатление, что я обладаю некими привилегиями, пользуясь фамилией, не заслужив на это права, и делаю то, что непозволительно другим. Если я как-то “раскрылся”, стал более естественным, стал “самим собой”, то произошло это гораздо позже. Дамоклов меч так и не опустился на мою грешную голову и, в конце концов, после кончины отца — исчез» [2, 184].

никуда не деться, кроме как принять и поверить. Эту ситуацию можно уподобить сизифову камню, который, бесконечно толкая в гору, со временем принимаешь как некий неизбежный абсурд и тем самым обретаешь внутреннюю свободу. Правда, в отличие от сизифова абсурда, выбор в Советском Союзе значил следующее: сколько ни «режиссируй» себя — всё одно, каким-то идеологемам, так или иначе, придется соответствовать. И здесь истинным спасением от всяких вписываний в одномерные линии и движения становится композиторский талант Кара Караева, которым обладал он более чем. Поэтому и в его музыке возникает ощущение полной «режиссерской» самостоятельности и независимости, которая, по итогу, наступает лишь в Третьей симфонии и Скрипичном концерте.

Или вот, «полная самоустраненность» Фараджа Караева от «активной жизненной позиции», да еще и подкрепляемая его цитатами и заверениями. Признаюсь, не очень доверяю интервью, цитатам, даже дневникам и письмам. Кажется, что в них человек не столько откровенен и честен перед собой, сколько от самого себя отворачивается, сколько говорит не от собственного лица, а от того, каким себя представляет и видит. Есть такой тип поэзии, когда под рифму, под ее красоту, симметрию и ладность подгоняют всё иное — образ, идею, мысль и тому подобное. Причем это вовсе не графоманство, это именно поэзия! Для меня интервью, дневники, письма, как раз из области такой поэзии. Определенным доказательством активной позиции Фараджа Караева является его, на мой взгляд, даже повышенная принципиальность по самым разным вопросам: от творческих, эстетических до политических и идеологических, — принципиальность вплоть до того, что, порой, лучше в ответ промолчать, иначе можно попасть, мягко говоря, в список «недружественных» лиц. Тут, видимо, путаница возникает от нежелания Фараджа Караева любого официоза, привилегированного и чего-то там «положенческого», однако во всем ином активность и точное позиционирование его более чем существенны. (Вспоминаю, с улыбкой, как Первый секретарь Союза композиторов Азербайджана, Тофик Алекперович Кулиев, говорил, что Фараджа нельзя брать в приемную комиссию, иначе у нас просто никого не примут в члены союза.) Да и в Магритте, скорее, привлекает Фараджа Караева не «певец “общих мест”», а какой-то кусочек картины, маленький штришок, нюансик, от чего полностью меняется положение дел и вещей.

А. А.: Поясню свою позицию, которая абсолютно не противоречит твоей. Дело в том, что, присутствуя на заседаниях АСМ, я неоднократно была свидетельницей острых, порой резких критических замечаний Фараджа Караева. В том, что касалось профессиональных проблем, он человек, конечно, принципиальный. Что же касается позиции в социуме (я имею в виду карьерное самоутверждение) — тут прямая противоположность. Приведу в качестве контраргументов твоим доводам несколько примеров, которыми сейчас уже не принято бравировать, но, ей-богу, ты меня вынуждаешь.

Фарадж Караев не был членом Партии, когда Союз композиторов намеревался выдвинуть его на премию Ленинского комсомола — ему удалось убедить начальство удержаться от этого. С другой стороны, говоря о Караеве-старшем, следует отметить, что в Советском Союзе все композиторы творили приблизительно в одних идеологических «рукавицах», но мало кто был удостоен Ленинской и двух Сталинских премий, кроме этого, и вовсе уже редкость композиторы — депутаты Верховного Совета СССР нескольких созывов подряд. Так что антиномичность двух жизненных установок просматривается довольно прозрачно: с одной стороны — стремление быть всегда первым и главным, с другой — отказ от этого. Хотя, конечно, сам отказ от «активного» карьерного роста тоже можно считать жизненной позицией (только с каким-то вывертом «наоборот»).

Но самой важной дилеммой нашего спора является, конечно, не неконъюнктурная позиция Караева-младшего. Гораздо существеннее разговор о стиле. И тут возникает серьезная проблема: в современном музыкальном языке произошли изменения такого

О его жизненных ценностях, учителях, друзьях и немного о стиле: к юбилею мастера глобального уровня, что невозможно интерпретировать стиль того или иного автора, исходя из реалий даже XX века. Проявляется это в том, что современное искусство требует новых подходов к определению особенностей стиля. Ведь некоторые определяющие принципы стилеобразования растеряли свой характеризующий потенциал и сошли с авансцены композиторских интересов. Так, например, произошло с «национальным фактором» (в том первоначальном смысле, который придавали ему романтики). В музыке XXI века он перестал быть средством идентификации стиля композитора (в творчестве Караева-старшего он еще был им), да и как могло быть иначе в условиях, когда тематизм уступил место «материалу»? Существует огромное количество примеров, когда даже за декларируемыми самими авторами разными периодами творчества проступают неизбывные (потому как когнитивные) способы организации всего — смысла, стиля, поэтики, дискурса — и которые гораздо глубже внешних (часто на уровне интонационности) моделей, что ложатся в основу звуковысотной организации того или иного опуса.

Со Стравинским как будто давно это себе уяснили. Но ведь есть еще масса иных, кроме интонационности, художественных методов и приемов, характерных для музыки того или иного культурно-исторического ареала, имеющих влияние на стиль. И в этом смысле симфонизм, взращенный в западных традициях, столь характерный для творчества Караева-старшего, — нововведение для азербайджанской музыкальной культуры, а экстенсивный способ развития, аддитивные конструкции и склонность ко всякого рода комбинаторике, столь любезные сердцу Фараджа Караева, не чужеродны азербайджанской музыке в принципе. Кстати, спекуляций по этому поводу в советские времена было немало. И это понятно, потому что на подобном уровне абстрагирования любой элемент сравниваем с чем угодно. (Вспомним уподобление Луны головке сыра, распространенное в середине XX века, — и это была не поэтическая метафора, а псевдонаучный вывод, исходящий из того, что удельный вес швейцарского сыра равен удельному весу лунной пыли).

Тем не менее, зрелое творчество Караева-младшего достаточно однородно. Здесь нет стилевых метаморфоз от произведения к произведению. Все его опусы живые, одухотворенные многосмысленностью и вместе с тем неизбывно чувственные. Более того, во всех сочинениях он демонстрирует индивидуализированные способы организация нарратива, основанные на членности синтаксиса и экстенсивном типе развития.

К слову сказать, и в творчестве В. Екимовского (они соратники по АСМ-2), который декларативно провозглашал переменчивость стилистики от произведения к произведению, узнаваемость стиля столь же очевидна: это невероятная брутальность, экспансия которой проявляется независимо от того, как называется произведение, будь то «Иерихонские трубы», «Девятый вал» или «Аленький цветочек», при всем при том железная конструкция, в которой нет места постмодернистской расхлябанности дискурса.

О единстве стиля Фараджа Караева говорит и тот факт, что с изменением локуса пребывания (Баку — Москва) в иной культурной среде для него в принципе мало что изменилось: он продолжал писать ту музыку, которую считал важной для себя.

Р. Ф.: Что касается вопроса о «национальном факторе», который, по твоему мнению, «в XXI веке в музыке перестал быть средством идентификации стиля композитора», кажется, что совсем не перестал, а в нынешней ситуации даже усилился и постепенно превращается в нечто репрессивное. А в тех же национальных композиторских школах, особенно в ряде бывших советских республик, перманентно возобновляемая неофольклорная волна, как была, есть, так и остается доминирующей. Хотя, наверное, ты сужаешь данный вопрос до его понимания во всяких «-измах» и «пост-»? Но его, собственно, в них никогда и не наблюдалось. Ну а те из авангардистов, кто после развала страны обратился к фольклорно-архаическим истокам, по-моему, ничем себе не изменили, ибо делали это и прежде, мало того, активно сотрудничая с фольклорными коллективами, с тем же, к примеру, Ансамблем Дмитрия Покровского. И

ставить ли в заслугу Фараджу Караеву, что он остался самим собой и не стал спекулировать на экзотикой? Скорее, он об этом даже и не задумывался и как «до», так и «после» от этно-конъюнктуры был далек. Хотя, опять же, улыбаясь, припоминаю его опус с характерным названием «Хитба, тигат ва сурга» («Проповедь, мугам и молитва», 1997) и его же экзотичную «Вавилонскую башню» (2002). Правда, это совершенно иная история.

Фарадж Караев действительно композитор, целиком ориентированный на европейскую традицию и технологию, которым не изменял, но которые использовал только «по назначению», то есть сквозь призму авторской самобытности, индивидуальности, почерка, языка... — всего того, что у Фараджа Караева в избытке и хватит на десятерых. Поэтому, тут соглашусь с собой полностью, при всей гомогенности его музыки после Сонаты для двух [исполнителей] в ней столько разнообразия, смысловых и сюжетных линий, контекстов, подтекстов, концептуальностей и интертекстуальностей, соотношений, сопоставлений и связей материалов, структурных, формальных и тембровых находок, что, порой, как и в самом начале его пути, может показаться «разно-» и «многоавторство». При, повторюсь, гомогенности фарадж-караевской музыки. В этом, пожалуй, основной парадокс «пост-Сонатного» творчества Фараджа Караева.

И тут несколько слов к теме стиля. Где ты находишь у того же Екимовского — при всей его декларируемости «Каждый опус с нуля! Каждый — эксперимент! Каждый — на разрыв с опусом прежним!» — нечто распознаваемое и неотъемлемое, ту же брутальность, чья экспансия происходит даже вопреки желанию Виктора Алексеевича, так же как и железную логику конструкции? Но как тогда быть с совершенно не брутальными, постмодернистски свободными «Прощанием» (1980), «Мандалой» (1983), «Созвездием гончих псов» (1986) или «Принцесса уколола палец — и всё королевство заснуло» (2003)... И таких опусов у Екимовского их как немало. Мне-то как раз кажется, что здесь происходит наконец разрушение этого неподвижно-застывшего, окаменелого многовекового понятия стиля и необходимости соблюдения постоянной стилевой авторской узнаваемости и оттого «величественности». Поставить рядом «Бранденбургский [концерт]» (1978) Екимовского и его же «Тризну по Финнегану» (2007) и дать сто попыток узнать одного и того же композитора?

Впрочем, не исключаю, ты права, а мой пафос, скорее связан с вопросом о влиянии АСМ-2 на стиль Фараджа Караева. Не уверен, что оказал, но уверен, что он, благодаря АСМ-2, возможно, впервые в жизни ощутил свое родство и единение не с одним-двумя друзьями-коллегами, а с целой плеядой соратников и единомышленников. С другой стороны, допускаю влияние асмовцев на некое усиление в его творчестве более всего концептуального начала.

А. А.: Мне все-таки кажется, что от понятия стиля невозможно отказаться. Как бы композитор (поэт, художник) ни декларировал свою непохожесть в различных опусах — все это может быть только на словах, но не на деле, так как феномен стилевой индивидуальности «дается» человеку вместе с умением думать и творить.

Вспомнилась мне одна шуточная история из детской книги, читанной моим сыном. Там был один персонаж по имени Муфта (а персонаж фантастический, он на самом деле представлял собой человека или тролля, одетого в муфту). И вот, ~~стоя на берегу озера~~ сидя у костра, он говорит своему товарищу-троллю по имени Полботинка (естественно, использовавшего в качестве одеяния полботинка):

«— Жарко становится [...].

— Так скинь свою муфту, — посоветовал Полботинка.

Но Муфта покачал головой.

— Это невозможно, — сказал он. — Ведь меня зовут Муфтой. А если я сниму муфту, то я уже не буду Муфтой!» [4, 38]

О его жизненных ценностях, учителях, друзьях и немного о стиле: к юбилею мастера

Конечно, с высоты нынешнего жизненного опыта мы знаем, что в доступной форме здесь представлено понятие об энтелехии. Помнишь, как у Аристотеля, каждый предмет обладает такой силой духа, которая делает его самим собой? Поэтому из желудя все равно вырастает дуб. Так и стиль — это те качества в творческом облике композитора, которые делают его тем, кто он есть. Бетховен — автор пьесы «К Элизе» тоже, но мы ведь не по ней судим о его значимости в истории культуры.

Виктор Алексеевич Екимовский — композитор, который может всё. Но делает его Екимовским, на мой взгляд, только то, что поэтика его произведений не имеет ничего общего с «расхлябанностью» постмодернизма, то есть это прежде всего музыкальные концепции, ориентированные на действие, а не состояние.

И если говорить об АСМ-2, то да, соглашусь с тобой, концептуализм был присущ исканиям этого музыкального сообщества, но не только концептуализм. Были в критических дебатах после прослушивания того или иного опуса (молодого или маститого композитора) обязательные споры о том, хороша или нет форма сочинения. И обычно именно Екимовский выступал ярким критиком всякого рода анарратива. Может, именно это убеждение (форма должна «держаться» концепцию) уберегло асмовцев от скатывания в ризомный беспредел постмодернизма? Ведь, как оказалось, шествие постмодернизма в музыкальном искусстве России было не столь победоносным и всеохватным.

Р. Ф.: Перебрасывая мяч на твою сторону, задаюсь вопросом почти гегельянским (ну или формалистическим). Что в творчестве Фараджа Караева, на твой взгляд, преобладает: структура или бытие? Равнение на конструкцию или представление?

А. А.: Для меня это вопрос об онтологических признаках стиля Фараджа Караева. Да, пожалуй, он был ближе всех асмовцев к постмодернистским исканиям. Но есть в его поэтике одно свойство, которое не позволяет в каждой цитате в его произведениях видеть новый стилевой «выверт». Если внимательно присмотреться (прислушаться) ко всему «инородному» в его музыкальном языке, то можно заметить одну закономерность: это инородное «присваивается», становится настолько своим, что образует смысловые (и интонационные) связи во внутреннем лексиконе композитора. И тогда мотив «расставания» обретает явственные очертания, словно окутанный в одежды разных оттенков печали, потому что под Реквием Ф. Караев расставался с Моцартом (Серенада «1791», 1983), под прелюдии Кара Караева — с отцом («Tristessa I», 1982), под переборы гитарных струн в ритме вальса — с абстрактной возлюбленной в «(K)ein kleines Schauspiel» (1998).

Кроме того, существуют глобальные (предикативные) внутренние установки, которые имеют надстилевой характер. Например, у одних творцов наблюдается приоритет действенного начала в смыслополагании (Бетховен, Шостакович, тот же Кара Караев), у других установка на статику (Стравинский и Дебюсси, Мессиан, Донатони и Фарадж Караев). Оба ряда могут вызвать какую угодно реакцию: недоумение, смех, упрек, но не одобрение. И это понятно. Допустим, с точки зрения эстетики (да и музыкознания) также нет ничего общего между стилем этих композиторов. Но когнитивный подход к проблеме позволяет увидеть во всех этих стилевых и эстетических разностях одну и ту же структурную подоплеку: в первом случае — установку на действие, а потому симфонизм, во втором — установку на статику, а потому — членимость дискурса, составленность формы. А вот разницу между творческими системами (как будто бы схожими с точки зрения особенностей структуры) как раз и определяет стиль.

Кажется, мы затронули тему не одного композитора, а целого поколения. Но без этого общего взгляда, сама оценка художественной картины мира Фараджа Караева была бы неполной.

Р. Ф.: И все-таки, мне кажется, само понятие аддитивности мало соотносимо и приложимо к музыке, да и искусству вообще. Во всяком значительном явлении искусства целое а priori больше суммы составляющих его частей. Если же наоборот, то как система в целом, так и опус в частности теряют свое смыслополагание и качество

художественной целостности. И единственное, где аддитивность уместна, видимо, минимализм, в силу своей сознательной бедности и убогости.

А. А.: Напрасно ты думаешь, что аддитивность — это удел только лишь минимализма. Вообще-то это древнейший способ развертывания текста, который можно наблюдать не только в стихотворении «Дом, который построил Джек». Такое нанизывание, используемое в качестве структурообразующего повтора, в литературоведении именуется кумулятивным принципом. И что важно, еще В. Я. Пропп говорил о том, что «нанизывание есть <...> форма мышления» [3, 349]. (А для смыслополагания все равно, на каком языке нечто задуманное будет излагаться — на языке литературы или музыки.)

Кумуляция (как говорят в литературоведении), аддитивность (как описывают этот же процесс в музыкознании) — явление, которое в творчестве Фараджа Караева можно узреть в дискурсах разной природы, поэтому можно сказать, что аддитивность в этой поэтике «всеядна». Она может выражаться семантически (стихотворение «Динамика любви», 1988), ритмически («Музыка для города Форст», 1991), звуковысотно (квартет памяти Альбана Берга³, в котором анаграмма из имени композитора Берга и соответствующая ей звуковысотность кристаллизуются от части к части) и много еще как. И само накопление энергии в опусах Фараджа Караева разрастается как расширение звукового пространства.

Р. Ф.: *Возвращаясь к злосчастному для нас с тобой стилю, который ты возвысила — эго куда! — до аристотелевской энтелехии... И тогда выходит, что стиль — начальная энтелехия композиторского нутра, из которого только и возникает его возможность (и желание) творить и созидать? Тогда как, на мой вкус, при всем том, что можно допустить, музыкальный стиль (образно-выразительная звуковая система, характеризующая семантические и структурные закономерности определенного исторического периода или конкретного автора) в основе своей всё же нечто внешнее и прикладное — оболочка, не имеющая прямого отношения ни к композиционной идее и содержанию, ни к самой музыкальной сути. Стиль — что-то вроде декора, убранства, одного из вспомогательных средств для более цельного воплощения или понимания авторского замысла. И если так, сколь легко стиль, особенно в нашей современности, создаваем, столь же легко и разрушаем, и каждый миг в прошлом оставляем. Не случайно одним из символов, знаков, одной из ключевых идей и концепций нынешнего композиторства является «индивидуальный проект», как раз и предполагающий, ~~как~~ и воплощающий «вечный эксперимент» Екимовского. И здесь, уж прости, есть некий момент противоречия, когда, ты, с одной стороны, говоришь, что на определенном «уровне абстрагирования любой элемент сравниваем с чем угодно», с другой, как мне видится, — оперируешь этим самым уровнем. Например, прямо какая-то суперконструированность, структурализация и рационализация у всех опусов Виктора Алексеевича? Без даже намека на «расхлябанность постмодернизма»? А по мне, так его «Balletto» (1974) не просто эта самая «расхлябанность», а еще и некий манифест советского и русского постмодернизма.*

К слову о постмодернистской «расхлябанности». Тут, думаю, расходимся кардинально. Потому как, пожалуй, нет более жесткой структурализации и организации материала, чем в манифесте уже европостмодернизма — Симфонии Берно или в романах У. Эко, или в философских деконструкциях Ж. Деррида.

Зато, опять же, целиком схожусь в оценке творчества Фараджа Караева как стоящего «ближе всех асовцев к постмодернистским исканиям», и в том, что постмодернизм Фараджа Караева какой-то специфический, такой, где реально нет не своих, чужих музыкальных территорий, стилей, эпох, технологий, как нет и расхожего

³ Более точное название: «In memoriam...», сюита для струнного квартета в шести частях (памяти Альбана Берга), 1984. — Прим. ред.

О его жизненных ценностях, учителях, друзьях и немного о стиле: к юбилею мастера *постмодернистского подтрунивания, иронии или дистанцированности. Наверное, поэтому в постмодернизме Фараджа Караева столько всяких иных «-измов» и «пост-»!*

А. А.: Как ты думаешь, АСМ-2 был простым содружеством композиторов, или его деятельность (концертная, музыкально-теоретическая — обсуждение произведений после каждого прослушивания) все-таки носила стилеобразующий характер?

Р. Ф.: *Сейчас, с высоты лет, кажется, что это было скорее содружество композиторов, объединенных общей, условно авангардной идеологией. Содружество, настроенное эту авангардность как можно чаще и активнее продвигать и утверждать... Как-то, наверное, так. Хотя не исключаю, что тогда, в 1990-е, коренным асмовцам это представлялось иначе, и они видели в своем единении и нечто стилеобразующее, принципиально от всего отличное, коллективно-направленческое. Кто сейчас скажет о том? Как нет конца человеческим целям и стремлениям, так нет в музыке конца череде самообманов и иллюзий. Возможно, и в этом тоже историческое значение Второй ассоциации?*

А. А.: Интересный у нас с тобой получается разговор о юбиларе, преисполненный прямо противоположных взглядов на всё: жизнь, творчество, профессиональные устои. С другой точки зрения, только такой взгляд с разных сторон и на творчество композитора, и на время, в которое мы живем, и позволяет представить целостную картину.

А теперь об индивидуальных проектах, которые, как ты считаешь, стали главной идеей современного композиторства и своего рода символом «вечного эксперимента» Екимовского. В начале XXI века распространенность индивидуальных проектов приняла настолько масштабный характер, что невольно закрадывается крамольная мысль: а так уж они оригинальны? Можно ли в этом сонме разностей найти что-то их объединяющее и не настало ли время задуматься о новой типологии? Вот именно эту проблему я изучаю последние несколько лет своей жизни. (Так что напрасно в пылу полемики ты произнес это словосочетание — тут мы не на равных условиях как бы спорим). И вот что выяснилось.

Массовость увлечения индпроектами привела к их своеобразной жанровой унификации: за пестрой картиной разных форм и концептуальных решений проглядывают элементы общности когнитивного характера. Эта смыслоорганизующая подоплека позволяет увидеть черты типологии там, где прежде она не усматривалась — на этапе замысла. Ведь от классической типологии композиторы массово отказались еще во второй половине XX века. Что же пришло на смену классической форме? Как оказалось, когнитивные модели, которые, как мы знаем, «обитают» в ментальном пространстве. Но, будучи избранными еще на прекомпозиционном этапе, именно они определяют особенности драматургии будущего опуса. Кроме того, приверженность авторов тем или иным моделям (а эта приверженность и есть индивидуальный, самобытный признак смыслополагания) программирует стилевые особенности разных творческих систем. (Да-да, именно стилевые!) У Губайдулиной это когнитивные модели в виде бинарных оппозиций, у Шаррино — образ-схемы, у Лахенмана — фреймовый принцип организации⁴. Эти когнитивные модели неизбывны, как сам способ мыслить. Думаешь, их нет у Екимовского? Как бы не так!

Львиную долю сочинений Виктора Алексеевича являют опусы, в основе которых лежит один и тот же сценарий развития (или то, что раньше называлось внутренней формой). Выразить словами его можно так: постепенное накопление энергии, неистовая кульминация и — катастрофический спад, обвал, прорыв в иную материю, растворение — вариантов окончания не счесть. Подобного рода векторность развития (где масштабнее, где камернее) присуща многим произведениям Екимовского⁵.

⁴ См.: [1].

⁵ Перечислим только некоторые: «Лирические отступления», «Лунная соната», «Иерихонские трубы», «Vers libre», «Композиция № 43» и многие другие. — Прим. А. А.

У Фараджа Караева развитие всегда стадияльное. И по накалу страстей разница большая — у Фараджа Караева всё мягче — как говорил Владимир Тарнопольский, сентиментальнее, в самом хорошем смысле этого слова.

Получилось так, что, начиная разговор о Фарадже Караеве, мы всё время сопоставляли его музыку с сочинениями другого асмовца — Екимовского. Намеренно не свернула с этого пути. Почему? Только потому, что благодаря этому сравнению удалось не только показать, как они не похожи друг на друга, но и приоткрыть завесу того, в чем специфика несхожести двух поэтик. И здесь все-таки дело не в стиле-украшательстве, который сегодня есть, а завтра от него можно отказаться. Во многом отличие творческих систем двух современников, двух представителей АСМ-2 кроется в стиле как результате определенного принципа смыслополагания, которая и обеспечивает сущность и неповторимость стиля.

Завершая разговор, попробую все-таки еще раз заострить внимание на особенностях художественной системы юбиляра. Можно ли назвать творчество Фараджа Караева постмодернистским целиком и безоговорочно? Думается, нет. Ведь сам принцип смыслового двоения (троения) художественного произведения можно назвать не только эстетикой возможных миров (столь излюбленной постмодернистами), но и извечной человеческой способностью сомневаться («а если?», «а может?», «только при том условии...»), а значит, мыслить.

Постмодернизм уже ушел, пробудив в авторах почти было потерянную в суховатых авангардистских сочинениях любовь к смыслу (многозначности). Но даже в ситуации общего всезнания творчество Фараджа Караева выгодно отличается от постмодернистских поделок. В сочинениях этого композитора «чужая» тема, к которой автор нежно прикасается, словно разглядывая ее, становится поводом для глубоких размышлений и личных переживаний. Непритворная искренность интонации, присущая его лучшим произведениям, делают их неподвластными ни текучей эмпирии времени, ни скепсису всеобщей информированности.

В связи с нашим юбилеем вспомнился еще один эпизод. На бакинской премьере «Tristessa I» Фараджа Караева (произведения, написанного сразу после смерти Кара Караева и посвященного ему с эпитафией «Отцу. Учителю. Другу») было так: переполненный зал филармонии, всеобщий эмоциональный шок от осознания того, кого мы потеряли, и как эта трагедия переживается близким человеком. Я сейчас поняла, что ни в одной точке земного шара даже с лучшими в мире исполнителями, это произведение так не прозвучит. Оно будет восприниматься как качественная и красивая музыка, местами трогательная и очень печальная, но только такие эмоциональные премьеры, этот незабываемый всеобщий катарсис при прослушивании и творят историю музыкальной культуры. Ведь подлинное искусство, оставляя свой след в истории, гораздо выше всех глубокомысленных размышлений о стиле, индпроектах и обо всем том, о чем мы с тобой говорили.

Литература

1. *Амрахова А.* Опыт классификации индивидуальных проектов в современной композиции. Журнал Общества теории музыки, 2022. № 3 (39). С. 14-35. URL: https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2022_3_%2839%29_2_Amrakhova_Classification_modern_composition_0.pdf (дата обращения: 01.05.2023).
2. *Амрахова А., Караев Ф.* Несколько страниц из дневника интервьюера // Современная музыкальная культура. Поиск смысла: избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах / А. Амрахова; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.: Композитор, 2009. С. 184-192.
3. *Пропп В. Я.* Русская сказка / науч. ред. Ю. С. Рассказова. М.: Лабиринт, 2000. 416 с. (Собрание трудов В. Я. Проппа)
4. *Райд Э. М.* Муфта, Полботинка и Моховая Борода: Повесть-сказка / Пер. с эст. Л. Вайно; Рис. Э. Вальтера. М.: Детская литература, 1982. 207 с.
5. *Beidler P. G.* The Sources of the Stekel Quotation in Salinger's The Catcher in the Rye // ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews. 2013. Vol. 26. Iss. 2: Twentieth-Century American Literature. P. 71-75 URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0895769X.2013.775049> (дата обращения: 01.05.2023).