

**Фархадов Рауф Яковлевич**

Свободный исследователь, Москва, Россия  
 farrauf@yandex.ru,  
<https://orcid.org/0000-0002-7888-2184>

*Интервью***Фарадж Караев:**

«Почти все мы остались советскими композиторами, с нашей бедностью и фрондой»

**Аннотация.** Музыковед Рауф Фархадов взял интервью у композитора Фараджа Караева, приуроченное к его 80-летию юбилею. Давние соратники по Ассоциации современной музыки обсудили этапы творческого пути Караева, его личные и профессиональные взаимоотношения с отцом, композитором Кара Караевым. Фархадов выяснил, какой совет дал Фараджу Караеву Альфред Шнитке, как возник замысел Концерта для оркестра и скрипки соло, признанного одним из лучших сочинений автора, и что композитор взял бы с собой на необитаемый остров.

**Ключевые слова:** музыка XXI века, постмодернизм в музыке, азербайджанская музыка, АСМ-2, Ф. К. Караев, К. А. Караев, А. Г. Шнитке, юбилей

**Для цитирования:** Фархадов Р. Я. Фарадж Караев: «Почти все мы остались советскими композиторами, с нашей бедностью и фрондой» // Музыкальная академия. 2023. № 4. С. 92–103. DOI: 10.34690/347.

**Статья получена:** 01.10.2023

**Одобрена:** 22.10.2023

**Опубликована:** 21.12.2023

**Rauf Ya. Farkhadov**

Independent researcher, Moscow, Russia  
 farrauf@yandex.ru,  
<https://orcid.org/0000-0002-7888-2184>

*Interview***Faradzh Karaev:**

“Almost All of Us Remain Soviet Composers, with Our Poverty and Fronde”

**Abstract.** In a conversation with composer Faradzh Karaev on the occasion of his 80th birthday, musicologist Rauf Farkhadov discussed the stages of Karaev's creative path, personal and professional relationships with his father, composer Kara Karaev, found out what advice Alfred Schnittke gave to Faradzh Karaev, how the idea for the Concerto for Orchestra and Solo Violin, recognized as one of the author's best works, and what the composer would take with him to a desert island.

**Keywords:** 21<sup>st</sup>-century music, postmodern music, Azerbaijani music, ACM-2, F. K. Karaev, K. A. Karaev, A. G. Schnittke, anniversary

**For citation:** Farkhadov, R. Ya. "Faradzh Karaev: 'Almost all of us remain Soviet composers, with our poverty and fronde'." *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*, no. 4, 2023, pp. 92–103, doi:10.34690/347. (In Russ.)

**Submitted:** 01.10.2023

**Approved:** 22.10.2023

**Published:** 21.12.2023

Рауф Фархадов

# Фарадж Караев: «Почти все мы остались советскими композиторами, с нашей бедностью и фрондой»

Фараджу Караеву — 80 лет. Только обойдемся без знака восклицательного.

80 — не та дата, когда все впереди и можно строить стратегические планы (хотя бывают исключения). Однако вопрос не в этом. А в том, что предстоит мне интервьюировать юбиляра после того, как мы уже такое количество слов, мыслей и дискуссий за много десятков лет друг другу выдали... Чем еще он может удивить поклонников и поклонниц?

Что нового может сказать коллегам-профессионалам? И подумалось, может быть, сегодня уже не содержание, а форма наш диалог-интервью спасет — памятуя о брехтовском «держи форму, а содержание подтянется». Не исключено, что, следуя форме, возникнет у нас что-то ранее не сказанное. И чтобы форму не изобретать, возьмем за образец четырехчастную серенаду Караева «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» для большого симфонического оркестра: I. Präludio, II. Fuga, III. Choral, IV. Postludio.

## Прелюдия

— Начнем с вопросов, не имеющих никакого отношения к твоей музыке. Нет ли у тебя ощущения, что ты 80 лет занимаешься не своим ремеслом?

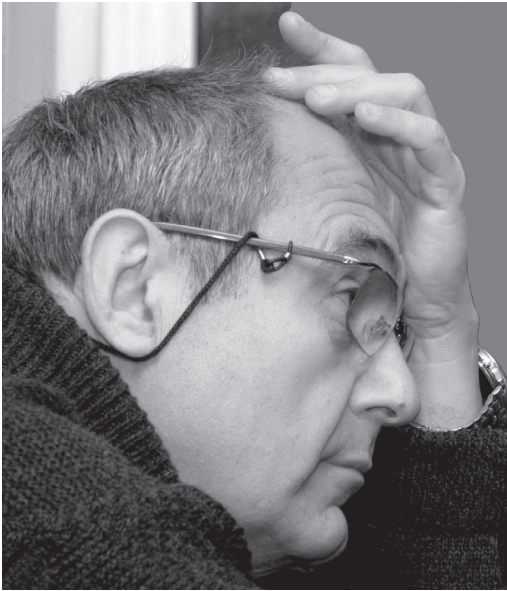
— Такого ощущения нет! Наоборот, есть вполне осознанное чувство сожаления — можно было бы сделать больше.

— Согласен ли ты с тем, что выбор творческого пути чаще обусловлен не столько особым призванием человека, сколько материальным достатком в семье, позволяющим не задумываться о хлебе насущном и беззаботно предаваться высоким материям?

— Ни в коей мере! Не устаю удивляться своим студентам-музыковедам, среди кото-

рых немало по-настоящему умных и хорошо образованных. Нередко на мой вопрос, где они получили такую крепкую профессиональную закалку, в ЦМШ или в Мерзляковке, получаю ответ: в Иркутске, Воронеже или совсем уж неожиданном Зеленогорске, в котором вряд ли есть возможность не задумываться о хлебе насущном, — это глубокая тайга в 150 км от Красноярска! Композиторам, несомненно, сложнее...

— Человек для природы важен не более, чем крокодил, кошка, слон или питон; он — лишь одно из ее творений. Так и композитор: при всей избранности профессии для музыки он важен не более, чем певец в караоке. Исчезновение профессии композитора музыка даже не заметит.



Фарадж Караев  
Faradzh Karayev

– Крокодил, кошка, слон или питон, конечно, не заметят...

– Кант считал, что случайно все то, без чего бытие человеческое возможно. И в этом плане музыка – абсолютно случайна, так как без нее человек вполне способен прожить. Разделишь ли предположение, что мы с тобой занимаемся тем, в чем по большому счету ни мир, ни человечество не нуждаются?

– А в каких единицах измеряется этот пресловутый большой счет?

– Вот после такой оптимистичной прелюдии – а чего ты хотел в восемьдесят?! – пора переходить к фуге.

### **Фуга. Тема в виде Концерта для фортепиано и камерного оркестра**

В 1974 году Фарадж Караев завершает не только Концерт для фортепиано и камерного оркестра, но и начальный период своего творчества, который условно можно охарактеризовать как экспериментальный. Период освоения самых разных композиторских технологий, приемов и стилистик. Период, когда каждое очередное сочинение создавалось в иной манере и в новой

тембровой окраске. Трудно было даже предположить, что все эти опусы созданы одним автором.

В 1967-м родилась двухчастная Вторая фортепианная соната, которая, скорее, является собой апелляцию к жанру классической сонаты и моделирование ее на новом композиционном уровне. И одновременно толкование жанровой модели как чистой формы, где эмоциональная составляющая уступает место додекафонным принципам движения, сопряжения фактур и материала. В том же 1967-м был написан Concerto grosso памяти Антона фон Веберна, казалось бы, близкий Второй сонате. Однако взятый в качестве прототипа 21-й веберновский опус трактуется весьма неожиданным образом: Караев вообразил, как отец музыкального пуантилизма написал бы свою Симфонию в конце 1960-х.

В 1969-м создается балет «Тени Кобыстана» – полиметрически-полиритмически-тембро-драматургические экзерсисы в манере Игоря Фёдоровича. 1971-й – появление балета «Калейдоскоп», сочетающего неоклассицистские принципы Стравинского с оригинальной интерпретацией цитированного и стилизованного материала скарлиттиевских сонат. Причем музыка звучит настолько хореографично, что впору ставить на нее самый что ни на есть классический балет. Но вот настает время Фортепианного концерта. И что мы слышим? Барочно-неоклассицистские модели, соединенные с различными полиструктурами – метром, ритмом, тембром. Сюда же добавляются ранее непривычные заигрывания с романтическим фортепианным стилем. Сюда же, вдруг, – расхоже-шлягерные интонации. И никуда не уходят фактурные особенности, свойственные серийной организации ткани. Наконец, немалая доля джазовых и роковых приемов с элементами импровизационности. Даже человеку далекому от джаза легко уловить темы Т. Монка, фразы из импровизаций Б. Тейлора или звучание, напоминающее о рок-группе «Chicago». А уж когда в кульминации возникает цитата из песни популярнейшей в те годы британской группы «Emerson, Lake & Palmer»!

В общем, экспериментальный этап суммирован, закрыт, завершен. Как развиваться дальше, чем еще себя удивить?

— Наверное, твое будущее было предопределено еще до рождения. Мама, Татьяна Николаевна, учившаяся у Игумнова, — крепкий пианист-профессионал. Отец, Кара Караев, — уже тогда один из ведущих азербайджанских композиторов и наиболее перспективных советских. Да еще и один из любимых учеников Дмитрия Дмитриевича. С детских лет тебя окружала музыка. К слову, а какая, собственно, музыка в доме звучала? Расхожий в те времена классико-романтический и национальный мугамно-ашугский репертуар?

— В годы учебы в Москве отец приобрел трофейный радиоприемник «Grazer», поэтому музыка сопровождала меня с полутора лет. Когда я чуть подрос — году примерно в 1946-м, — он стал обращать мое внимание на то, что именно звучало из динамика, и, постепенно приобщая меня к более осмысленному восприятию, объяснял, напевая и наигрывая на инструменте то, что мы с ним только что услышали. Хорошо помню, как мне впервые удалось уловить разницу между маршами из «Аиды» и из «Фауста», которые до того постоянно путал. Не исключено, что и сейчас могу перепутать, но это уже совсем другая история.

К нам иногда заходил Лео Морицевич Гинзбург<sup>1</sup> — он симпатизировал отцу и поддерживал его творческие начинания, и мы слушали с ним музыкальные радиопередачи; маэстро что-то рассказывал мне, объяснял... А затем, видя, что его собеседник притомился, вполне серьезно предлагал мне заглянуть во внутренности «Грацера», чтобы посмотреть, как там помещается симфонический оркестр, состоящий из крошечных музыкантиков. И даже звал маму, чтобы она вытерла пыль с задней крышки радиоприемника.

После переезда в Баку многое изменилось. В Москве мы жили в одной комнатке, мое общение с отцом было вынуждено-регу-

лярным, и он достаточное количество времени уделял моему музыкальному воспитанию. В Баку же у нас уже было две комнаты, одна из которых полностью принадлежала отцу — папин кабинет. Для нас с сестрой это была terra incognita, куда доступ ограничен, и как-то естественно получилось, что наши творческие встречи с отцом постепенно сошли на нет. Он много работал, двери его кабинета были постоянно закрыты, и нам он уделял, к сожалению, не так много времени, как хотелось.

После «Грацера» появилась «Riga-10», а потом и «Мир» — роскошный по тем временам агрегат, это уже 1956–1958 годы. Как-то вечером отец искал в эфире что-нибудь интересное — у «Мира» были расширенные 25–30- и 60-метровые диапазоны, — нашел нечто более или менее привлекательное и прилег. Хорошо помню уважительный тон отца, когда зазвучало следующее сочинение и он сказал: «Это додекафония».

Совсем скоро для меня и моих сверстников наступила эпоха грампластинок — любой вояж в Москву начинался с похода в Веташный переулок, в магазин с волшебным названием «Грампластинки». Шостакович, Прокофьев, Равель, Дебюсси...

— И все же я по себе знаю: когда чуть ли не с пеленок круглосуточно окружает музыка, в какой-то момент настает сильное переутомление от нее — она становится обыденностью, от которой хочется себя оградить. Твое поступление в Бакинскую специальную музыкальную школу было личным выбором или пришлось пойти на поводу у родителей?

— Это произошло достаточно случайно. Впервые в школу я пошел... 22 марта. В то время я уже немного владел инструментом и знал основы музыкальной грамоты — как и многие дошкольники был подопытным материалом для студентов консерватории, проходивших курс педпрактики. У меня было два очень хороших педагога, Неля Ахундова и Лиля Филатова, с которыми мы на протяжении всей жизни поддерживали теплые отношения. Они любили меня как своего первого

<sup>1</sup> Лео Морицевич Гинзбург (1901–1979) — советский дирижер, пианист, теоретик музыки, педагог, профессор.

ученика, для меня же мои первые педагоги были идеалом женской красоты.

Что касается чтения, письма, арифметики и даже истории, то здесь тоже все было в порядке благодаря деду Николу. Деда Ника, как мы с сестрой его называли, каждое воскресенье после нашего переезда в Баку посвящал мне. Он вложил в непоседливого, но достаточномышленого пацана все, что тот мог воспринять за несколько лет тесного общения, ибо человеком дед был прекрасно образованным: закончил МГУ, разбирался в математике, хорошо знал историю России, французский и немецкий языки, латынь.

И родители решили отдать меня сразу во второй класс. Но весной 1951 года почему-то передумали и пристроили меня в Специальную музыкальную школу при консерватории, благо, отец в те годы был директором консерватории. Так я стал учеником «школы для одаренных детей», правда, не внесенным в классный журнал.

Со многими своими соучениками я был хорошо знаком, потому что в течение года посещал класс ритмики — так именовался подготовительный курс перед поступлением в музыкальную школу, куда принимали всех желающих, обладающих хотя бы элементарными музыкальными способностями. Занятия вела Вера Аркадьевна Битнер, грузная женщина средних лет, прекрасно ладившая с детьми, которые ее обожали. Так что вписаться в небольшой коллектив удалось без особенных усилий.

— Итак, спецмузшкола, ты — пианист, но в седьмом классе понимаешь, что с фортепианной карьерой складывается не очень. Идея композиторства возникает по причине отсутствия большого фортепианного дара, как случайность? Или как выбор отца: «Пусть сын станет продолжателем моего дела»? Или уже тогда ты ощутил в себе что-то композиторское?

— Когда я понял, что Рихтер из меня не получится, решил «серьезно поговорить» с отцом. Мы сидели у рояля с закрытой крышкой — как я надеялся, закрытой для меня

навсегда — вели «серьезный мужской разговор», и я был уверен, что смогу убедить отца. Слушал он меня немного отстраненно и, казалось, не слишком внимательно. Не перебивал. Уверенный в своей победе, я ликовал, не подозревая, какую ловушку готовит мой собеседник. Ситуация напоминала матч на первенство мира по шахматам между Робертом Фишером и Борисом Спасским, когда коварный американец подарил сопернику две партии: на первую не явился, а вторую сдал практически без боя. В следующих трех показал признаки борьбы, а в шестой нанес сопернику сокрушительное поражение, которое стало началом конца.

Отец начал свою игру с того, что полностью согласился со мной: «Ты прав, — сказал он, — бездарный пианист — это то же самое, что плохой хирург или неграмотный инженер-нефтяник». Счет открыт, 1:0 в мою пользу! «Я не буду заставлять тебя заниматься нелюбимым делом», — счет вырос до 2:0. Затем следовала подготовка к решающему удару: «Но все-таки жаль семи лет, которые потрачены, получается, впустую. Ты бы мог за это время достичь успеха в каких-то иных дисциплинах, нежели фортепиано, теория музыки и музлитература». Подумалось, конечно, жаль, да еще как жаль! И в этот момент, заметив — почувствовав? — мое состояние, соперник наносит блестящий удар: «Было бы неплохо все-таки закончить школу, но, конечно, не бесперспективным пианистом, а в качестве образованного теоретика-музыковеда. Ведь знание симфоний Бетховена или “Хорошо темперированного клавира” никому еще не мешало. А дальше — иди куда потянет: в медицинский — и стань врачом, как дед, или на юрфак — и будь юристом, как прадед. Или в АЗИИ<sup>2</sup> — станешь первым в нашей семье инженером-нефтяником». Шестая партия решила исход поединка. В восьмом классе я был переведен на теоретическое отделение, и в это же время у меня проснулся неподдельный интерес к сочинительству. Видимо, все-таки он, заправленный где-то глубоко внутри, дремал...

<sup>2</sup> Азербайджанский индустриальный институт (ныне Азербайджанский институт нефти и химии). — Прим. ред.

— Все консерваторские и аспирантские годы ты учился у своего отца в Азербайджанской консерватории. Большинство наших с тобой коллег, композиторов-асмовцев, закончивших классы столичных высокообразованных и эрудированных профессоров, признавались в частных беседах, что многое в профессиональном плане приходилось изучать индивидуально — так сказать, дообразовываться. Ты же всегда утверждал, что после класса отца дообразовываться не было нужды, следовало лишь развиваться и постигать новейшее. Признаюсь, сложно поверить. Кажется, что это некое преувеличение, сделанное для того, чтобы память отца была еще светлее или же чтобы коллеги-авангардисты поверили: Кара Караев, мол, был открыт всему на тот момент радикальному.

— И продолжаю это утверждать. Учитель — учил! Учил ремеслу, пытался вырастить профессионала — крепко подкованного, все умеющего, много знающего. Был строг и даже беспощаден в своем стремлении научить, не прощал легкомысленности, вялости мысли и отсутствия требовательности к себе.

И меня удивляют твои абсолютно неуместные слова о преувеличении. В первые два с половиной года ни о чем радикальном речь не шла, более того, всякого рода новаторские шалости пресекались на корню. Приоритет — классика! На первом курсе Гайдн, Бетховен, Григ, Скрябин; на втором добавлялись фортепианный Прокофьев и квартетный Шостакович. Часто он показывал мне Мендельсона — например, переход в репризу в первой части Скрипичного концерта, когда фактура солиста перетекает из раздела в раздел, а на ее фоне в оркестре всплывает главная партия. Говорил, что это гениальная находка, ее повторил Сен-Санс в своем «Rondo capriccioso». Попробуй-ка придумай что-то подобное на стыке формы. Вообще стык в построении архитектоники сочинения был для него как для преподавателя важнейшим моментом, которому он уделял огромное внимание. Немало времени уходило у нас на склейку частей формы в какой-нибудь небольшой трехчастной прелюдии или в рондо-финале фортепианной

сонатины. Отсутствие шва было неумолимым требованием. Показывал в одной «Песне без слов» Мендельсона, казалось бы, тривиальную находку: натренированное ухо слушателя ждет, что после субдоминантовой гармонии возникнут  $K_{64}$  и  $D_7$ , за которыми и последует реприза... но реприза наступает раньше — уже в момент звучания кадансового квартсептаккорда! Говорил, вот так в самой простой гармонической последовательности можно найти совершенно неожиданное решение, стирающее грань между частями формы.

Занимался с каждым студентом соответственно его способностям. Одаренному, пролистав принесенные им ноты, нередко говорил: «Все нормально, работай дальше». С другим мог возиться долго, тщательно отделявая какую-то вроде бы незначительную деталь. Меня «отпустил» где-то в середине третьего курса, в итоге на четвертом была написана жестко-додекафонная Соната для фортепиано.

А вот еще один удивительный урок, преподанный мне до поступления в консерваторию. Показываю прелюдию в простой трехчастной форме, в которой есть всё: экспозиционная часть, контрастирующая середина, реприза; не забыты вступление и заключение; обе структуры написаны на самостоятельном музыкальном материале. Горжусь собой: на одной страничке нотного текста нафантазировано так много интересного! В ответ получаю холодный душ: что это за буря в стакане воды, кому нужна эта роскошь и многословие, материала здесь хватит и на симфоническую поэму, а это всего лишь прелюдия. Понял, согласился. Запомнил на всю жизнь. Позже встретил у Веберна: «Все соотнесено и взаимосвязано... Остальное — это дилетантизм и больше ничего» [2, 25].

— После студенческо-аспирантских лет ты будто только тем и занимался, что из одной музыкальной крайности впадал в другую. Но, не в пример многим тогдашним композиторам, не выбрал крайность наиболее конъюнктурную, гарантирующую быстрый успех, признание и продвижение по карьерной



лестнице — не стал подыгрывать очередной неофольклорной волне и рядиться в маску композитора-мелодиста. То был принципиальный момент — попробовать все технологически и стилистически радикальное и полностью проигнорировать официозно-поощряемое? или начинающему композитору захотелось сразу зарекомендовать себя ни-спровергателем всего традиционного и консервативного? Что вообще-то в те годы тоже можно было бы назвать конъюнктурой, но иного рода — конъюнктурой наоборот, когда, отрицая официоз, ты автоматически приобщаешься к кругу элитарных авангардистов. Пожалуй, для музыкантов-профессионалов это было даже более престижно.

— Не могу не процитировать соловьевскую «Повесть о Ходже Насреддине»: «О, джины! Вы ищете там, где не прятали!» [6, 173]. Причем здесь все вышесказанное? Какое игнорирование официозно-поощряемого и причем здесь круг элитарных авангардистов?! Поколение ветеранов АСМ-2, к которому я себя с гордостью причисляю, писало так, как того требовали наше естество, музыкальное чутье, композиторские способности. То же могу сказать и о своем бакинском периоде. Ни о чем другом не думал, кроме как о знаках на нотной бумаге. Признание как таковое не интересовало, популярность — смешно и говорить. Все написанное до 1990 года было создано «на разрыв аорты». «И не требуйте от меня искренности. Никто не может требовать ее от меня настойчивее, чем я сам» [5]. Исполняли не слишком часто, но и такое случалось. Близкие друзья, коллеги, в строго дозированном количестве, одобряли. Но музыкальный люд в основном шептался: опять Фарадж закидывает.

А вот среднюю музыку «и нашим, и вашим» не писал, на компромисс не шел. Но если, попросту говоря, нужны были деньги, вместе с другом и коллегой Лёней Вайнштейном сочиняли бескомпромиссно плохую музыку — эдакие пародии на оперсы в псевдонациональном стиле. Сочиняли на двух роялях и гомерически хохотали, действие это было для нас сродни капустни-

ку. Дважды участвовали в каких-то торжественно-юбилейных республиканских конкурсах, дважды получили за сочиненное вторые премии с выплатой соответствующих премиальных. И дважды всеми правдами и неправдами изымали партитуры из библиотеки филармонии, чтобы скрыть следы преступления. Молоды были очень! Хулиганили с удовольствием...

### **Хорал в виде Сонаты для двух исполнителей**

(два рояля, препарированный рояль  
или магнитофонная запись, колокола,  
вибрафон, магнитофонная запись)

Год сочинения Сонаты — 1976-й. Случай уникален тем, что всего лишь один опус олицетворяет целый период композиторской жизни. И дело не в том, что с появлением Сонаты творчество Фараджа Караева разделилось на до и после. Соната — некое герметичное место, где иное не только пространство, но и время. Это опус, который словно возникает ниоткуда и уходит в никуда, существуя сам по себе, в отдалении от прочего творчества. И вместе с тем это насквозь фарадж-караевская музыка, вобравшая все черты его мышления, языка, технологий и стилистик; музыка, по которой можно изучать путь композитора. Но — вот ведь парадокс — музыка, ничего в его творчестве не подытожившая и ничего не предвосхитившая. Как какая-нибудь планета,двигающаяся по индивидуальной орбите. Думаю, чтобы понять и разгадать эту загадку, потребуется не один десяток страниц...

Если прежде творчество Караева было европоцентричным, без каких-либо эквивалентов в сторону национального, то в Сонате при безусловной ее европейской направленности (что проявлялось в языке, структурировании, технологиях, использовании конкретной музыки с магнитофонной лентой) тип композиционного мышления базируется на глубинном претворении мугамности. Прежде всего, в виде статичного, медитативного развертывания, неспешной, сосредоточенной протяженности, значимости и самооцен-

ности каждого отдельного звука. Мугамность сказалась и на образном мире Сонаты, основанном не на контрасте или конфликте, а на переходе из одного состояния в другое, когда различия возникают на уровне ощущений, а не событий: казалось бы, одно и то же, однако каждый раз иным образом.

Впечатлила Соната и новаторской по тем временам сферической, космической нотозаписью, напоминающей «звездные карты» Дж. Крама или кейджевские «Астральные этюды». Вот только следует учесть, что в середине 1970-х о сферических нотных станах мало кто даже слышал.

Открытиями Сонаты явились и сочетание строгой серийности с алеаторикой, концепция двойного цитирования М. Глинки — О. Фельзера — парафраз темы «Я помню чудное мгновенье» в двенадцатитоновой фельзеровской гармонизации (из фельзеровской же Сонаты для фортепиано), четкое структурирование формы, с ее вариантностью, импровизационностью и незамкнутостью формодвижения.

— Помню, ты говорил, что в середине 1970-х испытал сильный творческий кризис и даже собирался завязать с композицией. Это кажется странным: я понял бы кризис после Сонаты, в которой действительно выдано столько, что можно было «переквалифицироваться в управдомы»...

— Так эти метания, уважительно именуемые кризисом, и имели место быть как раз после написания Сонаты в 1976-м и оперы в 1978-м.

— Помню еще, что с Сонатой связана полудетективная история ночной бакинской дачи, выпавшего тома Пушкина и благополучного появления в самом финале Альфреда Гарриевича. Что для тебя Соната?

— Была мысль обозначить ее как opus 1. Потом передумал: опусов никогда раньше не ставил, но именно такое отношение к Сонате осталось навсегда.

Замысел возник спонтанно. Сидел на даче и потихонечку пописывал оперу с вполне оперным названием «Орфей и Эвридика». Либретто, которое мы сочинили вместе

с Олегом Фельзером по пьесе Ж. П. Аюя, я показал отцу и получил одобрение: (?) «Слишком изящно». Писал спокойно, никуда не торопился, уверенный, что пишу «в ящик».

В один из зимних дачных вечеров, спускаясь со второго этажа, захватил с книжной полки первую попавшуюся книгу, оказалось — «Донжуанский список Пушкина» [3]. Сел ужинать, открыл наугад; глаза остановились на словах «I love this sweet name» [3, 232] — это был эпиграф к черновому варианту пушкинской «Полтавы», позже замененный автором на *N. N.* Немного посидел в какой-то прострации, затем встал из-за стола, поднялся на второй этаж к инструменту, убрал с пюпитра клавиш второго акта оперы и спрятал ноты в шкаф. Убрал со стола наброски, таблицы двенадцатитоновых рядов и все рабочие материалы... И за одну ночь возник — если хочешь, был вычислен — замысел четырех частей Сонаты. Мало того, понимал не только, *что и как* буду писать, но и определенно знал, *для кого*, кому именно передам листы нотной шифрописи для озвучивания этой идеи, что было для меня крайне важно.

На титульном листе стоит: *N. N.* И только сейчас, сидя за компьютером, с удивлением понял, что эта переключка-аллюзия есть еще и неосознанное посвящение памяти А. С. П. и появление в финале цитаты Глинки — Фельзера отнюдь не случайно, а вполне закономерно.

После прослушивания Сонаты, когда отец осторожно спросил, представляю ли я, что буду делать дальше, ответил: «Да, знаю!» — хотя никакой уверенности в этом не было. Зато сомнений в значимости сделанного было предостаточно. И это «предостаточно» возвелось в *n*-ую степень после завершения через два года оперы «Путешествие к любви».

И вот тогда я вполне серьезно задумался о смене профессии... но совершенно неожиданно для себя по совету друзей напросился на визит к Шнитке. Советам я внимал крайне редко, через годы продирался методом бесконечных проб и немалых ошибок, но,



уверенный, что Альфред поддержит меня, отправился к нему за подтверждением истинности своих намерений.

Принес я с собой партитуру и запись Сонаты и партитуру «Путешествия...», и когда после моего краткого вступительного слова Альфред начал устанавливать в магнитофон кассету, я попросил отпустить меня на время прослушивания — слушать сомнительный опус еще раз у автора не было ни сил, ни желания. Не выказав никакого удивления, мэтр проводил меня до двери и наказал вовремя вернуться, что и было исполнено: я помнил, что запись длится сорок три минуты.

Партитуру оперы Альфред начал внимательно просматривать уже после моего возвращения; я маялся, поглядывая, как растёт количество перевернутых листов и истаивают ждущие своей очереди. Наконец, пытка закончилась, Альфред повернулся ко мне, и я услышал совершенно не то, что мог предположить. Он коротко обобщил свое впечатление от прослушанной Сонаты и от оперной партитуры: «Соната имеет свой четко очерченный абрис, это законченный опус; никаких замечаний во время прослушивания не возникло, как не было их и после внимательного просмотра партитуры. Опера — быть может, кое-что можно было бы сделать несколько по-иному, но во всем написанном чувствуется твердая авторская рука со своим почерком, поэтому ни единой ноты в партитуре менять не следует. Поздравляю, оба сочинения состоялись!»

И дал совет, которому пришлось последовать: надо работать дальше и не забивать себе голову ненужными мыслями. Почему-то вспомнил Джерома: «...один фунтовый бифштекс и одна пинта горького пива каждые шесть часов. <...> И не забивать себе голову вещами, которых не понимаешь» [4, 32].

— Расскажи историю о постановке так и не завершённой оперы.

— Повторюсь: когда писал, перспектив не видел, и предчувствие это через какое-то время подтвердилось самым удивительным образом. Тогда мне уже довольно часто приходилось бывать в Москве, и в один из моих визитов московские друзья устраи-

ли мне встречу с неким музыкальным деятелем. Предполагалось, что сей субъект мог дать совет в деле продвижения оперы на сцену или даже стать модератором этой идеи. Мы встретились, я показал ему клавиш первого действия, пришлось играть и петь за всех персонажей. Получилось плохо.

Субъект вскользь произнес несколько дежурно-ободряющих слов в адрес музыки, а затем с усмешкой высказался: «Сегодня в Москве есть только один театр, где теоретически существует возможность поставить этот спектакль. Но этого не случится, так как в театре нет тенора, способного справиться с партией твоего Орфея. А если бы и был, то все равно постановка невозможна». И удивил: «Сопрано, которая могла бы спеть партию Эвридики, роль никогда не получит, ибо шеф ненавидит это сопрано лютой ненавистью. А его фаворитка, которую он хотел бы видеть Эвридикой, партию никогда не осилит и сделает все, чтобы оперу не приняли к постановке». «Оставь надежду, всяк сюда входящий», — написано на фронтоне этого театра. Впрочем, не только этого.

## Постлюдия

Последующий за Сонатой большой (длящийся по сей день) период творчества Фараджа Караева условно можно назвать постмодернистским. Но только условно, ибо внутри этого периода есть свои обособленности. Например, интертекстуальные контексты ряда опусов — явно не постмодернистская игра стилями, цитатами и аллюзиями, не ирония, дистанцированность, коллажность или чужеродные вклинивания: нет, это существенный элемент композиционного процесса. Чаще не главный, но неизменно органично встраиваемый в музыкальную ткань и воспринимаемый как нечто авторское, личное. Про Караева вполне можно сказать, что в музыке для него нет чужих, не своих территорий. Наиболее яркие, на мой вкус, образцы подобной интертекстуальной органики: обе «Tristessa», Серенада «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» и «In memoriam...» (памяти А. Берга).

Или, например, столь ценимый Фараджем театр инструментов, который носит философско-абсурдистский характер. Где абсурд, навеянный философией пьес С. Беккета, одного из почитаемых Караевым авторов, — не отвлеченная, черноюморная, вторгающаяся в размеренное бытие ситуация, а повседневность, принимаемая за правильность обыденность. Когда абсурд не мешает жить, но мешает жить счастливо, вот только это в суете сует никем не замечается. Две вершины театрально-инструментального абсурдизма Фараджа Караева — «В ожидании...» (музыка для исполнения на театральной сцене) и маленький спектакль «Посторонний» (на слова И. Ахметьева).

Еще один пласт его музыки — концептуализм. Порой столь ярко выраженный, что становятся второстепенны средства, приемы, технологии, образы, содержание или сценическое действие, так как лидером всего и вся является концепт. Например, в «Эстафете» (для ансамбля ударных), «Xütbə, muğam və surə» («Проповедь, мугам и молива» для инструментального ансамбля) и, конечно, «Ist es genug?...» (для ансамбля и магнитофонной записи).

Период, обобщенно названный постмодернистским, определил индивидуальные и неповторимые качества и свойства музыки автора: при всем ее богатом разнообразии возникло самобытно фарадж-караевское, которое уже нельзя было ни с кем и ни с чем спутать и не узнать.

— В вашем постмодернистском этапе есть два ключевых момента. Первый связан с неким возрастным кризисом. Второй — с созданием, на взгляд многих специалистов, твоего лучшего опуса — Концерта для оркестра и скрипки соло. Начнем с кризиса, проявлением которого стал «Ist es genug?...». Ты говорил: «Это крупнейший коллаж из разных ноты — в 1993 году мне исполнилось 50 лет, — отсюда и вопрос: достаточно или нет? Здесь даже не игра слов (имея в виду знаменитый хорал Баха, использованный в Скрипичном концерте Берга), просто вопрос к самому

себе» [1]. То есть, перефразируя Гамлета, — продолжать или не продолжать? Еще более интересно следующее: 1993 год — смутное время, когда рушилась не просто вековая целостность истории, но и нечто мировоззренческое, основополагающее, сопричастное в самих людях. Как помню, ты переживал это сложно и неоднозначно. Хотя, если честно, я недоумевал. Ты ведь всем своим творчеством только и делал, что опровергал господствующие соцреалистические постулаты и доктрины. Мне и сегодня не совсем понятно, почему ты целиком разделяешь слова Н. Корндорфа: «Все мы — советские композиторы». Твой тогдашний кризис возраста, возможно, продиктован кризисом распада твоего отечества?

— Именно так! Полным распадом привычного жизненного уклада, распадом страны, в которой я родился, вырос, получил образование и стал тем, кем смог стать. Было нелегко принять это. До сих пор не могу понять, как одна весьма уважаемая коллега — это было на пресс-конференции в Нью-Йорке в 2003 году — на вопрос, как повлиял на нее распад Советского Союза, ответила: «Никак!» И пояснила, что для нее главное — это она и ее творчество, а где сочинять, в какой стране, на каком краю света, ей абсолютно безразлично. Для меня это дикость. Хотелось спросить: «Девушка, милая, да в своем ли вы уме?» — но сдержался. Подумал, зачем лезть в чужую душу, которая — потемки?..

Я ведь сознательно, как ты утверждаешь, не «опровергал господствующие соцреалистические постулаты и доктрины», а писал так, как мне казалось правильным, как чувствовал, естественно и легко, вкладывая в это «легко» немало труда, весь свой накапливаемый с годами опыт и, надеюсь, растущее мастерство. После завершения «Ist es genug?...» из творческой жизни практически выпали следующие годы с 1994-го по 1996-й, чего я, естественно, не мог заранее предвидеть. Здесь сыграли свою роль отнюдь не причины высокого творческого порядка, а отсутствие перспектив, безработица — в течение нескольких лет я не мог позволить себе зайти в книжный магазин, что регулярно

делал на протяжении всей жизни, и даже газет не покупал — не на что было...

Прав НиКо, все мы — или почти все — остались советскими композиторами, с нашим воспитанием, образованием, бедностью, творчеством и с нашей фрондой. И до сих пор у меня два родных города, Баку и Москва. Возвращаюсь из Москвы в Баку — домой... или уже почти домой. Возвращаюсь из Баку в Москву — домой. Так уж сложилось...

— Теперь ко второму моменту — Концерту для оркестра и скрипки соло. Для меня Скрипичный — нечто сродни твоей личной Симфонии Берио, фундаментально-музыкальный итог не только твоего творчества, но и музыкальных эпох, стилей, материалов, форм, технологий, твоей собственной истории музыки. Отсюда и такое насыщение опуса цитатами, аллюзиями, апелляциями и ассоциациями, и то, что следует назвать апофеозом стиля Фараджа Караева: звуковое пространство, напоенное особой тихостью, мерцанием, призвуками-отзвуками, неагрессивной сонорикой, игрой тембров, цитат и текстов, плывущей гармонией, мягкостью структурных перемен, плавными переходами вертикали-горизонталы, порой незримой театральностью и вполне зримой оркестровой звукописью. Есть, однако, и иной, почти мистический аспект этого произведения. Твой отец, написав в 1967-м серийно-авангардный Скрипичный концерт и решительно опровергнув статус живого классика советской музыки, достиг, безусловно, пика своего творчества. После которого то ли не знал, что делать дальше, то ли понимал, что превзойти не дано. И на мой взгляд, у тебя после Скрипичного сложилась очень похожая ситуация... Прав я или нет?

— В конце жизни отец тяжело болел, сердце, сосуды находились в катастрофическом состоянии, и как результат — инфаркты, инсульт... Физическое состояние усугублял мучительный кризис. Ограниченность двенадцатитоновой системы и осознание пределов возможностей в работе с ней породили сомнения в ее универсальности. Ста-

новилося ясно, что додекафония — не панацея, — надо выходить за рамки системы и изобретать что-то новое. Но сил уже не было, и как итог — несколько сочинений, оставленных в набросках или брошенных на полпути в бессильном гневе на самого себя. Был ли творческий тупик результатом болезни или физическое истощение стало итогом душевного кризиса? Порочный круг...

Ты прав, наши ситуации с отцом схожи. Но мне все-таки легче: несмотря на разницу в возрасте — я старше отца на шестнадцать лет — какие-то силы еще остались. Просто расходовать их надо строго дозированно. Приходится сдерживать себя, чтобы ненароком не написать чего-то ненужного. После Концерта для оркестра и скрипки соло я все-таки отважился на две крупные партитуры: концерт для оркестра «Vingt ans après—nostalgie...» (2009, в то время я был еще в хорошей форме) и, после долгого перерыва, «Мемориал» (2022). В партитуре последнего есть Малер, Шёнберг, Берг, Вебер, а в качестве эпиграфа стоит фраза: «Я преклоняюсь перед вашей памятью и проклинаю ваших потомков».

— Что сподвигло тебя на создание многоцитатной, многоаллюзивной, многостилистической концепции Скрипичного концерта?

— Оба концерта, Фортепианный 1973-го и Скрипичный 2004-го, предельно автобиографичны. И при этом предельно разнятся. В клавире 1973 года зафиксированы события, происходившие в момент сочинения. Это дневник, опись происшествий, увлечений, любовей, музыкальных впечатлений от Стравинского и джаза, воспоминаний о том, «что могло бы быть, если бы не случилось то, что случилось»<sup>3</sup> со всеми сопутствующими аллюзиями и иллюзиями. Это рубеж, отделяющий до и после 1973-го.

Концерт же 2004 года изначально задумывался *Dem Andenken meiner Mutter* — памяти матери. В нем нет цитат из ее любимого ми-минорного Концерта Шопена, которые, казалось, должны были там быть, но есть

<sup>3</sup> Цитата из романа Р. П. Уоррена «Вся королевская рать». — Прим. ред.

Мендельсон, Берг, Брамс, Вивальди, есть Кара Караев и даже мои партитурные страницы. Не рассказ о meiner Mutter, а его и воспоминания, ассоциации, всплески памяти, протуберанцы подсознания, мельчайшие подробности из семейного архива, разговоры до утра и не покидающее ощущение одиночества. И, как итог, григоровская «Тоска (!) по родине», уводящая в ирреальность, откуда уже нет возврата.

— **Напоследок два банальнейших вопроса. Первый: ты, необитаемый остров и... ничего более. Что бы взял в этот одинокий мир?**

— В одинокий мир в 1983 году захватил бы скатерть-самобранку и симпатичную офи-

циантку. Через двадцать лет, в 2003-м — ящик коньяка и умную собеседницу. В нынешнем 23-м мне будет вполне достаточно «Каталога винно-водочных изделий СССР» и опытной медсестры. Всё соответственно «своеобразию текущего момента»<sup>4</sup>.

— **Второй: счастлив ли ты?**

— Счастлив ли я? «Nur Idioten sind immer glücklich!» («Только идиоты всегда счастливы»), — как-то заметила принцесса Вирджиния (Ира) фон Фюрстенберг, к словам которой я с тихим восторгом присоединяюсь.

— **Думаю, два последних ответа вполне могут стать концептами твоих следующих опусов.**

### Список источников

1. Барский В. Фарадж Караев: genug or not genug. URL: [http://karaev.net/t\\_barsky\\_r.html](http://karaev.net/t_barsky_r.html) (дата обращения: 26.10.2023).
2. Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма / пер. с нем. В. Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. 143 с.
3. Губер П. Дон-Жуанский список Пушкина. Петроград: Петроград, 1923. 279 с.
4. Джером К. Дж. Избранные произведения в двух томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. Том первый. 504 с.
5. Кафка Ф. Письма к Милене. СПб.: Пальмира, 2018 г. 256 с.
6. Соловьёв Л. Повесть о Ходже Насреддине. Книга первая «Возмутитель спокойствия». М.: Молодая гвардия, 1957. 490 с.

### References

1. Barsky, V. *Faradzh Karaev: genug or not genug [Faradzh Karaev: Genug or not Genug]*, [http://karaev.net/t\\_barsky\\_r.html](http://karaev.net/t_barsky_r.html) (accessed 26 October 2023). (In Russ.)
2. Webern, A. *Lektzii o muzyke. Izbrannye pis'ma [Lectures on Music. Selected Letters]*, trans. by V. G. Schnittke, Moscow: Muzyka, 1975. (In Russ.)
3. Guber, P. *Don-Zhuanskiy spisok Pushkina [The Don Juan List of Pushkin]*, Petrograd: Petrograd, 1923. (In Russ.)
4. Jerome, K. J. *Izbrannye proizvedeniya v dvukh tomakh [Selected Works in two vols]*, vol. 1, Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1957. (In Russ.)
5. Kafka, F. *Pis'ma k Milene [Letters to Milena]*, St. Petersburg: Palmira, 2018. (In Russ.)
6. Solovyov, L. *Povest' o Khodzhe Nasreddine. Kniga pervaya "Vozmutitel' spokojstviya" [The Tale of Hodja Nasreddin. Book One: "Disturber of the Peace"]*, Moscow: Molodaya gvardiya, 1957. (In Russ.)

**Об авторе:** Фархадов Рауф Яковлевич, доктор искусствоведения, свободный исследователь

**About the author:** Rauf Ya. Farkhadov, Doctor of Art Criticism, independent researcher

<sup>4</sup> Цитата из «Апрельских тезисов» В. И. Ленина. — Прим. ред.