

Ф. К. Караев
(интервью)

А. А.: *Фарадж Караевич, Вы известны своими критическими высказываниями в адрес кумиров композиторской молодежи. Но в последнее время произошло достаточно событий, которые могли повлиять на значимость творчества того или иного композитора в современном культурном контексте. Что на Ваш взгляд сегодня заслуживает кардинальной переоценки?*

Ф. К.: На мой взгляд, в первую очередь, переоценки заслуживает творчество многочисленных эпигонов создателя *musique concrète instrumentale*³³ Хельмута Лахенмана, и многое из его наследия. Так же и поздний — только поздний! — Штокхаузен и, не исключено, что-то из Булеза. Но! Не забывать о поистине героических усилиях этих титанов по созданию *нового восприятия новой музыки*. «Переоценка» не означает «отрицание»!!!

В обязательном порядке — quasi-романтические опусы позднего Пендерецкого, бессмысленная и ненужная музыка.

В беспристрастном осмыслении нуждается творчество Вольфганга Рима, имеющего далеко не очевидный статус «Неприкасаемого»³⁴. В противовес незаслуженно отодвинутому на второй план Бернду Алоису Циммерману, у которого любая сцена из оперы *Soldaten*³⁵ или часть *Requiem für einen jungen Dichter*³⁶ перевешивает все бесчисленные опусы Рима и по таланту, и по уровню мастерства, и по значимости в исторической ретроспективе музыки XX века.

Как и Арво Пярта, одного из создателей феномена «тихой музыки», приносящей ему нескончаемый триумф у неискушенной европейской публики.

И уж наверняка необходима кардинальнейшая переоценка творчества российских — что особенно важно для нас! — сверхрадикалов, у которых само понятие «музыкальность» вызывает истерику, а безуспешные поиски самореализации сродни зависимости от тяжелых наркотиков.

Сатурн, пожирающий своих... родителей!

А. А.: *Позволю себе заметить, что музыка композиторов, со «сверхиронией» называемых Вами «сверхрадикалами», сегодня благополучно звучит в концертных залах, имеет своего слушателя, а посещение подобных концертов как-то постепенно стало правилом хорошего тона среди уважающих себя любителей музыки.*

Ф. К.: Своего слушателя и Киркоров имеет...

³³ «Инструментальная конкретная музыка» (фр.) — жанр инструментальной музыки, разработанный и названный Хельмутом Лахенманом по аналогии с жанром «конкретная музыка» (*musique concrète*), изобретенным французскими композиторами Пьером Шеффером и Пьером Апри. По сути, основная идея предложенного Лахенманом жанра заключается в создании эффектов «конкретной музыки» инструментальными средствами, причем способ воспроизведения этих эффектов (путем применения нетрадиционных техник игры на инструментах) оказывается порой не менее важен по значению, чем сам звуковой результат. — *Прим. ред.*

³⁴ Здесь Фарадж Караевич пользуется популярной в настоящее время заменой слова «неприкосновенный» в прямом значении на слово «неприкасаемый», которое обычно характеризует низшую касту в структуре индийского традиционного общества, но при подобной замене создает колоритную двусмысленность. — *Прим. ред.*

³⁵ «Солдаты» (нем.). — *Прим. ред.*

³⁶ «Реквием для юного поэта» (нем.). — *Прим. ред.*

Ну а если говорить серьезно, то тут есть некая закономерность, и, я бы сказал, сложилась подобная ситуация далеко не случайно.

Мастеру, работающему в сфере искусства, во все времена было необходимо обладать неким обязательным условием, неким обстоятельством, без которого его деятельность имела шанс умереть, не родившись. Живописцу нужен выставочный салон, писателю и поэту — типография, композитору — исполнитель. Самая гениальная партитура мертва, пока не будет озвучена, — это, конечно, трюизм, но с привкусом, я бы сказал, горечи.

Вернемся назад на несколько десятилетий, во времена, когда музыка Большой Тройки³⁷ только начинала прорываться в концертные залы. Кто в то время был тем единственным дирижером, который вопреки давлению официоза, бесстрашно исполнял сочинения Денисова, Шнитке, Губайдулиной, завоеывая для их партитур жизненное пространство? Геннадий Николаевич Рождественский, — скажете Вы и будете правы. Геня, как называли его в кругу своих, это подарок судьбы для целого поколения! Троице авторам, к которым я отношусь с огромным пиететом, несказанно повезло, что в одно время с ними жил такой талантливейший исполнитель, бескомпромиссный и честный Музыкант, искренне любивший творчество своих сверстников и сделавший неизмеримо много для его продвижения на концертную эстраду. Вспомним, хотя бы, премьеру Первой симфонии А. Шнитке в Горьком в 1974 году!³⁸

Наступают Новые времена — возникают Новые реалии.

Уникальный талант Курентзиса³⁹ вызвал к жизни немало сочинений тех авторов, которых я продолжаю называть сверхрадикалами. Они мгновенно находят общий язык с дирижером, легко понимают друг друга, — ровесники, у них общие интересы. И это

³⁷ Наименование «Большая Тройка» прочно закрепилось за именами ведущих представителей советского авангарда в музыке второй половины XX века — Э. В. Денисовым, А. Г. Шнитке, С. А. Губайдулиной. Происхождение данного наименования, по-видимому, подробно не изучалось, однако зарубежные исследователи указывают на авторство Ричарда Тарускина (Richard Taruskin), который использовал выражение «Big Troika» (букв. «Большая Тройка»), вероятно, впервые в своей статье «Where is Russia's new music? Iowa, that's where?» (букв. «Где новая русская музыка? Айова, это где?», статья опубликована в газете «The New York Times» 5 ноября 2000 года). Однако присутствие заимствованного слова «troika» с очевидностью намекает на то, что корни данного выражения следует искать в русскоязычных источниках. — *Прим. ред.*

³⁸ Симфония была впервые исполнена 9 февраля 1974 года в городе Горьком (Нижегород) в Кремлевском концертном зале филармонии; Горьковским филармоническим оркестром дирижировал Геннадий Рождественский. Сам дирижер говорил по поводу премьеры:

«Первую симфонию <...> я сыграл в городе Горьком (ныне — Нижнем Новгороде), поскольку руководители филармоний Москвы и Ленинграда тогда отказались это сделать. Под самыми разными предложениями — ремонт, фестиваль музыки детей из Удмуртии и так далее. Вот поехали мы в Горький, где с местным оркестром сыграли эту симфонию. Там был ажиотаж совершенно невероятный, излишний ажиотаж, всякий запрет всегда приводит к ажиотажу ненужному. Туда люди приезжали из Москвы на автомобилях на репетиции и на концерты. Это все происходило в нижегородском Кремле, территория которого во время репетиций была оцеплена местной милицией, что только привлекало понимающих, не понимающих — неважно, что там такое происходит, раз не пускают никого. А когда состоялось исполнение, появились две рецензии. Одна — панегирическая, вторая — ругательная. Одна — что перед нами гений, другая — что его посадить бы не мешало. Это дело дошло до Москвы, и секретаря по идеологии Горьковского обкома партии попросили больше на работу не приходить, вот так этим и закончилось» (из расшифровки интервью, данного Г. Н. Рождественским в рамках телепередачи «Линия жизни» на канале «Культура» от 6 января 2007 года; копия видеотрансляции доступна по ссылке: <http://www.viprutv.com/m/50976/Linija-zhizni-Gennadij-Rozhdestvenskij>).

Этапное для творчества А. Шнитке произведение в Москве прозвучало лишь через 20 лет после горьковской премьеры — в 1986 году.

³⁹ Теодор (Иоаннович) Курентзис (Θεόδωρος Κουρεντζής, р. 1972) — греческий и российский дирижер, обладатель множества наград и премий («Золотая маска», «Строгановская премия» и других), сотрудничает с ведущими коллективами России и мира, является одним из учредителей и арт-директоров международного фестиваля-школы современного искусства «Территория», с 2011 года — художественный руководитель Пермского академического театра оперы и балета имени П. И. Чайковского. — *Прим. ред.*

Амрахова А. А., Тарнопольский В. Г., Каспаров Ю. С., Воронцов Ю. В., Караев Ф. К., Уманский К. А., Курляндский Д. А. Реестр наших заблуждений. Часть 2: беседы с композиторами вполне нормальная ситуация... Вскоре появляется молодой Чижевский⁴⁰, чье мастерство растет и совершенствуется, — кажется, еще вчера мы были далеко не в восторге от его Стравинского в Рахманиновском зале, а сегодня на Фестивале в Баку он блестяще дирижирует *Brief an Gösta Oswald* Бо Нильсона⁴¹.

А. А.: Не слишком ли большой прыжок во времени Вы допустили?

Ф. К.: Именно сейчас я хотел бы вернуться на пару десятилетий назад, напомнить о неразрешимых проблемах генерации, которая формировалась уже в иную эпоху, о композиторах АСМ-2. Застой, перестройка, развал страны — не слишком ли много испытаний выпало на долю одного поколения, жившего в эпоху великих перемен?

Судьба распорядилась так, что мы никогда не имели своего лидера-дирижера, у нас не было ни своего Рождественского, ни своего Курентзиса. И хотя наши сочинения на «Московской осени» стояли в программах Синайского⁴² — в далекие 90-е, позже — Понькина⁴³ и Полянского⁴⁴, — это были лишь редкие, пусть и чрезвычайно важные для нас, исполнения. Как итог — в течение огромного, я бы сказал, нескончаемого периода времени мы оказались отлученными от симфонического пространства и навсегда остались симфоническими изгоями.

А. А.: А Владимир Юровский⁴⁵?

Ф. К.: Дирижер-энциклопедист! Он постоянно пытается объять необъятное и, что самое удивительное, это у него почти всегда великолепно получается! Юровский — это явление, аналог которому подобрать невозможно, его невозможно ни с кем сравнивать... но в этом и необходимости нет: Юровский — это Юровский!

А. А.: Обратимся к другой стезе Вашей творческой деятельности — к педагогике. Чему, на Ваш взгляд, можно учить сегодня молодых композиторов?

⁴⁰ Филипп Иванович Чижевский (р. 1984) — российский дирижер, педагог, преподаватель Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, дирижер Государственной академической симфонической капеллы России (художественный руководитель — В. К. Полянский), сотрудничает с ведущими российскими и зарубежными коллективами, в том числе с Московским ансамблем современной музыки и ансамблем «Студия новой музыки» (художественный руководитель — В. Г. Тарнопольский). — *Прим. ред.*

⁴¹ «Brief an Gösta Oswald» (букв. «Письмо Гёсту Освальду», 1958-1959) — сочинение шведского композитора и поэта Бо Нильсона (Bo Nilsson, р. 1937) в четырех частях для голоса, солирующей флейты и оркестра на тексты шведского поэта и писателя Эрика Гёста Освальда (Erik Gösta Oswald, 1926 – 1950). — *Прим. ред.*

⁴² Василий Серафимович Синайский (р. 1947) — российский дирижер, сотрудничал со многими российскими и зарубежными оркестрами, в 2010 – 2013 годах был главным дирижером Большого театра, после ухода в отставку проживает в Амстердаме. — *Прим. ред.*

⁴³ Владимир Александрович Понькин (р. 1951) — советский и российский дирижер и педагог, народный артист России, обладатель множества наград, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, ГКА имени Маймонида, ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, сотрудничает со многими российскими и зарубежными коллективами. — *Прим. ред.*

⁴⁴ Валерий Кузьмич Полянский (р. 1949) — советский и российский дирижер и педагог, народный артист России, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, основатель, художественный руководитель и главный дирижер Государственной академической симфонической капеллы России, сотрудничал со многими отечественными и зарубежными коллективами, обладатель множества наград. — *Прим. ред.*

⁴⁵ Владимир Михайлович Юровский (р. 1972) — российский дирижер, художественный руководитель Государственного академического симфонического оркестра РФ имени Е. Ф. Светланова, главный дирижер Лондонского симфонического оркестра, почетный доктор Лондонского королевского колледжа музыки, почетный профессор МГУ имени М. В. Ломоносова. — *Прим. ред.*

Ф. К.: Тому же, чему учили и пятьдесят лет назад, — ремеслу! Умению четко выстроить форму и развивать материал, пусть и в совершенно ином осмыслении этого понятия; безжалостному отбору средств; искусству прослушать вертикаль и осознать горизонталь музыкальной ткани; чувству меры в течение музыкального времени; продуманному чередованию кульминаций и спадов, *forte* и *piano*, *tutti* и *solo*. Учить слушать *свой* оркестр и писать *свою* партитуру, развивать музыкальный вкус, учить постигать красоту во многих ее проявлениях, таких, как совершенство замысла Веберна, безупречность архитектоники Ксенакиса, четкость графики партитур Лютославского, завершенность построений Лигети или хрупкость образов Крама.

Необходимо полностью исключить риск попадания в неокрепший организм молодого музыканта бациллы вседозволенности, постоянно доводить до его сознания, что *эксперимент* — это не цель, а *путь* к ее, цели, достижению.

Не забивать молодому — еще *не* композитору! — голову пустословием и демагогией, прикрывая неумение учить и отсутствие педагогического мастерства «фиговым листком» размышлений на quasi-философские темы. И на философские тоже! Необходимо целенаправленно и упорно готовить композитора-профессионала, как готовят врача или архитектора.

Начинающему композитору, блуждающему в потемках в поисках *собственной* истины, в первом периоде обучения необходим некий стандартный набор — вполне, впрочем, гибкий и эластичный — средств музыкальной выразительности, простых и ясных форм, традиционных инструментальных составов.

Согласитесь, что ординатору Пироговки⁴⁶ опасно поручать операцию по коронарному шунтированию, а студенту МАрХИ⁴⁷, представившему на зачет эскиз дачного нужника, не стоит доверять проектирование небоскреба.

То же и в музыке: «*Кто жалеет розги своей, тот ненавидит сына; а кто любит, тот с детства наказывает его*»⁴⁸, — не мной сказано!

А. А.: В одном из интервью, опубликованном в «Музыкальной академии» [6], Вы говорили о том, что молодым необходимо меньше говорить — больше делать, не объяснять музыку, а сочинять. По Вашему утверждению, порой авторская аннотация оказывается гораздо более интересной, чем исполняемое сочинение, что...

Ф. К.: А разве я не прав? Вот Вам свежий пример, «Московская осень — 2017», аннотация: «...находит отражение идея взаимодействия элементарных частиц, формирования гравитационных полей и каустик». Далее следует объяснение, что есть «каустика»: это «огнивающая семейства лучей, не сходящихся в одной точке, к примеру, радуга — это огромная разноцветная каустика»⁴⁹.

Справедливости ради надо сказать, что я не слышал анонсируемое сочинение. Но! Если опус этот действительно ценен, то к чему эта заумь? А если нет, то подобное словесное недержание может вызвать лишь ироническую улыбку, но положения, уж поверьте мне, никак не спасет.

Или еще: «*NDEMBU — племя народов банту Центральной Африки. Время Ндембу — где каждый символ выражает множество тем, а каждая тема выражается многими символами. Сплетение символов и тем — богатое хранилище информации. <...> Само понятие «символ» у ндембу содержит указание на процесс обнаружения. Определенный*

⁴⁶ Имеется в виду Российский национальный исследовательский медицинский университет имени Н. И. Пирогова. — *Прим. ред.*

⁴⁷ Имеется в виду Московский архитектурный институт (государственная академия) — *Прим. ред.*

⁴⁸ Здесь Фарадж Караевич цитирует высказывание царя Соломона из Книги Притчей (Притч. 13:25).

⁴⁹ Приведенная цитата из аннотации к сочинению была взята Фараджем Караевичем из буклета XXXIX Международного фестиваля современной музыки «Московская осень — 2017» [15].

Амрахова А. А., Тарнопольский В. Г., Каспаров Ю. С., Воронцов Ю. В., Караев Ф. К., Уманский К. А., Курляндский Д. А. Реестр наших заблуждений. Часть 2: беседы с композиторами *аспект ритуала, а также официальный исполнитель, раскрывающий ход событий — Гадальшик»⁵⁰.*

Вспоминаю Раскатова: «Не обязательно изобретать еще какие-то технические новации <...>. Распорядиться уже существующим — гораздо более трудная проблема»⁵¹. И жалею о том, что с этими словами не знакомы наши девочки — авторы цитируемых манифестов. Так и подмывает их спросить: «А вы крестиком вышивать не пробовали?»

А. А.: Изменились ли в современных условиях оценочные критерии творчества композиторов?

Ф. К.: Шкала не изменилась: талант, профессионализм, идея и сегодня противостоят унылой посредственности, дилетантизму и отсутствию замысла.

А. А.: И вопрос, который в последнее время меня занимает более всего: существует ли разница между композиторским и музыковедческим анализом?

Ф. К.: Бесспорно! Музыковедом движет ум, композитором — интуиция.

А. А.: Для меня разница между музыковедческим и композиторским анализом — в установке: музыковед познает какой-то метод, пополняя копилку своих знаний, а композитор, открывая что-то новое, понимает, что именно так уже делать нельзя.

Ф. К.: Думать именно так — это Ваше право. Но то, что сие утверждение не бесспорно, — факт.

А. А.: Ученичество и эпигонство: существует ли между этими явлениями грань, отделяющая одно от другого? Можно ли научить эту грань распознавать?

Ф. К.: Попытка понять, где находится подобная грань, бесперспективна, это не более чем безуспешная трата времени. Но обладающий композиторским дарованием, музыкальной интуицией, музыкальным же интеллектом и обученный (!!!) основам ремесла имеет все шансы разобраться в ситуации, когда ложное выдается за истинное, а подлинный артефакт заменяется профанацией. И тогда необходимость в вопросе «*Можно ли ЭТОМУ научить?*» исчезнет сама собой.

⁵⁰ Данная цитата была взята нашим собеседником из аннотации, опубликованной на сайте Центра современной музыки при МГК имени П. И. Чайковского [12].

⁵¹ Цит. по: [3, 266].