

**Анна Амраховна Амрахова**[amrahovaaa54@hotmail.com](mailto:amrahovaaa54@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

**Фарадж Кара оглы Караев**[karaevfg88@mail.ru](mailto:karaevfg88@mail.ru)

Композитор, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**Anna A. Amrakhova**[amrahovaaa54@hotmail.com](mailto:amrahovaaa54@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

**Faraj K. Karayev**[karaevfg88@mail.ru](mailto:karaevfg88@mail.ru)

Composer, Professor of the Music Theory Department of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

## Интервью об отце «длинною в жизнь»

(Метадискурс отечественной музыкальной культуры: выпуск 4)

### Аннотация

Впервые публикуются несколько интервью из личного архива А. Амраховой. Хронологические рамки этих диалогов — почти 30 лет, первое интервью датируется 1982 годом, годом кончины выдающегося советского композитора Кара Караева — отца Фараджа Караева и его учителя по композиции, последние взяты в начале 2000-х. В 2023 году тексты подверглись своеобразной «внутренней цензуре»: оставлено только то, что Ф. Караев счел возможным опубликовать. В беседах об отце раскрываются интересные подробности не только личной жизни Кара Караева, но и исторический антураж бытия композитора в Советском Союзе в середине прошлого столетия.

### Ключевые слова

Фарадж Караев, Кара Караев, азербайджанская композиторская школа, советская музыка, современная музыка, культурная политика СССР

## A “Lifelong” Interview about Father

(Metadiscourse of National Musical Culture: Issue 4)

### Abstract

For the first time, several interviews from A. Amrakhova’s personal archive are published. The chronological scope of these dialogues is almost 30 years, the first interview dates back to 1982 (this is the year of death of the Soviet composer Kara Karayev, the father of Faraj Karayev and his composition teacher), the last ones were taken at the beginning of the 2000s. In 2023, the texts were subjected to a kind of “internal censorship”: only what F. Karayev considered possible to publish was left. Conversations about his father reveal interesting details not only of Kara Karayev’s personal life, but also the historical background of the composer’s life in the Soviet Union in the middle of the last century.

### Keywords

Faraj Karayev (Fərəc Qarayev), Kara Karayev (Qara Qarayev), Azerbaijani school of composition, Soviet music, modern music, cultural policy of the USSR

### **Вступление**

*Собственно, с этих интервью все и началось. Я имею в виду мою склонность к беседам с композиторами и музыковедами.*

*Интересная судьба у этих диалогов: они состоялись в разные годы с почти одинаковым промежутком времени длиною в 10 лет. Такая хронологическая скрупулезность объясняется тем, что и в 1992 году, и в начале 2002 эти беседы с Фараджем Караевым были связаны с важнейшими датами памяти его отца — Кара Абульфаз оглы Караева (1918–1982). Но объединяет их всех не только общая тематика, но и в чем-то одинаковая судьба: эти интервью никогда не были опубликованы. Причины были разные: вначале Фарадж Караевич решил, что они слишком откровенны (первое интервью датируется 1982 годом — мы тогда даже не представляли себе истинное историческое значение концепта «перестройка», поэтому первое интервью — типично «советское» и по стилю, и по уровню зажатости собеседника), позже события глобального плана (происходившие в Советском союзе как раз в год второго интервью) перекрывали собой все остальное, оставляя в стороне вопросы музыковедческих публикаций. Изначально эти интервью должны были стать составной частью монографии о Караевых. Однако монографию постигла та же судьба: теперь уже я была причиной «непубликации»: мне все время казалось, что я слишком мало знаю для того, чтобы писать книгу о такой значимой для национальной культуры фигуре, как Кара Караев. Давалось слово (прежде всего, самой себе): «Вот защитишь докторскую, и тогда...» Но период подготовки диссертации, как оказалось, не прибавил знаний (да и уверенности в себе), и книга так и не была опубликована. И вот теперь...*

*При подготовке этих интервью к публикации стало понятно, что мы оба были неправы: беседы, преисполненные любви и почитания к личности Кара Караева и сейчас — по прошествии не одного десятка лет — выглядят живыми, искренними и очень трогательными.*

*Но главное достоинство этой публикации не описание личности Кара Караева и особенностей его творческой и общественной деятельности человека, приближенного к властным структурам. Хотя и здесь можно обнаружить массу интересных фактов о том, как непросто все было устроено за фасадом внешнего благополучия. Главное — читатель получает уникальную возможность проследить, как со сменой мирового устройства (первое интервью было взято в Баку, в столице Союзной Советской республики, последнее — там же, но после распада Советского Союза), изменился сам собеседник: из «застегнутого на все пуговицы» советского человека он постепенно превращается в самодостаточную личность, смело выражающую свою позицию, а главное — отстаивающую свое мнение. Об этом свидетельствует и тот факт, что подготовка к публикации этого материала в 2023 году заняла едва ли не больше времени, чем хронометраж всех бесед. Фарадж Караевич был строг к малейшим неточностям, непреклонен в отсеивании материала и потому много интереснейших фактов осталось за пределами данной публикации — ведь у нас есть время подождать еще лет 50.*

*Читатели наверняка обратили внимание на небольшое видоизменение названия нашей рубрики, которая только в данном выпуске именуется «Метадискурс отечественной музыкальной культуры» в связи с национальной спецификой биографии и творчества героя интервью. В беседах, публикация которых приурочена к 80-летнему юбилею Фараджа Караевича, проговариваются достаточно серьезные вещи, позволяющие в новом свете оценить значимость творческих фигур композиторов Караевых и для культуры Азербайджана, и для истории нашего когда-то общего отечества.*

## Интервью № 1 (неудавшееся)

1982 год

А. А.: *Растет уже поколение музыкантов, для которых имя композитора К. Караева — такая же легенда, как имена Глинки, Гаджибекова. Мне бы хотелось, чтобы наша беседа как-то «приблизила» к нам личность этого человека. У него было много учеников, гораздо меньше друзей, и только ваша «Прощальная» симфония предваряется посвящением «Отцу. Учителю. Другу»<sup>1</sup>.*

Ф. К.: Достаточно много людей, которые его помнят. Есть ученики, есть коллеги, это верно. Но так уж складывается, что со временем одни черты в памяти стираются, другие приобретают какой-то гипертрофированный характер, то есть создается образ, который зачастую не соответствует действительности. То, что у нас подается, зачастую основывается на абсолютно неверных представлениях. Конечно, мне легче судить об этом, но понять мои слова достаточно сложно: это был человек ранимый, нередко сомневающийся и, пожалуй, никогда до конца не уверенный в своей правоте.

А. А.: *Те три ипостаси, в которых отец представал перед Вами, не только взаимодополняли, но в какой-то мере взаимоисключали друг друга. Ведь то, что рассказывается другу, не всегда скажешь учителю, и то, что позволительно отцу, не всегда прощается другу... Попробую несколько изменить ракурс привычных ассоциаций и задать такой вопрос: было ли нечто такое, чему не мог научить учитель?*

Ф. К.: Наверное, было. Если взять негатив этой триады — «отцу», «учителю», «другу», — то получится: «сыну», «ученику» и... «другу», — это останется. И, наверное, иной раз получалось так: то, чему должно было научить ученика, не всегда можно было научить сына. В этой ситуации во время учебы в консерватории постоянно возникали конфликты между учеником и педагогом. Не между педагогом и учеником, а именно учеником и педагогом. Ученик мало что мог сделать, желания же были грандиозные, а педагог все это понимал и пытался направить в нужное русло... Но это одна сторона дела — ситуация не особенно оригинальная. Но то, что эти отношения в каких-то домашних делах имели свое продолжение, что из области взаимодействия ученика и учителя они произвольно и мягко переходили в противостояние отца и сына, — это способствовало тому, что отношения становились натянутыми и напряженными. И могло возникнуть порожденное этим недоверие, неверие...

А. А.: *Недоверие было с вашей стороны?*

Ф. К.: Нет, именно нет. Если я оказывал какое-то сопротивление в учебе, то это не могло не вызвать негативной реакции и в семейных отношениях.

А. А.: *А если на авансцену выходила другая сфера ваших отношений, наверное, можно сформулировать вопрос и так: прощались ли другу его ошибки?*

Ф. К.: С моей стороны имеется в виду?

А. А.: *Допустим, с Вашей.*

Ф. К.: Прощались ли другу его ошибки?.. Учителем я не был... Отцом тоже... И другом, быть может, я в общем-то и не был. Мы только в самом конце жизни сблизились, до этого же долгое время существовала какая-то полоса отчуждения. Я достаточно долго упорно сопротивлялся и не делал того, что нужно было делать (или вообще ничего не делал), а учителю это всегда неприятно, больно и обидно, отцу — тем более (когда он видит продолжение этого сопротивления уже вне стен консерватории).

Но вернемся к вопросу. Прощались ли другу его ошибки? Нет. Причем ошибки эти могли быть реальными, могли быть и мнимыми, но с моей стороны оценка была очень резкой. Конфликты могли возникнуть по всякому поводу: это касалось и отношений с людьми, и некоторой его иной раз резкости в суждениях. Нельзя сказать, что в жизни отец руководствовался девизом «цель оправдывает средства», нет. Но иной раз его действия, поступки вызвали мое определенное противодействие, определенную оппозицию — это

---

<sup>1</sup> Премьера Симфонии, партитура которой была на момент интервью только в виде рукописи, состоялась лишь через год, в 1983 году в Баку.

естественно. Это могло быть в Союзе композиторов, могло быть в консерватории, а я был свидетелем многого и, хоть и не вмешивался, — что категорически не позволялось! — но всегда имел на этот счет свою точку зрения, и, абсолютно не претендуя на то, что именно она была правильной, пытался иной раз ее высказать. Безуспешно...

*А. А.: Разовьем немного ситуацию. Авторитет вашего отца не только как учителя, но и как крупного композитора, не довел ли над Вами?*

*Ф. К.:* Нет. Но, конечно, лишь после того, как мне удалось чему-то научиться... Нет, нет, авторитет музыкальных образов никогда не довел. Хотя, пожалуй, главная тема [моей] Первой фортепианной сонаты (1965) по характеру может вызвать некоторые ассоциации с главной партией [его] Третьей симфонии (1964), и финал балета «Тени Кобыстана» [«Тени Гобустана» (1969)] посматривает в сторону финала «Тропюю грома» (1957).

*А. А.: А как ваш отец относился к тому, что ваша музыка совсем не похожа на его?*

*Ф. К.:* К сожалению, после 1976 года, после Сонаты для двух исполнителей, он практически больше ничего не слышал, потому что эта музыка не исполнялась — он видел только партитуры. Прослушав Сонату, он спросил: «А ты знаешь, что будешь делать дальше?» Сонату тогда он принял безоговорочно (была запись, и он слышал ее в Москве), но пожимал плечами, что означало «далеко, мол, брат, заехал» — знал не понаслышке о непростой музыкальной ситуации в стране.

*А. А.: Кстати, о сложных ситуациях, были ли такие, когда отец со своим авторитетом не мог помочь сыну?*

*Ф. К.:* Чисто музыкальных ситуаций?

*А. А.: Да, но если хотите, и других.*

*Ф. К.:* Со временем я научился учиться, перестал сопротивляться и, безоговорочно веря учителю, выполнял все его указания неуклонно и последовательно. Но после окончания учебы, бывало и так, что советам не внимал. Такое случилось с Концертом для фортепиано в 1967 году. Просмотрев партитуру, отец безапелляционно заявил: «Не будет звучать». Возмущенный, я спросил: «Почему?» «У тебя аккомпанемент и солист играют в одном и том же регистре, а должно быть так: рояль наверху — аккомпанемент внизу, рояль в середине — аккомпанемент по краям, рояль по краям — оркестр в середине. Я, конечно, упрощаю, но все-таки это азбучная истина». После исполнения я убедился, что он был полностью прав, и через год написал новую партитуру, оставив без изменения только сольную партию.

*А. А.: Но это пример того, как он помог...*

*Ф. К.:* Он помог уже ретроспективно, то есть о помощи можно было бы говорить более конкретно, если бы в процессе работы он что-то корректировал. Как раз получается, что он не помог: он не отобрал партитуру, не сказал — это играть нельзя...

*А. А.: Учитывая историческую aberrацию, когда потомкам лучше видно, что делается вообще, а современники лучше замечают частности, мы сейчас убедились, что тогда это все-таки была помощь.*

*Ф. К.:* Да, в каком-то ретроспективном ракурсе... Но это был, пожалуй, единственный случай. Позднее совет от него было получить трудно. Он не был равнодушен к тому, что я делаю, наоборот, его это всегда интересовало и тревожило. Но попав в такую ситуацию, когда мы жили на расстоянии двух тысяч километров друг от друга, когда не могли общаться постоянно, когда то, что я стал делать, он не мог проконтролировать, — отец занял позицию стороннего наблюдателя. И это (как он сам понимал) было лучшее, чем он мог помочь.

*А. А.: Вы и тогда так считали?*

*Ф. К.:* В общем, наверное... С другой стороны, слишком мало времени прошло с 1976 по 1982 год, чтоб я мог апеллировать сейчас какими-то фактами. Не знаю, боюсь у нас ничего не получится. Не могу почувствовать то соотношение, которое должно быть между тем, что надо говорить и тем, что можно сказать...

**Интервью № 2 (десять лет спустя)**

**1992 год**

А. А.: *Мои вопросы в старом интервью были заданы так, чтобы утвердить мысль: ни один род деятельности не может характеризовать личность человека. Мы чуть-чуть изменили ракурс вопросов, и та же самая триада «отец — учитель — друг» предстала в совершенно ином свете. Наверное, лучше всего об этом сказано у Дж. Руми в «Притче о древе познания»:*

*«Оно единое на целый свет,  
Хотя его названьям счету нет.  
Так может некто, будучи единым,  
Быть одному отцом, другому — сыном.  
Быть для кого-то средоточьем благ,  
А для другого злей, чем кровный враг.  
Порою человек и сам не знает  
Тех свойств своих, какими обладает.*

*[...]*

*Что облик чей-то иль чего-нибудь?*

*Коль ты мудрец, старайся вникнуть в суть» [2, 87-88].*

*Не случайно бытует еще такая традиция в философской мысли, согласно которой личность человека нельзя познать через внешнюю явленность его действий, поступков... Существует какая-то внутренняя духовная сила личности. На ваш взгляд, что было такой сущностной силой характера вашего отца? Я сознательно облегчу вам задачу, хочу увести от стереотипа) кроме трудолюбия, потому что труд, я считаю, тоже дар природы...*

Ф. К.: И не достоинство, а данность...

А. А.: *...естественный, сопутствующий таланту фактор. И так, сила самопостроения личности, благодаря которой Караев стал Караевым?*

Ф. К.: Слишком много субъективного в том, что я мог бы вам сказать...

А. А.: *Вы говорили (правда, фраза эта просто проскользнула, но почему-то запала в память) о том, что отца отличала целеустремленность. Может быть, он как-то очень настойчиво шел к поставленной цели?*

Ф. К.: Я иной раз тоже не понимал и терялся перед тем, что он делает, куда идет...

А. А.: *Мне как-то повстречалась мысль о том, что в недавнем советском прошлом у нас традиционность рассматривалась как категория нравственности. Эта пагубная тенденция привела к большим перекосам в развитии культуры. Но талант Караева в том и заключался, что он в любые периоды нашей истории умел оставаться самим собой и вместе с тем быть на гребне социального успеха.*

Ф. К.: Попытаюсь высказать свою точку зрения. За счет умения объективно рассматривать складывающуюся историческую (а значит, государственную) ситуацию, он мог найти оптимальную линию поведения. Он выбирал путь, предполагая и надеясь, что за ним пойдут ученики и у него будут последователи. Этот путь не всегда мне казался верным, хотя сейчас, после того как в прессе появились публикации о 1937 и 1948 годах, на многое начинаешь смотреть иными глазами. Вы знаете историю создания симфонической поэмы «Лейли и Меджнун»?

А. А.: *Только то, что это было сделано по заказу, скажем так, правительства...*

Ф. К.: Не по заказу, потому что «заказ» — слишком малозначащее слово. Это было сделано, конечно, не под угрозой каких-то репрессий, но все-таки по директивному указанию. Поэма была написана на даче в Пиршагах<sup>2</sup> за какие-то семнадцать дней. После премьеры разразился страшный скандал, автора обвинили в формализме.

А. А.: *Эти обвинения были предъявлены сочинению, написанному по классическому образцу и уже ставшему национальной классикой?*

---

<sup>2</sup> Пиршаги — дачный поселок недалеко от Баку.

Ф. К.: Не забывайте, что это был 1948 год. Я недавно читал газетные отчеты об этих собраниях. Кто-то из выступающих — не помню точно, кажется, это был Афрасияб Бадалбейли<sup>3</sup> — достаточно резко сказал, что азербайджанскому народу такая музыка не нужна, и с едкой иронией добавил, что это не «Leyli və Məsnun», а «Лейла и Межнун», намеренно коверкая имена, произнося их на русский манер. Его поддержало большинство выступающих, и лишь Бюль-Бюль<sup>4</sup> высказался спокойно и доброжелательно в том плане, что надо дать возможность молодому человеку спокойно работать, а не уничтожать и растаптывать, надо дать шанс исправиться, если он в чем-то виноват.

У меня по обрывочным воспоминаниям создается ощущение, что отец всю жизнь страдал из-за того, что не может до конца делать то, что должен делать. Как-то у нас возник разговор — это было начало или середина 1970-х годов. Он рассказывал, как трудно было после 1948 года, как приходилось буквально «по сантиметрам» завоевывать какие-то музыкальные новации — те, что «не свойственны» были азербайджанскому музыкальному искусству. Я говорил: «Что ты имеешь в виду, “Семь красавиц”? Традиционнейшая музыка!» На что он ответил: «Традиционнейшая она и есть. Мне и сейчас так кажется, а тебе — тем более. Но начать мелодию до-мажорного *Адажио* со звука “си” — это произвело такое впечатление, как будто в зале обрушился потолок. Сейчас нам, тебе и мне, это кажется естественным и не режет уха, мы не замечаем диссонанса, а тогда это производило страшный эффект, как будто трубы играют двенадцать звуков одновременно. Сегодня это понять трудно».

Я вспомнил весьма примечательный факт: в самом начале 1960-х годов, когда отец был впервые в Штатах, на одном из концертов играли сюиту из балета «Тропюю грома». Я поинтересовался, как восприняли американцы эту музыку? Он не любил распространяться на этот счет (это был конец 1950-х – начало 1960-х, музыку во всем мире, кроме нас, писали совсем по-иному). Он сказал примерно следующее: «Больше всего мне понравилось, что о “Танце черных” в какой-то рецензии написали: “По этой музыке видно, что мог бы сделать композитор, если бы жил в других условиях...”»

Сейчас, глядя в прошлое, я уверен, что многое было им сделано правильно. Я имею в виду те самые «заранее подготовленные позиции», используя которые, через какое-то время можно было сделать бросок вперед. Переход его где-то в конце 1950-х годов, после Скрипичной сонаты и Четвертой тетради прелюдий, к додекафонии — это не только осознание внутренней потребности и не только рассчитанный шаг. Он ощущал необходимость перемен и, исходя из наших конкретных условий, чувствовал, что может показать своим азербайджанским коллегам какой-то иной путь. Перемены были осознаны не только в силу личной необходимости или музыкальной интуиции, но в силу, как это ни высокопарно звучит, исторической ответственности перед музыкальной культурой своей республики, перед своим народом.

А. А.: *Существует такое понятие — “рефлексивный традиционализм”<sup>5</sup>. Этот термин пришел из литературоведения и означает тенденцию, характерную для культурно-исторических эпох, когда литература приходит в своем развитии к такой степени самосознания, что сама выбирает себе “кумиров”, следуя каким-то эталонам. Это закономерный этап для всех культурных формаций. Уже не раз отмечалось, что оригинальность ситуации азербайджанской композиторской школы заключается в том, что здесь все спрессовано, и у нас в небольшой промежуток времени в 60 лет можно*

---

<sup>3</sup> Афрасияб Бадалбек оглы Бадалбейли (1907–1976) — азербайджанский композитор, дирижер, музыковед и публицист, народный артист Азербайджанской ССР (1960), автор музыки и либретто первого азербайджанского балета «Девичья башня», нескольких опер, произведений для симфонического оркестра.

<sup>4</sup> Муртуза Мешади Рза оглы Мамедов (сценический псевдоним — Бюль-Бюль, 1897–1969, выдающийся советский азербайджанский народный и академический певец, музыковед-фольклорист, педагог и общественный деятель.

<sup>5</sup> Термин С. С. Аверинцева, введенный для обозначения длительного этапа в развитии европейской литературы, для которого было характерно сознательное следование канонам и образцам (IV в. до н. э. – XVIII в.). Подробнее см.: [1].

*встретить и музыкальный XIX век, и век XX, и более ранние какие-то фольклорные традиции... Рефлексивный традиционализм... Я думаю, что Караев-старший очень быстро прошел в своем творчестве этап... Учебы? Не учебы. Подражания? Не подражания. ...Овладения арсеналом многого из того, что должен делать композитор XX века.*

Ф. К.: Опять вспоминаю самое начало 1950-х годов. Я очень хорошо помню эту партитуру: она сохранилась, она здесь (*интервью проходило в бакинской квартире Ф. Караева. — А. А.*), она до сих пор обернута в старую зеленую бумагу, чтобы не слишком бросалась в глаза. Это был «Петрушка»! Да, «Петрушка» Стравинского, а имя Стравинского тогда было, конечно, под запретом. Отец играл эту музыку, самые последние строки — когда Петрушка «показывает нос». Я теперь понимаю, как это было ему близко, как это резонировало его сознанию, каким-то творческим импульсам, с каким восхищением он говорил об этом и с какой болью за то, что невозможно идти такой дорогой. Вот это я хорошо запомнил, именно тогда я впервые услышал фамилию «Стравинский». А потом — это, конечно, не ответ на ваш вопрос, я просто вспоминаю — в конце 1950-х годов отец увлекся фотографией и как-то переснял портрет Стравинского, который был напечатан в журнале «Америка» — тогда в каком-либо другом издании подобный портрет вряд ли можно было найти. Я спросил: «Кто это?» Он ответил: «Стравинский». А я все-таки еще не слишком хорошо представлял себе, кто это, что это за уникальное явление. Отец сказал: «Ничего, придет время, и все будут знать, кто это, и имя Стравинского уже будет не пугалом, а эпохой».

Такие отрывочные воспоминания, конечно, трудно сложить в определенное, четко выстроенное архитектурное здание, но я чувствовал, что он страдал из-за того, что не может делать до конца то, что должен делать, — ощущение это у меня было всегда. И то, что я сейчас говорю, не противоречит тому, что я сказал раньше о переходе к додекафонии. Просто он почувствовал момент, когда это стало необходимостью. Видимо, раньше этого делать было нельзя.

А. А.: *Для меня, например, глубоко симптоматично, что и в тот период, когда можно было писать музыку в определенном русле, у разных композиторов были разные ориентиры. Так, для балета Караева ориентир (в качестве «игры с моделью») — балетный симфонизм Чайковского-Прокофьева. Невольно возникает мысль, что даже на определенном историческом участке в творчестве Караева все-таки была тенденция к тому, чтобы соответствовать духу времени.*

Ф. К.: Это естественно. Это связано, наверное, с традициями семьи, в которой он рос. Бабушка играла на рояле, играла старинные вальсы, романсы. Она была образованным человеком, писала стихи на русском и азербайджанском языках совершенно свободно. Ее отец — Искендер-бек Ахундов, он вообще был ориентирован на демократические идеи М. Ф. Ахундова<sup>6</sup>, Н. Нариманова<sup>7</sup>. Дома не было разделения: говорили по-азербайджански и нередко по-русски. У меня до сих пор сохранилось несколько книг — если я не ошибаюсь, Гоголь и Кольцов, — которые Искендер-бек подарил «внуку Карику». Ориентация на европейскую культуру в доме была естественной, и это не могло не отразиться на формировании мировоззрения. А его отец, профессор Абульфаз Караев, как и многие в

<sup>6</sup> Мирза Фатали Ахундов (1812–1878) — азербайджанский просветитель, писатель, поэт, философ и общественный деятель, член Российского императорского географического общества, сторонник секуляризации исламской культуры, автор проекта реформы по европеизации азербайджанской письменности, опередившего аналогичные идеи для турецкого языка, близко родственного азербайджанскому. — *Прим. ред.*

<sup>7</sup> Нариман Наджаф оглы Нариманов (1870 – 1925) — азербайджанский просветитель, писатель, общественный и политический деятель, народный комиссар иностранных дел Азербайджанской ССР, председатель Совета Народных Комиссаров Азербайджанской ССР, защитник национальной самобытности азербайджанской культуры при укреплении многообразия межкультурных связей, составитель «Краткой грамматики тюркско-азербайджанского языка» (1899) и «Самоучителя русского языка» (1899). — *Прим. ред.*

Азербайджане, любил народную музыку, и эта сторона домашнего образования не была ущербной.

*А. А.: Характеризовать Кара Караева только как композитора, педагога и общественного деятеля — значит, ровным счетом ничего не сказать о личности, потому что и композиторов у нас очень много хороших, и педагогов... Хотелось бы раскрыть человеческие черты в каких-то фактах, сложить это все в общую картину...*

*Ф. К.: Он внутренне считал, что, наверное, не совсем правильно прожил жизнь.*

*А. А.: А в чем это проявлялось? Или так: на чем зиждется ваше убеждение?*

*Ф. К.: Убеждение? Сложно сказать: это по каким-то мелочам вырисовывалось. Но то, что он переживал, что написал мало музыки и не написал того, что мог бы написать и в качественном, и в количественном отношении, — это точно. Объективно это и 1948 год, и семья, дети, которых нужно было кормить, одевать, обувать. Отсюда и многочисленные кинофильмы, театральные постановки — музыка, которую вполне можно было не писать. А когда появилась возможность спокойно работать, здоровья уже не было, время было потеряно...*

*А. А.: Мы все проходили через этапы простоя, вынужденной работы, вынужденного труда, но вот, наверное, была какая-то черта характера, внутренняя сила духа, заключающаяся в том, что даже в этих ситуациях у него все получалось лучше всех.*

*Ф. К.: Отец это делал всегда достойно, всегда с полной отдачей. Он столько музыки сделал для посредственных фильмов киностудии «Азербайджанфильм»! Конечно это потерянное время. Создание киномузыки имеет свою специфику, которая заключается в том, что работу всегда приходится завершать в спешке, сроки поджимают, фильм смонтирован, музыку надо за неделю написать, за три дня записать, а потом «подложить» музыку под изображение. Но он всегда всю эту работу делал очень тщательно, часами мог биться над каким-то эпизодом, который в фильме будет заглушен грохотом взрыва или разговорами, и от этой музыки ничего бы не осталось. Но он мог биться ночами над каким-то ходом валторны, который ему не давался, пока не сделает так, как, по его мнению, это должно было быть.*

*А. А.: Такого рода труд мог воспитать и в вас представление о композиторском ремесле... И все-таки, какая сущностная черта характера смоделировала такую личность? Этот человек сам себя вылепил? Вокруг какого стержня всё воплотилось? Его судьба, биография, творчество — на что все это опиралось?*

*Ф. К.: Я думаю, что вначале, как это ни примитивно звучит, это просто тяга к знаниям, тяга к музыке, вокруг этого лепилось все. Рабфак музыкальный, занятия музыкой, влияние Владимира Михайловича Козлова<sup>8</sup>, который очень много сделал для того, чтобы эту тягу, не всегда осознанную, направить в достойное русло, учеба в консерватории, поездка в Москву — это как бы первый этап, он шел стихийно...*

*А. А.: Дело в том, что тяга к знаниям...*

*Ф. К.: ...тяга к музыке, к сочинительству — болезнь такая — невозможно, непонятно почему это — но вот это есть.*

*А. А.: Но это было и есть, допустим, у многих, и, тем не менее, Караев один...*

*Ф. К.: Наверное, мера таланта, мера интеллекта, какие-то скрытые личностные человеческие качества...*

*А. А.: Какие?*

---

<sup>8</sup> Владимир Михайлович Козлов (1904–1960) — советский азербайджанский пианист и педагог, артист Азербайджанской государственной филармонии; ему К. Караев посвятил Сонату для скрипки и фортепиано ре минор (1960). — *Прим. ред.*

Деятельность В. М. Козлова как музыканта-исполнителя и педагога была очень интенсивной и сыграла не малую роль в становлении и развитии концертной жизни республики. Он завоевал особенно большую известность в качестве концертмейстера и с полным основанием причислялся к лучшим аккомпаниаторам Азербайджана.



Ф. К.: Упорство, умение рассчитать «шахматную партию» на много ходов вперед. Я говорю не о карьере как таковой, карьерой пришлось заниматься позже, пришлось, видимо, для того, чтобы пробить этот фарватер. Я бы сказал так: на первом этапе, может быть, до возвращения из Москвы в 1946 году — это тяга, стремление, интуитивная попытка найти себя в музыке, без этого не мыслилась жизнь, а потом начинается борьба.

Если представить себе другой ход событий, если бы из Москвы 1946 года по мановению волшебной палочки отец попал в другую музыкальную ситуацию, и мы перенеслись бы в сегодняшний день, конечно, все пошло бы по-другому: и в смысле интенсивности музыкального развития, и в смысле формирования композиторской личности. Поэтому говорить если не о жизненной драме, то о внутреннем разладе, может быть, вполне естественно.

А. А.: *Вы это ощущали?*

Ф. К.: Нет, конечно нет — я понял это гораздо позже.

А. А.: *А Кара Абульфазович сам это ощущал?*

Ф. К.: Естественно! Я думаю, что многие его недуги, болезни были косвенно или даже напрямую спровоцированы этой жизненной коллизией. Это чувство ответственности за происходящее, до возвращения из Москвы в 1946 году, было идеей, потом же это стало тяжелым бременем.

Вспоминается такой эпизод: в 1948 году, когда была объявлена борьба с формализмом, в Союз композиторов пришла директива, что здесь тоже, дескать, надо наводить порядок. Если я не ошибаюсь, Узеира Гаджибекова уже не было, первым секретарем был избран отец, и ему надо было рапортовать о проделанной работе. Причем были упреки не только в формализме, но и в упрощенчестве, в невнятном цитировании фольклора, что тоже каралось. И отец, как истинный дипломат, в отчетной записке то ли Багирову<sup>9</sup>, то ли еще куда-то «наверх» разделил всех без исключения членов Союза на две группы: эти — формалисты, те — упрощенцы, — и получилось, что нельзя же всех выгонять из Союза! Он потом рассказывал, что, когда мысль такая пришла, понял, что это был единственный выход, чтобы сохранить Союз, удержать его от возможного расформирования.

А. А.: *Можно назвать это мастерством дипломатии, а можно трактовать и в другом ракурсе: это чувство даже не самосохранения, а планирования своих действий сообразно текущему моменту. Как бы находясь на тонкой грани между добром и злом, допустимым и недопустимым, он настолько мог даже не то что рассчитать, а интуитивно балансировать на острие судьбоносной ситуации.*

Ф. К.: Абсолютно верно. Опять возвращаюсь к шахматистам: ведь они не рассчитывают все варианты до конца, в какой-то момент решающую роль играет интуиция. Почему компьютер проигрывает человеку? Потому что он лишен интуиции.

А. А.: *Что характерно, в этой аналогии с компьютерами, машина не может рассчитывать ситуации, касающиеся каких-то моральных устоев, и в этих условиях талант Караева проявлялся в том, чтобы гнуть свою линию, ...*

Ф. К.: ...не подставив никого...

А. А.: ...не подставив никого и не преступив никаких норм морали...

Ф. К.: Отец рассказывал, что его вызвал как-то Мир Джафар Багиров (а отец уже был членом комитета по Сталинским премиям и сам — дважды Лауреат), перед отъездом в Москву вручил ему документы и сказал, что это представление одного из наших композиторов. В Москве, мол, уже документы есть, но, на всякий случай, для подстраховки,

---

<sup>9</sup> Мир Джафар Аббас оглы Багиров — советский азербайджанский партийный и государственный деятель, руководитель органов госбезопасности Азербайджана в 1921–1932 годах (ЧК, ГПУ, ОГПУ, НКВД) и затем органов управления АзССР (председатель СНК и Совета министров, первый секретарь Бакинского горкома и ЦК компартии), а также заместитель начальника «Куйбышевнефть» Министерства нефтяной промышленности СССР (1953–1954). В 1954 году он был арестован за сотрудничество с Л. П. Берией, в 1956 году расстрелян. — *Прим. ред.*

отвези. Отец отвез, а позже узнал, что это было представление Фикрета Амирова<sup>10</sup> на Сталинскую премию. Через какое-то время Багиров при встрече сказал отцу: «А я думал, ты эти документы потеряешь». — «А почему я должен потерять?» — «Но это же был Амиров!» — «А откуда я знал? Вскрывал? Читал? И даже если бы знал, должен был потерять?» То есть такое коварство отцу даже в голову не могло прийти.

### **Интервью 3**

**2002 год**

*А. А.: Одна из стереотипных характеристик творчества Кара Караева — «свобода претворения разных стилевых систем». Вы с ней согласны?*

*Ф. К.:* Прямо так в лоб: согласен или не согласен? Я стараюсь всегда в таких ситуациях подходить узко технологически: почему возникла эта задача? Как она была решена? На каком художественном уровне она была претворена? Поэтому, наверное, можно сформулировать ответ на ваш вопрос и так: да, существует определенная свобода претворения различных систем, и ее рамки всегда подчинены технической задаче. Для меня это так.

*А. А.: Как Вы думаете, сам себя он ощущал свободным человеком и в творчестве, и в жизни?*

*Ф. К.:* До определенных пределов, это было достаточно широкое прокрустово ложе.

*А. А.: Освободить себя (точка зрения религиозной традиции) — значит, прежде всего, собрать свою силу, чтобы быть сильнее любого влечения своего, любой прихоти, любого желания и соблазна. Было ли что-то, чему он не мог противостоять, а потому был несвободен, зависим? Иными словами, поговорим о слабостях...*

*Ф. К.:* Естественно, как у каждого человека, у него были слабости. Я не могу сказать, что это был человек-монолит, человек-скала, человек-глыба... Я не могу сказать, что он конкретно дозировал свои слабости. Но они, если и проявлялись, то проявлялись как-то нормально. Ну любил он, может быть, изредка посидеть с друзьями, выпить немного, посмеяться — по-человечески любил отдохнуть. Редко такое случалось! Он был в меру тщеславным, не был увлекающимся, не бегал за юбками, чтоб можно было сказать: да, вот это была слабость. Мне трудно ответить на этот вопрос. И не потому, что это был «монолитный» человек, а потому что это было как-то естественно... А иногда он бывал и чересчур наивным.

*А. А.: Отец?*

*Ф. К.:* Да. Он, например, говорил: «Я человек неглупый — это естественно. Я человек внимательный, я человек образованный... Почему я не умею играть в шахматы? Вот я сейчас сяду и у тебя выиграю! Я буду думать внимательно!» — и когда я его через 8-10 ходов обыгрывал, недоуменно спрашивал: «Почему? Я ведь умнее тебя! Я же грамотнее тебя! Я же образованнее тебя! Я же опытнее тебя! Почему у меня не получается?» Он не мог этого понять. Он думал, что, сосредоточив внимание и рассчитав все варианты (а он рассчитал бы все варианты — с бумагой, за пять лет — абсолютно точно!), он может обыграть кого угодно.

*А. А.: Со слабостями ясно... А допускал ли он в жизни какие-то просчеты, о которых вы знаете?*

*Ф. К.:* Однажды он рассказал мне сон, который снился ему несколько раз. Вы знаете, они с мамой вместе росли: учились в одном классе, сидели за одной партой... У меня даже сохранились их школьные записки: «Танька, почему ты на меня не смотришь?» С детства дружили, потом поженились... Но почему-то отцу как-то приснился такой сон — он мне его рассказывал: «Идем мы с мамой в Москве в Большой зал консерватории. Толпа народу, ажиотаж с билетами, невозможно пройти. Но нас на контроле должны были пропустить, в

---

<sup>10</sup> Фикрет Мешади Джамиль оглы Амиров (1922–1984) — советский азербайджанский композитор, педагог, ученик У. Гаджибекова и Б. И. Зейдмана, в своем творчестве выступал как сторонник развития национальных народных традиций и принципов музицирования. — *Прим. ред.*

списке должны быть наши фамилии. Вот мы приходим, раздеваемся, подходим с мамой к билетершам... Я говорю: «Караев, два места должно быть». Она рвется в своем списке и говорит: «Да, Караев есть, но только одно место». И я прохожу, мама остается. Я оборачиваюсь и недоуменно развожу руками, мол, так вот получилось...» Дальше он обычно шутил: «Видимо, мне не надо было жениться».

*А. А.: Логика железная...*

Ф. К.: Да, удивлялся: «Как же так? Я ушел, она осталась...» Ведь на протяжении всей жизни мама сделала все, чтобы создать ему идеальные условия для того, чтобы он мог спокойно работать. Он был освобожден от всех житейских забот, которые зачастую мешают серьезно заниматься. Создавались все условия, дома все ходили на цыпочках: папа работает. От всех телефонных звонков, ненужных контактов он был изолирован, может быть, даже чересчур...

В быту ведь как бывает: все лучшее — детям. У нас дома так не было. Мама говорила: «Все лучшее — отцу». Если какие-то деньги появлялись «лишние» — сначала отцу что-то купить, потом нам. Из супа самый вкусный кусочек — отцу. Не дочке, не сыну. Вот так это было... Конечно, то, что он писал много ненужной музыки — тоже, в кавычках, мамина «заслуга». Был дом, мы жили на достаточно «широкую ногу», на это нужны были средства...

*А. А.: Могли бы Вы привести примеры из жизни вашего отца волеизъявления свободной личности, то есть стояла ли перед ним когда-либо проблема или необходимость нравственного выбора?*

Ф. К.: Был один момент, это было в начале 1960-х годов. Тогда отец хотел уйти из дома. Зуля<sup>11</sup> была маленькая, мне было лет 15-16. И естественно, мама была в панике: «Как мы будем жить?» На что я говорил: «Выберемся, нельзя человека удерживать». Четко я помню круг мыслей, помогающих пережить ситуацию: надо все оставить и плыть по течению; как получится — так получится; все, что ни делается, делается к лучшему... К слову сказать, с маминой стороны не было практических попыток пойти устроить какие-то разборки, как сейчас говорят... Но, тем не менее, все так и осталось, все как есть. Вероятно, это может послужить иллюстрацией (правда, несколько утилитарной) к свободе нравственного выбора.

Много лет спустя — это было где-то в 1970-х годах, мы вместе отправились в Союз композиторов на улицу Неждановой то ли за зарплатой, то ли еще по каким-то делам, я в качестве сопровождающего — отец не любил ходить один. Около Центрального телеграфа он поздоровался с какой-то женщиной и остановился. Я отошел в сторону, не обратил внимания: мало ли с кем может отец говорить... Через пару минут они попрощались, и мы пошли дальше. И тут он неожиданно сказал: «Знаешь, это она...»

*А. А.: Фарадж Караевич, я, наверное, самый плохой в мире интервьюер... Необходимость спрашивать вас обо всем все время вступает у меня в конфликт с основным жизненным принципом: не задавать лишних вопросов. И тем не менее, я должна задать еще один вопрос. Ведь был еще один сон, в котором Кара Караевичу приснилась Ля-мажорная прелюдия, одна из самых поэтичных и одухотворенных... Прелюдия эта была посвящена жене. Это посвящение было сделано до истории, иллюстрирующей «свободу нравственного выбора», оно было искренним?*

Ф. К.: Посвящения, как такового, в нотах не было, но для кого эта Прелюдия была написана — это ясно однозначно. Музыка приснилась отцу практически полностью, ему осталось лишь записать ее. Разве могло быть такое неискренним? Просто жизнь многомерна, нельзя видеть ее только в черно-белом цвете.

---

<sup>11</sup> Зулейха Караева-Багирова (Зулейха Багир) — сестра Фараджа Караева, жена дирижера Эльшада Багирова.

#### Интервью 4 (вместо эпилога)

Тот же 2002 год

А. А.: *Попробуем поговорить на тему памяти. Имели ли для Кара Караева ценность культурные корни традиции? Они значили вообще что-нибудь или ореол первооткрывателя довлел над всеми его начинаниями, и он был весь устремлен только в будущее?*

Ф. К.: Не так картинно, не так лапидарно... Он просто работал и интуитивно делал то, что должен был делать. Он никогда не садился за рояль с мыслью: «А вот теперь я буду открывать...» Он делал то, в чем у него была внутренняя потребность.

А. А.: *В тех условиях, в которых он жил, эту внутреннюю потребность не всегда было возможно реализовать. В этой связи: жил ли он в одном или в нескольких измерениях?*

Ф. К.: Наверное, все-таки в нескольких. И зачастую эти плоскости не пересекались. В своей хорошей музыке он был одним, в плакатных сочинениях, которые он писал, совершенно иным... Я был обижен на него за оратории, если можно так сказать, плакатного типа. А он вполне серьезно шутил: «Отступление на заранее подготовленные позиции». Но вот в «Знаменосце эпохи» есть вступительный такт с симпатичной модуляцией, о котором он говорил: «Вот это ничего, а все остальное, в общем, не заслуживает особого внимания». Но писал, писал...

А. А.: *Сейчас очень популярно словосочетание «двойной стандарт». Правда, это понятие чаще употребляется в политическом контексте, но, по-моему, его можно употребить и в отношении Кара Караева?*

Ф. К.: Я думаю, что ответ на этот вопрос даже не требуется, достаточно взглянуть на список сочинений. Другое дело, что он, называя работу в театре, в кино или сочинения к официальным датам и событиям «халтурой», вкладывал в это слово другой смысл: подразумевалось не легковесное отношение к своей работе — даже сочинения в определенных жанровых рамках он делал профессионально, честно. «Халтурой» все это называлось в том смысле, что это была музыка для заработка.

А. А.: *Ваш отец был искренним человеком?*

Ф. К.: На эту тему можно говорить очень долго. Он мог умело вуалировать свои мысли в разговоре с собеседником, не сказав ничего, сам не открывшись абсолютно, «выудить» из него очень многое: эдакий разведчик-дипломат. Как-то — это было где-то в конце 1950-х годов — в Союз композиторов пришло шуточное анонимное «послание»...

А. А.: *На него?*

Ф. К.: Нет, на многих коллег. Композиторам были даны прозвища, с юмором подчеркивающие характерные для них человеческие черты. Ну, например, Сулейману Алескерову<sup>12</sup> — шуточное «мусульман Сулейман», Джевдету Гаджиеву<sup>13</sup> — ироническое «джыртгоз Джевдет» (то есть чертик, который выскакивает из табакерки) и в конце — уважительное «дипломат Кара».

Возвращаясь к вопросу об искренности... Искренность может, как это не прискорбно звучит, выглядеть идиотизмом в какой-то ситуации. Постараюсь пояснить. Будучи человеком, как это теперь говорится, «государственным», отец делал какие-то отступления, шаги в заданном направлении, на «заранее подготовленные позиции». Естественно, во всех этих действиях было мало искренности. Да и может ли быть искренним министр иностранных дел? Может ли быть искренним директор ФСБ? Нет, конечно. Но в принципе он был человеком абсолютно не лживым. Он иной раз, если это не касалось каких-то стратегических дел, с человеком, с которым нельзя было быть искренним, старался не общаться.

<sup>12</sup> Сулейман Эйюб оглы Алескеров (1924–2000) — советский азербайджанский композитор и дирижер, профессор, Народный артист Азербайджанской ССР (1974). — *Прим. ред.*

<sup>13</sup> Ахмед Джевдет Исмаил оглы Гаджиев (1917–2002) — советский азербайджанский композитор, Народный артист Азербайджанской ССР (1960), в 1957–1969 годах ректор Азербайджанской государственной консерватории. — *Прим. ред.*

Припоминаю такой эпизод: на телевидении есть передача «Песня» — «-98», «-99» и так далее, — в которой подводится итог песенного сезона. По каким-то непонятным стечениям обстоятельств отец открывал в Москве одну из «Песен» 1970-х<sup>14</sup>. Посмотрев по телевизору это свое выступление, он сказал мне: «Сорок минут говорил — и ни о чем». И с иронией добавил: «Вот молодец!»

А. А.: *Бытие советского человека невозможно представить без «кухонных разговоров». Были ли какие-то запреты, «табу» на обсуждение каких-то тем дома?*

Ф. К.: Закрыто было всё: рабочие дела, совещания, партгруппы Союза композиторов, Секретариат Союза. Для меня это была тайна за семью печатями. С мамой он делился, советовался, правда, может быть, чаще для того, чтобы послушать и сделать наоборот, но для нас это было закрыто. Откровенные беседы между нами были в самом конце жизни, уже в Москве, после «Гойи»<sup>15</sup>, которая нас очень сблизила.

А. А.: *Сейчас уже понятно, что вашим отцом были принесены социалистической системе большие жертвы. И все-таки, можно ли сказать, что он был человеком, обласканным системой, или нельзя?*

Ф. К.: Какой-то дуализм присутствует в этой ситуации. Конечно, он был во многом обласкан, но системе самой требовались фигуры, на которые надо было опираться, и она не прощала ситуаций, когда обласканный ею человек вдруг выходил из повиновения.

А. А.: *То, что открывал для себя К. Караев, служило ориентиром для его последователей: потом по этому пути шли все остальные, скажем так, лучшая часть всех остальных азербайджанских композиторов. Он не застал тех произведений, которые вышли за рамки его идей?*

Ф. К.: Естественно, у него не было в мыслях этот путь как-то ограничивать. Просто он открыл дверь — и вытолкнул всех нас, но не заставлял ни в коей мере идти в кильватере и повторять тем самым каждый изгиб его пути. Наоборот, всегда подчеркивал, ищите свое, новое, не бойтесь экспериментировать...

А. А.: *В таком случае можно поставить в заслугу вашему отцу то, что ни один из его учеников не похож ни на учителя, ни на коллег?*

Ф. К.: С его уходом пропал какой-то дух поиска у наших композиторов, все очень довольны собой, своей музыкой. Его бы это очень огорчило. Видимо, его «нерв» возбуждал во всех нас какое-то музыкальное беспокойство. А теперь многие это беспокойство потеряли, а те, кто отца не застал, это беспокойство не обрели. Я не знаю, помните вы или нет, ведь какое-то время он в Союзе композиторов (правда, это было не очень часто и не очень много) вел что-то вроде лекций о современной музыке. Он показывал и рассказывал очень подробно о содержании и технологии, скажем, «Трех поэм Анри Мишо» В. Лютославского, одна из лекций была посвящена нововенской школе, А. Веберну. Народу было много. Одним было интересно, другим нельзя было не прийти: увидят, что нет — потом не сыграют на пленуме, скажут, мол, не интересуешься. Во всяком случае, люди тянулись как-то, это было необходимо.

А. А.: *Интересно, приветствовал ли он дух соревновательности в своем классе, поощрял ли честолюбие в своих учениках?*

Ф. К.: Нет, он не культивировал это, но как-то само собой получалось, естественно. В классе всегда бывают более одаренные и менее одаренные. Но ни в коей мере нельзя сказать, что с неинтересными студентами он занимался меньше. Наоборот, он мог возиться час, бился прямо на месте, что-то писал — переход какой-то, объяснял что-то бестолковому какому-нибудь, и все сидели рядом, слушали, учились на этом. А потом он мог перейти к

<sup>14</sup> Речь идет о фестивале «Песня-75», в котором Кара Караев принимал участие в качестве члена жюри.

<sup>15</sup> «Гойя, или Тяжкий путь познания» (1971) — фильм Конрада Вольфа, экранизация романа Лиона Фейхтвангера, снятый в совместном производстве ГДР, СССР, Болгарии и Югославии на музыку Кара Караева и Фараджа Караева. На материале музыки к фильму позже композиторы создали Симфонию «La quinta del sordo (Гойя)» (1980) для хора мальчиков, смешанного хора и симфонического оркестра. — Прим. ред.

какому-то более талантливому ученику и сам менялся — это от него не зависело. И каким бы уставшим он ни был, загорался моментально, совершенно преображался, и весь класс заражался этим импульсом. Поэтому говорить о культивировании тщеславия или какого-то духа соревновательности сложно. Но его отношение передавалось, и так нам давались другие уроки: как отличить настоящие ценности от мнимых, даже на примере своих коллег, товарищей-студентов.

Вообще занятия были только групповые. Все приходили к 11 часам и уходили в час, два, три, четыре... — все вместе. Никогда не было, чтобы он занимался с одним или с другим. В классе присутствовало постоянно около десяти человек. Это были занятия лекционного типа — он читал нам лекцию о каждом из нас.

*А. А.: По всей вероятности, это наиболее приемлемая форма обучения в творческом вузе...*

*Ф. К.:* Эта традиция шла от Шостаковича, так у него занимались, а тот, в свою очередь, перенял ее от Глазунова — это петербургская традиция.

*А. А.: Как вы думаете, кого сам Кара Караев выбрал себе в предшественники и кого бы мог назвать своими преемниками?*

*Ф. К.:* Мировое развитие музыкальных культур можно сравнить с многожильным проводом, где каждая отдельная «жилка» соответствует музыкальному развитию национальной композиторской традиции. Эти «жилки» начинаются в разное время, но идут параллельно и развиваются до бесконечности... История нашей профессиональной, в современном понимании, музыки началась в середине этого «кабеля»: мы не можем говорить о каких-то предшественниках Караева, потому что их не было. Но отмечу: уникальный Узеир-бек — это совершенно другая история! И если наша «жилка» входит в «кабель» общемирового развития музыкальной культуры, то она и началась именно с Караева. А всё, что осталось позади, в других «жилках», составных этого «кабеля», — это и есть вся предшествующая культура, на которой мы все и учились у него.

*А. А.: Какова значимость Кара Караева с точки зрения сегодняшнего дня, сегодняшнего «положения вещей»?*

*Ф. К.:* Я думаю, что это прежде всего историческая миссия, начало процесса «вплетения» нашей музыкальной культуры во всемирный музыкальный процесс: «жила» началась. Наша «жила» уже существует. Может быть, она не одна из самых главных и самых емких, но она уже одна из составных частей этого общемирового «кабеля».

### Литература

1. *Аверинцев С. С.* Введение. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы : [Сб. статей] / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [Отв. ред. С. С. Аверинцев]. М.: Наука, 1981. С. 3-14.
2. *Руми Дж.* Поэма о скрытом смысле. Избранные притчи / Пер. с перс. Н. Гребнева; [Сост., подстроч. пер., послесл. и коммент. О. Ф. Акимускина]. М.: Наука, 1986. 270 с.