

К портрету постороннего. Фарадж Караев



...Время от времени мне очень хотелось прервать этих говорунов и спросить: «А где тут подсудимый? Он ведь не последняя фигура и должен сказать свое слово!» Но, поразмыслив, я находил, что сказать мне нечего.

Альбер Камю. «Посторонний»

«Вся музыка уже написана» — для тех, кому знакомы личность и творчество Фараджа Караева, парадоксальность этих слов известного композитора сопоставима разве что с эпатажностью когда-то брошенной Пикассо реплики: «Искусство закончилось. Художники остались». Так же парадоксально, отторгая навязываемые суждения и подвергая сомнению авторитеты, творчески независимая, «внесоциумная» фигура Караева тем не менее вписана в современный дискретный, катастрофически фрагментарный мир, устроенный наподобие гигантского гипертекста, в котором каждый объект содержит отсылку к другому объекту или явлению. Предметом, материей художественной рефлексии композитора становятся не реалии и катаклизмы окружающей действительности, но уязвимость и шаткость человеческой экзистенции, укоренённые в понимании изначальности глобального одиночества человека в мире. И в этом экзистенциальном смысле композитор Фарадж Караев обращён не к будущему, но всецело принадлежит настоящему, времени Хроноса, которое, согласно образной модели Делёза, «впитывает в себя прошлое и будущее, сжимает их в себе и, двигаясь от сжатия к сжатию, со всё большей глубиной достигает пределов всего Универсума»¹. На протяжении творческого пути композитора веками в исследовании этого временного лабиринта последова-

¹ Цит. по: Делёз Ж. Логика смысла. М., 1995. С. 84.

тельно становились Вторая соната для фортепиано (1967), фортепианная Соната для двух исполнителей (1976), симфонии *Tristessa II* (1980) и *Tristessa I* (1982), «В ожидании...» — музыка для исполнения на театральной сцене (1983), «*Klänge einer traurigen Nacht*» («Маленькая музыка печальной ночи») для камерного ансамбля (1989), «*Der Stand des Dinge*» («Положение вещей») для ансамбля и магнитофонной ленты и, наконец, «*Ist es genug?..*» (1993) — сочинение для ансамбля, магнитофонной ленты и виолончели соло, *эскиз к несостоявшейся биографии*, своеобразный итог, представляющий грандиозный авто-коллаж из ранее написанных сочинений и суммирующий все посвящения цитируемых опусов.

Последовавшие за этим четыре года фактического молчания ныне могут быть осознаны как непростая попытка самоидентификации и самоопределения в рушащемся мире, некое договаривание собственного творчества в ситуации интеллектуального вакуума, совпавшей и инициированной кризисом, переживаемым страной. В этот период единственной связью с композиторским ремеслом стала переоркестровка *Постлюдии* (1990) для различных инструментальных составов. Пожалуй, именно этой медитативной, пребывающей в ассоциативной зоне «послезвучия» музыке отведено особое место в эстетике Фараджа Караева. В контексте его творчества *Постлюдия* олицетворяет собой нечто большее, чем жанр, это — определённый комплекс представлений, своего рода концепт, лежащий в основе всей системы музыкального мышления композитора². Образный строй *Постлюдии* — одновременно и метафора пребывания и ощущения себя в мире, и воплощение некоего праобраза, психического архетипа, влияющего на художественную структуру с её принципами повторности и микровариантности, длительным вслушива-

² Помимо 10-ти версий *Постлюдии* для разных инструментальных составов, у Фараджа Караева есть Четыре *постлюдии* для симфонического оркестра (1990), «*The (Moz)art of elite*» — *постлюдия* для симфонического оркестра (1990). Данный жанр фигурирует и в виде частей многочастных композиций: таковы кода второй части *Concerto grosso* памяти А. Веберна (1967), четвёртая часть *Серенады* «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» (1980), пять основных разделов «*Ist es genug?..*» (1993), заключительная пьеса (канон-постлюдия) из *Пяти пьес с канонами Шёнберга* (1998). В пьесе «*(K)ein kleines Schauspiel*» функции *Постлюдии* возложены на заключительный раздел *Postskriptum*.

нием в звучащую пустоту. Эфемерность этой рождающейся из тишины и уходящей в тишину музыки, наполненной печалью об инобытии красоты и гармонии, вместе с тем, рационально организована изнутри и вписана в строгие структурные рамки. В такой конструктивной ясности заключено нечто существенно караевское, то, что у французов называется *avoir de la patte personnelle*³: содержание, отражающее типично постмодернистское «эпистемологическое сомнение», явлено в не по-постмодернистски стройной, организованной форме. Логика конструкции, неизменная продуманность структуры целого, изысканный аналитизм композиционного мышления избавляют Фараджа Караева от одиозного ярлыка постмодерниста как представителя искусства, предпочитающего принцип «нонселекции» (Д. Фоккема)⁴ всякой системности, нормативности и каноничности, выработанным предшествующей культурной традицией. И здесь возникает вопрос о степени соотнесённости творческой индивидуальности композитора с эстетикой постмодернизма. Безусловно, Караев — художник всевозможных нюансов *пост*: *пост*-современный, *пост*-советский, творящий в *пост*-историческом, *пост*-музыкальном культурном космосе. Художник, живущий внутри метаисторического культурного пространства, внутри «текста», пронизанного бесконечным диалогом эпох и стилей. Художник, не приемлющий ортодоксальность любого рода, не вписывающийся в сухие рамки стереотипов, счастливый обладатель редкого по нынешним временам дара — индивидуального видения и прочтения, то есть того, что формирует авторский стиль и авторскую позицию. По-

³ Мастерски, умело делать что-либо (*фр.*).

⁴ Теория нонселекции рассмотрена голландским исследователем Доуве Фоккемой в связи с литературной традицией. Принцип нонселекции основан на использовании разнообразных приёмов, направленных на создание эффекта дискурсионного хаоса, разорванного, обрывочного повествования, описывающего мир как отчуждённое, лишённое смысла и упорядоченности творение. Fokkema D. W. The semantic and syntactic organization of postmodernist texts. // Approaching postmodernism. / Ed. by Fokkema D. W., Bertens H. — Amsterdam; Philadelphia, 1986. P. 81—98.

жалуй, именно присутствие в любом сочинении Караева отчётливо выраженного авторского «я» наиболее существенно в дихотомии выстраиваемых композитором отношений с постмодернизмом — комплексом представлений, отрицающих понятие авторства, исповедующих власть текста над создающим его творцом, вплоть до полного растворения последнего в деятельности Скриптора — фиксатора и переписчика готовых «истин письма». Постмодернизм в его проекции на караевское творчество синонимичен категории метастилья⁵ и, скорее, близок определению, которое дает ему Умберто Эко, — «некое духовное состояние, если угодно, *Kunstwollen* (воля искусства — нем.) — подход к работе»⁶. Для композитора естественно пребывание внутри интертекстуального пространства современного художественного творчества, обусловленного семантикой и синтаксисом культуры, отмеченного всеключённостью и всепроницаемостью смыслов, методов и форм познания; ему близка идея культуры как «Энциклопедии» (У. Эко), бесконечного текста (Ж. Деррида), «космической библиотеки» (В. Лейч), вселенской метафорической «Вавилонской библиотеки» (Х. Л. Борхес), по которой человек всю жизнь путешествует в поисках «каталога каталогов»⁷.

Сочинением, почти наглядно репрезентирующим превращение художественного текста в пространство со-бытия языков культуры, стала «Вавилонская башня» для инструментального ансамбля. Написанная для голландского Atlas Ensemble, музыка была исполнена в сентябре 2002 года в Малом зале Берлинской филармонии имени

⁵ Эстетической позиции Фараджа Караева близка культурологическая концепция его друга и коллеги Владимира Тарнопольского, который, по его словам, понимает постмодернизм «как бульшую свободу и непредвзятость в плане выбора средств и сочинения идей...», «...как возможность в каждом сочинении создавать свою иерархию, свои связи, свою технику в соответствии с индивидуальным замыслом конкретного произведения» — цит. по: 19, 17.

⁶ Цит. по: Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. «Имя розы». М., 1989. С. 460.

⁷ См. одноименный рассказ в: Борхес Х.-Л. Проза разных лет. М., 1989. С. 80—85.

Караяна (дирижёр Ed Spanjaard).

— Сочинение предполагает весьма необычный инструментальный состав...

— Художественный руководитель амстердамского Nieuw Ensemble Джоэль Бонс (Joel Bons) как-то рассказал мне об идее создать синтетический ансамбль, где, наряду с европейскими инструментами, равноправное участие принимали бы также и инструменты народные — арабские и китайские. Со временем эта идея получила реальное воплощение, и родился Atlas Ensemble, в состав которого Бонс по моему совету включил азербайджанские народные инструменты, а затем ещё более расширил его, используя также иранские, турецкие и некоторые другие. Композиторам из разных стран Европы и Китая были заказаны сочинения, которые исполнили в Германии, а на следующий год — ещё в нескольких странах Европы.

— То есть в каком-то отношении идея написания подобного сочинения отражает поиски звукового образа некоей «мировой музыки», составленной из множества голосов. При этом важны не столько сами голоса, сколько их взаимодействие или невзаимодействие, — ведь, по Бахтину, истинный диалог всегда должен обладать качеством незавершённости, а значит, включать в себя частицу взаимного непонимания.

— Мне с самого начала эта идея показалась бесперспективной. Поиски звукового образа некоей «мировой музыки» абсурдны, а результат в принципе недостижим. Нетемперированное звучание — практически все народные инструменты, используемые в Atlas Ensemble, именно нетемперированные — плохо сочетается с европейским темперированным. Как говорится, Запад есть Запад, Восток — Восток. И с места им не сойти!.. Звучание китайской пипы или азербайджанского тара, турецкой кемеңче или иранского сантура для европейского уха — лишь экзотика; «голос» китайского шенга или ориентального уда, дудука-балабана или зурны — не что иное, как микроэнциклопедия звучностей, в которых основу импровизации составляют микроинтервалы и четверть тона. Каким образом возможно соединение западной темперации с подобной «экзотикой» и возможно ли это вообще?!

Возвращаясь к «Вавилонской башне», скажу, что сочинение это представляет собой цикл вариаций на звук «ре». Солисты на «восточных» инструментах импровизируют соло или в ансамбле в ладах с устоем «ре», в то время, как «европейская» музыка либо сопровождает, либо «мешает» импровизации. Звучание в коде средневекового хорала «На реках Вавилонских» воспринимается как временное просветление, но накладываемая на него импровизация дуэта азербайджанских тара и кяманчи вновь размыкает грани формы.

За пять лет до «Вавилонской башни» взгляд Фараджа Караева на проблему «Восток — Запад» отразило ещё одно сочинение, также созданное по заказу, пришедшему из Голландии. Трёхчастная композиция «Xütbə, mığam ve surə» («Проповедь, мугам и молитва»), написанная для 12-ти инструментов, магнитофонной ленты и тара, впервые прозвучала в 1998 году в Амстердаме на Tokkelfestival в исполнении Nieuw Ensemble (дирижер Ed Spanjaard). Композиторский подход к претворению национального в музыке предельно ясен: не «слово», но «речь», не обработка материала, но работа с ним как с художественной целостностью. Авторская музыка составляет контекст бытия историкокультурных знаков-символов — мугамной импровизации тара в ладу Шуштер во второй части и записанной на плёнку 75-й суры Корана в финале. Композитор выступает в этом сочинении не столько как автор, навязывающий свой метод, — скорее, он уподобляется одному из борхесовских «библиотекарей» с его бережно-охранительным отношением к традиции: и мугам, и сура⁸ звучат целиком, выступая в качестве «первосмыслов» мусульманской культуры; рождённый рефлексией художника остросовременный звуковой ряд обретает значение авторского комментария, преодолевающего постмодернистскую установку на исчерпанность онтологии в постисторическом мире.

Принципиальная открытость современного опуса всевозможным культурным символам, объектам, техникам и стилям делает его

⁸ В способе изложения текста суры соблюдена религиозная каноническая традиция: чтение текста чередуется с длительными паузами между строфами

потенциально открытым и для множества интерпретаций, в том числе авторских. Эту характерную для постмодернизма художественную тенденцию Фарадж Караев реализует «договариванием» собственного творчества — переоркеструя, переписывая, редактируя свои сочинения. И дело здесь, видимо, не столько в прагматике (возможность конкретного исполнения, заказ), сколько в этой чисто эстетической потребности — ещё одно возвращение, взгляд со стороны, возможность перетолковать, проговорить, прожить... Перекладывая свою музыку для разных инструментальных составов, сообщая ей новые контекстные характеристики, выделяя иные смысловые акценты, композитор создает комментарий к собственному творчеству: *Tristessa II* и *Tristessa I* (1980 и 1982); Сепенада «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» (1982), её камерная версия «1791» (1983) и симфоническая постлюдия «The [Moz]art of elite» (1990); «В ожидании...» (редакции 1983 и 1986 годов); «Klänge einer traurigen Nacht» (1989) и её симфоническая версия Четыре постлюдии (1990); «Musik für die Stadt Forst» для двух фортепиано (1992) и её вариант «Musik für Jacqueline und Peter» для вибратона/маримбы и фортепиано (1997); четыре версии для инструментального ансамбля «...a crumb of music for George Crumb» (1985—2004); симфонические «Ton und Verklärung» (2000) и «Verklärung und Tod» (2001); «Malheur me bat» (редакции для голоса и гитары, для двух хоров а cappella и для двух вибратонов и двух маримб (2001); *Drei Bagatellen* для фортепиано соло и пяти/шести инструментов (2003—2005); десять камерных версий фортепианной постлюдии (1990—2005); «In memoriam...» — сюита для струнного квартета памяти Альбана Берга (1984) и её редакция для струнного оркестра (2007); Камерный концерт для 5-ти исполнителей (1988) и его версии — ансамблевая («Alla „Nostalgia“», 1989) и оркестровая («Vingt ans apris — nostalgie...», 2009).

Образцом такого многопараметрового автокомментария стала и пьеса «Господин Би Лайн — эксцентрик», к настоящему моменту существующая не только в виде пяти инструментальных версий, но и с разными названиями: «Messeur Bee Line — eccentric» для фортепиано (1997); «Вы всё ещё живы, господин министр?!» для скрипки (2000); «Вы всё ещё живы, господин министр?!?!» для ансамбля (2001); «Messeur Bee Line — eccentric, или Вы всё ещё живы,

господин министр???!!» для флейты и фортепиано (2003), «Messeur Bee Line — eccentric... или Вы всё ещё живы, господин министр?!» для флейты, бас-кларнета и фортепиано (2005).

— Чем вызвано появление такого количества версий и такого количества синтаксических знаков — иронией по поводу живучести некоей персоны, давшей опусу посвящение со знаком «минус», или удивлением по поводу плодотворности самой идеи, облечённой в авторскую ремарку «подвыпивший колхозник наигрывает джаз на аккордеоне»?

— Здесь всё взаимосвязано — и тахі-ирония по поводу «бессмертия» некоего госчиновника, и недоумение от живучести идеи, родившей несколько quasi-клишированных опусов, и самоирония по поводу количества самоповторов, и искренняя любовь к джазу, заставившая «аранжировщика» проявить тахітум творческой фантазии, — как результат, в коде «Министра???!!» ансамбль звучит вполне alla Count Basie Big Band.

— Пример своеобразного цикла — Ваши симфонические сочинения «Ton und Verklärung» («Звук и просветление», 2000) и «Verklärung und Tod» («Просветление и смерть», 2001) — связан с идеей не только повторения, но и обратимости, то есть речь идёт уже о глобальном, смысловом перетолковании, затронувшем не только композиционные основы, но и концепцию...

— Два симфонических опуса составляют дилогию и должны исполняться в одном концерте attacca. В основе обоих сочинений лежит бесконечно повторяющийся «средневековый» хорал.

В «Ton und Verklärung» piano el., piano, celesta и cembalo вступают через определённые промежутки времени и, опаздывая каждый раз на долю такта, образуют формальный канон. В возникающий сонорный звуковой поток *pp* неоднократно вторгается фраза *ff* из «Also sprach Zarathustra» Р. Штрауса.

Сочинение прерывается (sic!) тихим звуком часов *diminuendo al niente*.

В «Verklärung und Tod» на фоне неумолимых штраусовских фраз те же четыре инструмента, продолжая прежнюю линию, солируют вместе с самого начала. По очереди замолкают cembalo, затем celesta, piano, piano el. Соло piano el. прерывается магнитофонной записью

звучащих на иврите Десяти заповедей, вручённых Господом пророку Моисею. Воспроизведённые одновременно, они заканчиваются в разное время *diminuendo al niente*.

Сочинение имеет ещё одно название, которое автор после долгих размышлений решил не публиковать, но которое формально послужило основой замысла сочинения, — «Диавол и десять заповедей». Всё в структуре сочинения — количество тактов, вступления солистов, фразы из «Zaratustra» и т. д. и т. п. — кратно 6. Глубоко запрятанное постоянно мерцающее «Число Дьявола» — 666 — придаёт музыке «Verklärung und Tod», в отличие от вполне респектабельного «Ton und Verklärung», зловеще мистический характер, хотя музыка обоих опусов абсолютно идентична.

— Музыкальный материал «Ton und Verklärung» частично был использован и в некоторых других Ваших сочинениях...

— Действительно, «чистый» хорал использован в Cancion de cuna («Колыбельной песне») для сопрано и инструментального ансамбля на стихи Лорки, а также в трёх вариантах «Malheur me bat» — для двух хоров а cappella, для двух вибрафонов и двух маримб и для голоса и гитары (чембало).

— Вы упомянули «Cancion de cuna» (2001) — в этой тихой, пронизанной печальным светом музыке оригинальное претворение находит принцип додекафонии. Насколько важен для Вас сегодня именно этот метод сочинения? В своё время Вы отдали дань практически всем авангардным техникам и в настоящее время предпочитаете смешанный, индивидуальный тип письма, в котором есть место и 12-тоновости, и коллажу, и сонорике, и элементам алеаторики и минимализма...

— Техника — это стило, которое со временем оттачивается и становится всё более и более острым и совершенным, а каждое вновь созданное сочинение — ступень бесконечной Gradus ad Parnasum. Владение «техникой» представляется мне таким же естественным, как, скажем, процессы жизнедеятельности человеческого организма: мы не задумываемся над частотой вдохов-выдохов, не регулируем частоту сердечных сокращений, это делает за нас наше естество.

Я хотел также подчеркнуть, что 12-тоновый ряд заложен в фундамент абсолютного большинства моих сочинений. Но a priori согла-

шусь и с Вашим «...в настоящее время предпочитаете смешанный, индивидуальный тип письма» — что, хочу надеяться, и стало результатом владения пресловутой «техникой».

Вообще, за исключением дипломной Музыки для камерного оркестра, ударных и органа и постконсерваторского Concerto grosso памяти А. Веберна, среди моих сочинений больше нет примеров использования ортодоксальной додекафонии. Да, реализация идеи сочинения почти всегда начинается с мучительных поисков eine Reihe! Да, в момент сочинения таблица с 48 вариантами рядов всегда находится на письменном столе! Принцип неповторяемости звуков дисциплинирует творческую волю, открывая композитору простор для фантазии, это credo, которому пытаюсь следовать всегда.

— Возможно, то, что серийная техника остаётся в авангарде Ваших методов, как-то связано с пиететом, испытываемым Вами по отношению к мэтрам нововенской школы, — в 90-е годы линию опусов-посвящений⁹ продолжили Пять пьес с канонами Шёнберга (1998). В этом сочинении есть цитаты?

— Каноны А. Шёнберга и есть цитаты: 4-голосный бесконечный канон «Für Erwin Stein zu Weihnachten» (1926) — во второй пьесе и 4-голосный канон с приписанным свободным голосом «Für echt niederländische Künste kann dem Concertgebouw nur mit nachgeahmten danken» (1928) — в пятой пьесе.

В одном из интервью на вопрос о характере и значении цитат чужой музыки в собственном творчестве Фарадж Караев с присущими ему юмором и провокационностью ответил: «...*Переписать своим почерком и признать своим*». Возможно, наиболее последовательно тенденция *переписывания* реализует себя в оркестровках и переложениях целостных опусов — особом жанре караевского творчества, представляющем собой своеобразную индивидуализированную форму интертекстуальных взаимодействий. Постановка вопроса о приро-

⁹ Concerto grosso памяти Антона Веберна (1967), Сюита для струнного квартета «In memoriam...» памяти Берга (1984), «Der Stand der Dinge» — проекция Пяти пьес для оркестра op. 10 А. Веберна (1991).

де импульса, породившего то или иное переложение Караева, представляется столь же незначительной, сколь и неуместной: внешний повод, как правило, оказывается лишь отголоском побуждения внутреннего свойства. Любая караевская инструментовка — это бережная авторская интерпретация при максимальной точности в отношении к тексту оригинала, касается ли это «заказной» Десятой сонаты А. Скрябина (1991) или ряда «незаказных» транскрипций музыки К. Караева, о которых сам композитор говорит как о полноценных самостоятельных произведениях¹⁰.

Дань почтения мэтрам нововенской школы — караевские переложения для инструментального ансамбля монодрамы А. Шёнберга «Erwartung» (1999/2004) и Скрипичного концерта А. Берга (2008). Работу над сочинением Шёнберга композитор считает одним из самых сложных и интересных художественных проектов своей творческой биографии. Монументальная шёнберговская партитура, рассчитанная на четверной состав оркестра, обрела новый облик в камерной редакции для сопрано, 5 струнных, 5 деревянных духовых, 5 медных, арфы, челесты и ударных. Премьерные исполнения, принёвшие самые лестные отзывы европейской критики, состоялись в ноябре 2004 года в залах амстердамского Concertgebouw и утрехтского Muziekcentrum Vredenburg (Schönberg Ensemble, дирижёр Reinbert de Leeuw, солистка Carol Wilson). После концертов композитор внёс в партитуру некоторые изменения, и с тех пор она принята в каталог венского издательства Universal Edition с пометкой «Fassung für Kam-

¹⁰ Фортепианная сонатина была переработана в пьесу для струнного оркестра (1978), Струнный квартет — в «Quasi uno concerto grosso» для струнного оркестра (1998), Пять фортепианных прелюдий из Четвертой тетради — в цикл пьес для органа (2006—2007), фортепианная пьеса «Царскосельская статуя» — в «Quasi una fantasia» для симфонического оркестра (2007), Соната для скрипки и фортепиано — в «Quasi uno concerto» (Концерт № 2) для скрипки и симфонического оркестра (2007), Концерт для скрипки и большого симфонического оркестра обрёл камерную версию (2008).

merorchester von Faradsch Karaew 1999/2004»¹¹.

— В 2004 году Вы закончили большое сочинение — Концерт для оркестра и скрипки соло. Какова его судьба?

— Концерт должен был быть исполнен в Берлинской филармонии в цикле симфонических концертов, посвящённом наступлению XXI века. Работа над этимopusом требовала невероятной отдачи, полной изоляции от внешнего мира и уединения, а таких условий, увы, в год набиралось месяца полтора, от силы два, и сочинение к заданному сроку закончено не было. Это был единственный случай в моей практике, как и то, что сочинение создавалось с большими перерывами на протяжении ряда лет в разных городах и странах — в Москве, Баку, Люксембурге, Германии, Турции, а закончено было в Казани 5 февраля 2004 года, в день рождения отца. Концерт посвящён памяти матери — Zum Andenken meiner Mutter — и состоит из трёх частей: Вариации без темы. — Темы и аллюзии. — Вариации и тема. Во второй части можно услышать аллюзии на музыку Скрипичных концертов Вивальди, Мендельсона, Брамса, Берга, Кара Караева и цитату из Третьей симфонии Брамса. Темой вариаций третьей части послужила фортепианная пьеса Грига «Тоска по родине».

Чтобы исполнить это сочинение, нужна непреклонная исполнительская воля. Концерт невероятно труден для оркестра — он писался в расчёте на Berliner Philharmoniker, его состав нетрадиционен — нет скрипок, но необходимо большое количество альтов, виолонче-

¹¹ Из всех существующих редакций караевская признана лучшей и регулярно исполняется различными европейскими и отечественными коллективами, среди которых — Edmonton Symphony Orchestra, ASKO, Ensemble Kontrapunkte, Modelo 62 Ensemble o.l.v Ezequiel, Norrlandsoperan, Mitteleuropäisches Kammerorchester, Студия новой музыки, Новая музыка в Украине, Ансамбль современной музыки Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. К настоящему моменту существует и её сценическая версия, которую представили оркестр Neue Philharmonie Westfalen, дирижёр Bernhard Stengel, режиссёр Bernd Schindowski и солистка Anke Sieloff (Musiktheater, Gelsenkirchen (Германия), 2009).

лей и контрабасов. А, кроме того, шесть флейт — из них две басовые, шесть кларнетов — из них два альтовых и два басовых, шесть валторн. Музыканты, читающие эти строки, согласятся с моими печальными прогнозами. Шансы озвучить партитуру этого сочинения минимальны. Но... Я никогда не мог себе представить, что три моих опуса, исполнение которых требует преодоления массы трудностей организационного характера, будут тем не менее сыграны в Москве — это «Ist es genug?..», «В ожидании...» и Tristessa II, прозвучавшие на протяжении двух последних сезонов. И это обстоятельство даёт мне повод для сдержанного оптимизма...

Ищите — и обрящете! Ждите — и дождётесь!

Если всё пойдет так, как задумано, то премьера Концерта может состояться уже в этом году — сочинением заинтересовался оркестр Basel Sinfonietta.

И если всё пойдет так, как задумано, солировать будет Патриция Копачинская — великолепная скрипачка, с которой меня с давних пор связывает большая творческая дружба: скрипичный вариант «Эксцентрика» — «Вы всё ещё живы, господин министр?!» — сделан по её просьбе.

И если всё пойдет так, как задумано, то 1 ноября — Цюрих, 3-го — Базель.

...Если всё пойдет так, как задумано...

С конца 1990-х годов Фарадж Караев создает ряд сочинений, в эстетике которых преломляется излюбленное им соединение собственно музыкального и театрального начал¹². Речь не идёт об опере, оратории и других традиционных крупных статусных жанрах, в которых данное сочетание естественно и обусловлено, в первую очередь, программной основой синтеза. С самого начала своей творческой деятельности Фарадж Караев тяготеет к театрализации именно инструментальной музыки, к тому, что впоследствии получило широкое

¹² Эти сочинения продолжают традицию, созданную такими композициями, как Tristessa I (1982), «В ожидании Годо» (1983), «...a crumb of music for George Crumb» (1985), «Der Stand der Dinge» (1991), «Ist es genug?..» (1993).

распространение и было названо *инструментальным театром*. Причём речь не идёт о каком-либо персональном влиянии извне — сам композитор склонен рассматривать параллельное возникновение сходных художественных тенденций в связи с теорией пассионарных толчков Льва Гумилёва, экстраполируя её на широкий спектр культурных явлений¹³. Караевские композиции — всегда есть нечто большее, чем просто музыкальный дискурс; даже в тех из них, где отсутствует привязка к сюжету или намёк на некое абстрактное музыкально-театральное действие, угадывается скрытое присутствие «артефактов» пластического или изобразительного искусств. Творческой индивидуальности Фараджа Караева интересна сама идея театра вне литературы — театра, в котором инструменталист играет самого себя, а сюжет реализован средствами музыки и пластики. Театра, в котором ключевыми понятиями становятся интонационное действие и пространственно-звуковая мизансцена, где одновременное говорение на разных языках исключает как проблемы взаимной непереводаемости, так и лёгкую усмешку по поводу несовместимости (что характеризовало, к примеру, предвосхитивший инструментальный театр хэппеннинг). Композитору, в своём творчестве предпочитающему точке — многоочие, сюжету — абстракцию, а позитиву — сомнение и мягкую иронию, близки многомерность и синтетичность жанра, его скрытая полисюжетность, открытость всякого рода протесту и провокации. Взрывая статическую природу концертного выступления, инструментальный театр разрушает и всякую традиционную систему связи элементов, создавая при этом новую реальность и иную, порой алогичную, систему связей. Музыка в своём абсолютном выражении становится моделью театра, движение и жест воспринимаются как часть звука и наоборот — звук мимичен и «овеществлён».

Как правило, Фарадж Караев скрупулёзно выписывает в партитуре всю «режиссуру» инструментального спектакля, достаточно подробно оговаривая мельчайшие детали, — и всё же даже в этом выверенном пространстве игрового действия у исполните-

¹³ См.: Караев Ф. Лекция об инструментальном театре // <http://www.karaev.net>.

ля остаётся масса возможностей явить свою индивидуальность¹⁴. Отказываясь от всякой обусловленности текстом, инструментальный театр преодолевает и плоскостное пространство сцены: в произведениях Караева, созданных в этом жанре, пространство часто вообще разомкнуто — как в горизонтально-вертикальном измерении (расположение исполнителей в разных точках зала, их свободное перемещение, дефилирование в проходах, между рядами кресел зрителей и т.д.), так и в глубину (от полифонии голосов — к полифонии «рассказываемых» историй и многослойной знаковой символике). Вместе с пространством размыкается и временная координата — время художественное незаметно перетекает во время реальное, и наоборот. Иными словами, не всегда замечаешь, когда композиция началась, и затрудняешься зафиксировать момент её завершения¹⁵.

К сочинениям такого рода относится «(K)ein kleines Schauspiel» («Маленький (не)спектакль») для двух гитар и басовой флейты (1998). Парадоксальность как черта творческого метода Караева обнаруживает себя и в авторских жанровых определениях — нестандартных, а подчас и просто интригующих: «музыка для исполнения на театральной сцене» («В ожидании...»), «три фрагмента» («Aus...»), «маленький спектакль» («Посторонний»). Оригинальная номинология подразуме-

¹⁴ Так, в авторском концерте композитора, состоявшемся в Рахманиновском зале Московской консерватории в ноябре 2004 года, публика стала свидетелем провокационных акций-импровизаций персонажей инструментального театра — от пролового «возлежания» пианиста и контрабасиста, каждого — на/возле своего инструмента («Ist es ge-nug?..») — до появления «несанкционированного» наблюдателя в лице блуждающего по балкону валторниста в сольной скрипичной пьесе («Вы все еще живы, господин министр?!»).

¹⁵ В качестве примеров подобным образом организованного времени-пространства можно вспомнить незаметно перетекающую из антракта в спектакль музыкальную «заставку» из музыки «В ожидании...», а также траурную процессию в финале «Ist es genug?..»: музыканты проходят мимо слушателей, неся на своих плечах контрабас (символ гроба), — продолжая играть, они торжественно покидают зал.

вадет дополнительный ассоциативный ряд, некую сценическую реализацию, однако, по сути, роль мизансцен заключается, скорее, в мистификации, в стремлении увести слушателя-зрителя от конкретики в трактовке видимого «сюжета». За каждым музыкальным знаком сокрыт символ, значение которого автор ни в коем случае не навязывает и к пониманию которого не призывает. Скорее наоборот — профессионально прячет ещё дальше, ведь в инструментальном театре, как и в театре абсурда, важен не итог, а процесс, не понимание, но повествование как таковое. В пьесе «(K)ein kleines Schauspiel» содержащийся в названии намёк на смысловую неоднозначность усилен звучанием абсурдистского текста Эрнста Яндля, который музыканты произносят во время исполнения. Авторская аннотация к концерту также не содержит видимых подсказок публике — композитор просто говорит о том, что «opus вполне мог бы иметь иное название: «три картины Рене Магритта, которые никогда не были им написаны». Всё в этой композиции в трёх движениях — мнимая простота и обман: квазиансамблевое музицирование (2+1) и претензия на сольную игру (1+2), сбрасываемые на пол страницы, разобщающий слаженное исполнение устный счёт, пугающие флейтовые *frullato* и чарующие, всякий раз с новой интонацией, гитарные переборы. Да и сами жанры узнаваемы в большей степени благодаря антиприёму, нежели комплексу собственных характеристик: так, марш становится очевиден при сопоставлении его с песней (*Lied ohne Worte... mit Wortern* — ещё один смысловой парадокс!), а вальс на какое-то время выглядит несостоятельным из-за ритмического «соскальзывания» сильных долей¹⁶.

¹⁶ Во время исполнения этого сочинения в октябре 2003 года в Рахманиновском зале Московской консерватории произошёл курьёзный инцидент, который невольно оказался выдержан в стиле опуса, — публика в очередной раз позволила автору ввести себя в заблуждение. На заключительных тактах произведения, когда в постсобытийной тишине, двигаясь через зал и вальсируя под ритуфель-отзвук, гитаристка покидала сцену, слушатели, явившиеся на концерт с опозданием и томившиеся за дверью, восприняли эту акцию как знак приглашения и бодро хлынули в зал.

В русле театральной эстетики находится и «Stafette» («Эстафета») для ансамбля ударных инструментов (2003) — сочинение, посвящённое Бернарду Вулфу и его «банде» (Фрайбург).

— В Вашем инструментальном театре «Stafette» — одно из самых лаконичных и вместе с тем зрелищных, динамичных сочинений. Как рождалась его режиссёрская «партитура»?

— Во время сочинения процесс шёл параллельно: музыкальная идея рождала режиссуру, а сценическое действие подсказывало развитие музыкального материала. Мне хотелось сделать сочинение-буфф — весёлое, несерьёзное и сценически выигрышное — «Беготня Вокруг Маримбы». Отсюда и идея, и название — Эстафета. Редкий, кстати, случай в моей музыкально практике — желание написать «выигрышное» сочинение.

— Критикой неоднократно отмечались изысканность тембровой палитры, тонкое ощущение звуковой материи и мастерство инструментовки Фараджа Караева. Наверное, как и у каждого автора, у Вас есть свои тембровые пристрастия? Совершенно бесспорна, к примеру, Ваша очарованность маримбой и вибрафоном...

— Действительно, во многих симфонических опусах роль вибрафона весьма заметна. То же и в камерных: «Музыка для Жаклин и Петера» (vibr./marimba), «Malheur me bat» (2 vibr., 2 mar.) и особенно в Постлюдии IX (vibr.) — этот крайне опасный инструмент здесь играет определяющую роль. Но хочу надеяться, что в каждом отдельно взятом сочинении, чувство меры мне не изменяло. Да вот и в последнем крупном сочинении, Концерте для оркестра и скрипки соло, нет ни вибрафона, ни чтимой мною низкой маримбы.

Внешняя, постановочная сторона инструментального театра Фараджа Караева с её сценической суетой и гротесковостью — это лишь видимая часть целого, метафорическая клоунская маска, тонкая завеса, отделяющая от входа в Зазеркалье, — туда, где абсурдистская нелепица оборачивается пугающей логикой обнаружения смысла, а балаганное шоу внезапно обретает трагизм внутреннего дискурса. Безусловно, это тот самый «двойной код» постмодернизма, в своей смысловой амбивалентности апеллирующий и к жаждущим зрелищ, и к узкому кругу «посвящённых». За эксцентричностью и нарочитым

шутовством сокрыты всё та же экзистенциальная тоска, катастрофизм мироощущения, хаос чувств — фундаментальные внутренние коллизии человека, живущего в эпоху «после времени». Всё сказанное в полной мере можно отнести к одному из самых характерно-караевских сочинений последних лет — маленькому спектаклю «Посторонний» на слова Ивана Ахметьева (2002). Исходя из условий заказа¹⁷, оговаривающих число инструментов (восемь), композитор сделал выбор в пользу самых сумрачных, «тёмных» тембров — ансамблевый состав «Постороннего» включает флейту с-alto in G, кларнет in A, кларнет basso, два альты, виолончель, контрабас и аккордеон. В сочинении участвуют смешанный камерный хор и солист-тенор; дирижёр также имеет собственную вокальную (теноровую) партию. Кроме того, на протяжении всего сочинения сонорный фон создаёт магнитная лента с записью определённого звукового материала.

В качестве текста Фарадж Караев заимствует собранные в один блок три одностихия московского поэта-минималиста Ивана Ахметьева, опубликованные в антологии неофициальной поэзии в разделе «Непохожие стихи»¹⁸:

прошу прощения
вас и так много
а тут ещё я
полу помаленьку
полу сам по себе
полу за компанию
что вы что вы
я ничего

¹⁷ Сочинение было написано по заказу Института «Про арте» для участия в Пифийских играх (состязании композиторов) в категории «Дада.ру» / Музыка на заумные стихи. Впервые прозвучало 7 марта 2003 года в Малом зале им. М. И. Глинки Санкт-Петербургской государственной филармонии им. Д. Д. Шостаковича в исполнении eNsemble, дирижёр — Ф. Леднёв, солист — Д. Скаженик.

¹⁸ См.: Самиздат век / Сост. А. Стреляный, Т. Сапгир, В. Бахтин, Н. Ордынский. М., 1997.

Художественный метод «многофункционального субъекта литературы» Ахметьева с его структурированием фрагмента и метонимичностью языка обрёл музыкальное соответствие в поэтике *маленького спектакля* Караева. Конструкция «Постороннего» образована тремя разделами, где начало каждого совпадает с первыми строками одностишей: тт. 1—65 — тт. 66—115 — с т. 116 и до конца. 12-тоновость звуковой системы базируется на серии, интонационное содержание которой задано сцеплением трёх уменьшенных септаккордов, расположенных строго в восходящем направлении: *b-e-g-des-a-c-es-fis-h-d-f-as*¹⁹.



В разработке музыкального материала композитор использует принцип ротации неполного серийного ряда — каждый из инструментальных голосов озвучивает свой гемитонный отрезок, при этом высотные параметры серии строго закреплены за определёнными октавами. У альты I и у виолончели ряд обретает интонационную специфику, будучи представлен двумя сегментами, воспроизводящими ступени серии «через одну», — наглядная иллюстрация её тритоновой основы: 5-7-9-11 и 4-6-8-10-12 в первом случае; 2-4-6-8 и 3-5-7-9 — во втором. Во всех голосах серия многократно проводится только в прямом восходящем движении, и это сообщает графическому облику партитуры почти визуальную устремлённость ввысь.

Помимо высотного материала, в первом разделе композиции серийно организованы ещё два параметра — ритм и динамика, что позволяет говорить о частичном применении в структуре целого техники сериализма. Ряд звуковых длин включает 10 ритмических групп (временных единиц), у трёх инструментов — бас-кларнета, аль-

¹⁹ Ту же серию композитор использовал в «Алла „Nostalgia“» (памяти Андрея Тарковского) — камерном концерте для восьми инструменталистов (1989)

та II и виолончели — изложенных ракоходно. Несовпадение и взаимное наложение быстрых и медленных мотивов рождает множимую в пространстве полифонию временных линий.

Интенсивность звучания представлена двумя серийными рядами, производными от двух видов составляющих их единиц — f и p ; соответственно можно говорить о динамике громкости и динамике тишины. Первый ряд, состоящий из 11 единиц динамической категории f , пятикратно проводится на отрезке с начала и до т. 29 (A1) партитуры:

$$ff< - sfff - sfp< - sff - f< - ff - mf< - fff>< - fff - sf - f<$$

Подобно тому, как это было с высотной серией, у бас-кларнета, альты II и виолончели динамический ряд представляет собой ракоходное отражение начальной структуры, связанное с изменением направленности знаков-символов *crescendo* и *diminuendo* (к примеру, $f>$ вместо $mf<$). В зонах интонационного «торможения» (*frullato* у духовых и тремоло на соседних струнах — у струнных инструментов) в заданную динамическую последовательность периодически вторгаются дополнительные единицы, лишая ротационный процесс стабильности. С т. 33 партитуры в свои права вступает второй ряд — динамическая «изнанка» первого; его структура, за исключением двух позиций, пронизана зеркальной симметрией:

$$p> - pp - mp - ppp - p - pp< - p - ppp - p - pp - p>$$

Ракоходный вариант этого последования содержат ряды бас-кларнета, альты II и виолончели. На протяжении развёртывания формы первого раздела сочинения изложение ритмического и динамического серийных рядов полностью совпадает, по отношению к высотной координате такого соответствия нет, поскольку число звуков неполной серии, как правило, колеблется от 6 до 9, — тем самым, ритмический ряд и ряд интенсивностей последовательно перемещаются вперёд на несколько единиц, образуя ротацию. Контраст динамики двух разделов подчёркнут разницей темпов и способов звукоизвлечения у струнных: так, в разделе *Allegro moderato* инстру-

менты играют преимущественно с сурдинами и у подставки, а в разделе *Andante* — *pizzicato*.

Партии других участников музыкально-сценического действия также выведены из исходного 12-тонового ряда. У хора серия выстраивается посредством ритмического микроканона, при этом в двух соседних голосах последний звук каждого сегмента серии является одновременно и началом нового её образования:

The musical score is for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). It consists of three measures. The first measure is in 9/8 time, and the second and third are in 4/4 time. The lyrics are: ГО МНО-ГО МНО-ГО МИ-ГО НО ГО МО ГО ГО МНО. The score includes dynamic markings *f* and *ff*, and features a rhythmic canon where the end of one phrase is the start of the next.

Партия солиста представляет собой неполную ракоходную форму серии хора. Впервые появляющийся на стыке двух динамических разделов формы аккордеон озвучивает гармонию, образованную двумя уменьшенными септаккордами, а магнитофонная лента воспроизводит полную серийную вертикаль — три уменьшенных септаккорда, звучащие в разных октавах.

Принцип хоровой слоговой имитации выделяет периферийные моменты слова, работает с его фонетической канвой — в результате лингвистических трансформаций слова возникает чисто сонорный эффект многоголосного гула, наваждения множасьих голосов. Перенос акцента с семантики на фонетику вызывает в памяти лексические эксперименты русских футуристов-заумников, положивших начало

тенденции деформации смысла и прагматики поэтического языка — линии, которая нашла продолжение в опытах обэриутов и дадаистов, идеологов театра абсурда и современных концептуалов. Контраст сгущённой хоровой фонике составляют прозрачность и лаконизм реплик солиста, которые, под воздействием наступательной агрессии, озвученной голосами хора и магнитофонной ленты, начинают распадаться на ещё более короткие фрагменты, перемежаемые всё увеличивающимся количеством пауз. Нарастающее ощущение алогизма сбившейся речи в финале сочинения найдет выход в тотальном молчании всех участников действия.

Если фактура первого раздела композиции явлена полифонией мелодических линий, 12-тоновостью в её горизонтальном выражении, то фактурное изложение середины подчинено законам вертикали. Здесь серия звучит в единовременном, ритмически организованном хоровом скандировании, постепенно охватывая всё более широкий регистровый диапазон и подключая инструментальные голоса. В масштабе конструкции целого этот раздел выполняет функции динамической кульминации: динамические образования предшествующей части собираются в один ряд, последовательно выстраиваемый от *pp* до *fff*, а поэтический текст разбивается на отдельные фонемы — их яростное артикулирование хором рождает чисто сонорный эффект.

Третий и заключительный раздел формы (D3 партитуры) вновь возвращает динамику в русло тишины. Здесь, в коде сочинения, являющейся одновременно и центром всей концепции, именно пауза — не слово — выступает в значении носителя смысла. На фоне протянутой сонорной «педали» магнитофонной ленты, угасающих флажолетных звучностей, *glissando* и *pizzicato* струнных, внезапно, словно пришелец из другого мира, возникает аккордеон с мелодической фразой, вызывающей в памяти шубертовский экспромт ля-бемоль мажор op. 90. Вслед за этим звучит и сама мелодия Шуберта — прерываясь и вновь возобновляясь, она служит контрапунктом последней мизансцене: певцы хора замолкают и по очереди поворачиваются спиной к публике, застывая с поднятыми вверх руками; музыканты кладут инструменты и закрывают лица руками; дирижёр «обретает голос» в то время, как солист, отныне безмолвный, мед-

ленно спускается со сцены, запускает шляпой в зрителей и покидает зал, отмечая вехи своего ухода звоном колокольчика²⁰.

В авторской аннотации к произведению сказано: «*пьеса в русле инструментального театра, по духу нечто вроде трагифарса*», — и в этом смыслообразующем жанровом миксте заключено нечто существенное, то, что делает «Постороннего» эталонным образцом театра Фараджа Караева. От фарса — весь сценический антураж, атрибуты костюмов, эпатазирующее поведение героя, швыряющего в публику шляпу и надевающего красный клоунский нос. Трагическое — в том, что сокрыто под маской лицедейства и отражает мучительные поиски современным человеком своей личностной идентичности в абсурдно организованном мире, где заведомо обречена и несостоятельна попытка любой коммуникации, любого диалога с Другим, понимаемым и как социум, и как иной субъект, и как собственная *инаковость*. И здесь возникает широкий спектр ассоциаций из области философии и психоанализа, ибо феномен *Другого* в человеке, делающий его нетождественным самому себе, является одним из ключевых в понятийном аппарате структурализма, постструктурализма и диалогической философии XX столетия. Хайдеггеровская оппозиция *Я-Другой* в постмодернистском пространстве современной культуры обретает новые грани: «*безумец*» *вне и внутри себя* (Фуко), Другой как субъект отношения *Я-Ты* (Бубер), *Тот же самый* как симулякр *Другого* (Бодрийар), контроверза *свой-чужой* (Лакан), теория *гетерогенеза* (Делёз), трансцендентальная коммуникация, где каждый из участников *имеет значение Другого* (Левинас)²¹.

²⁰ Интересное совпадение — в телефьесе Беккета «*Nacht und Träume*» появлению образа и его исчезновению также сопутствует музыка Шуберта: звучит фрагмент из его одноименной песни.

²¹ А вот так воспроизводит дихотомию бинарной коммуникации Иван Ахметьев:

яяяяяяяя
тттттттт
ыыыыыыыы
тттттттт
яяяяяяяя
ыыыыыыыы — там же.

Посторонний Фараджа Караева — это радикально децентрированный субъект, типичный маргинал, личность, наделённая расколотой «онтологической структурой». В попытках контакта с Другим (хор) он переживает некий опыт, функцией которого является то, чему так и не суждено состояться, — «вырвать меня у меня самого и не позволять мне быть тем же самым, что я есть», как сказал бы Фуко. Вовлечённостью в пространство иллюзорной коммуникации герой питает своё одиночество: ведь ощутить себя одиноким можно лишь зная, что вокруг — некое множество. По сторонний не стремится отыскать смысл собственной экзистенции в общении, напротив, он бравирует своей инародностью, ёрничает, его извинения и деликатность насковзь ироничны; вместе с тем, манере его поведения свойственны нерешительность и неуверенность — герой не сразу обретает возможность говорить, пожимает плечами, разводит руками, уходя, беспрерывно останавливается.

Впрочем, не сразу понимаешь, что общность языковых лексем хора и солиста — это своего рода образец обмана *отчуждающей идентичности*, о которой писал Лакан, формулируя свою идею *стадии зеркала*, тот *воображаемый идентификационный образ*, который выдаёт себя за зеркального двойника, фактически оставаясь радикально внешним, «зазеркальным» по отношению к субъекту. Входя в мир, человек символически вписывается в уже существующий порядок культуры, на предзаданное ему место, ему ничего не остаётся, как воспользоваться традиционной системой знаков, отражённой в Слове. Однако вспомним кьеркегоровское: «подлинная немота — не в молчании, а в разговоре», — вступая в *quasi*-диалог с хором, солист изживает Слово, вплоть до его распада, вначале — на отдельные фонемы, впоследствии — на паузы, когда молчание принимает на себя функции основной, внесловесной ткани. С точки зрения языка, обесмысливание речи, превращение её в *экзистенциальную «грязь»* означает и полный распад всякой коммуникации²². Слова «стирают» себя в момент высказывания, а их знаки обнаружи-

²² По Делёзу, «чтобы исчерпать слова, надо приписать их Другим, которые будут произносить или, скорее, их излучать, источать...». Цит. по: Беккет С. Никчёмные тексты. СПб., 2001.

вают свою пустоту. Языковая деконструкция «*че-го-ни-че-го-ни-че...*» в партии Постороннего сродни занятию беккетовского Уотта, для которого полное разложение языка (путём перестановки предложений в высказывании, слов в предложении и букв в слове) является необходимым этапом для достижения тишины.

В эстетике караевского спектакля вообще много производного от театра абсурда. Выстраиваемая коммуникативная ситуация напоминает шахматную партию, разыгрываемую персонажами другого из романов ирландского драматурга: в попытке установить контакт один из игроков (Мэрфи) навязывает другому (г-н Эндон) определённую модель поведения, стремится подчинить его своей воле. Уходя от прямого общения, г-н Эндон проводит партию наоборот — делает всё возможное, чтобы, перемещая фигуры по доске, вернуть их на прежние исходные позиции, не потеряв ни одной из них. В пьесе Фараджа Караева герой, подобно г-ну Эндону, «играет чёрными» — он не хочет сам начинать игру, уступая инициативу внешнему миру (хор). Избегая столкновения с фигурами противника, г-н Эндон нарушает правила игры — фигуры перепрыгивают, возвращаются обратно и т. д., уклоняясь от любых попыток отождествления и ассимиляции, Посторонний избирает условно-диалогическую форму — обмен репликами. У Беккета идеальной партией признается та, в которой фигуры вообще не сдвигались бы с места, в трагифарсе Караева идеальным выходом из бессмыслицы становится уход героя. Если для абсурда необходимы человек и мир, то исчезновение одного из этих двух полюсов означает и прекращение абсурда, ибо *абсурд имеет смысл, когда с ним не соглашаются*²³. Белые фигуры у Беккета «сдаются» — в *маленьком спектакле* Караева действие временно приостанавливается. При первом же намёке на агрессию, вторжение конфликт «снимается»: вместо результирующего вывода — поворот спиной, вместо протеста — клоунский нос и колокольчик. Уход Постороннего — это не экзистенциальное бегство, не бунт, но сознательный *выход из игры*: уйти, дабы никого не обременять своей неуютной инородностью.

²³ Цит. по: Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Камю А. Человек бунтующий. М., 1990.

Цитата из Шуберта окрашивает играемое и созерцаемое в сюрреалистические тона. Символ ностальгии, вечной спутницы абсурда — «тоски по потерянному раю»? Однообразный, как шарманка, классический гармонический оборот (T-S-D-T в ре-бемоль мажоре) внезапно обрывается на D₇. Подобный приём использован композитором также в последнем такте Концерта для фортепиано с оркестром (1974) — традиционный кадансовый оборот D₇...S) — и в последних тактах Концерта для оркестра и скрипки соло (2004) — пьеса Грига «Тоска по родине», которая служит темой вариаций, так же внезапно прекращается на D₇.

Впрочем, стоит ли искать параллели и аналогии? Да и так ли необходимы поиски означаемого в последнем шутовском жесте Постороннего — просунутой в дверь руки, встряхивающей колокольчик? Самый подходящий ответ найдётся в анналах караевской эссеистики: «Скорее всего — да... Или же — нет? Может быть?.. Ящик — пуст? Да?.. Нет?.. Отнюдь... Увы, не удалось. Не знаю, не уверен...»²⁴.

Не претендуя на постулирование «конечных истин», сошлюсь на одного весьма неглупого человека, который когда-то в одной и той же беседе произнёс две фразы: «Не придавайте ничему значения» и «Всё имеет смысл».

Марианна Высоцкая
Музыкальная Академия, 2009 г.
anna_mari@mail.ru

²⁴ Цит. по: Караев К. Лекция об инструментальном театре.

Список литературы

1. Амрахова А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов). Баку: Элм, 2004.
2. Андреева Е. Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007.
3. Барский В. Фарадж Караев: GENUG or not GENUG // Музыка из бывшего СССР. Сб. ст. Вып. 1 / Сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1994. с. 173—186.
4. Беккет С. Никчёмные тексты. СПб.: Наука, 2001
5. Борхес Х. Л. Проза разных лет: Сборник. Пер. с исп. / Сост. и предисл. И. Тертерян. М.: Радуга, 1989.
6. Бычков В. После «КорневиЩа». Пролегомены к постнеклассической эстетике // Эстетика на переломе культурных традиций / Отв. ред. Н. Маньковская. М: ИФ РАН, 2002. с. 25—59.
7. Высоцкая М. «Сверхисторическое» пространство постмодернизма и художественный опус // MUSIQI DÜNYASI. 2000. № 3—4/ 5. с. 174—180.
8. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Academia, 1995.
9. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998.
10. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Камю А. Человек бунтующий. М.: Политиздат, 1990.
11. Караев Ф. Лекция об Инструментальном театре, прочитанная в МГК // <http://www.karaev.net/>
12. Караев Ф. Ненаучные заметки. Из опыта оркестровки Десятой сонаты А. Скрябина // Оркестр. Инструменты. Партитура: Сб. ст. Вып. 1. Памяти Юрия Александровича Фортунатова / Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 44 / Отв. ред. Е. Назайкинский. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. с. 231—239.
13. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998
14. Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992
15. Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками / Сост., ред. С. Ролл. М.: Р. Элинин, 1996.

16. Самиздат века / Сост. А. Стреляный, Г. Сапгир, В. Бахтин, Н. Ордынский. Минск-Москва, 1997 // <http://www.rvb.ru/np/publication/01text/38/03ahmetev.htm>
17. Селимханов Дж. Еще раз про GENUG... // Музыкальная академия. 2004. №1. с. 26—28.
18. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М.: Музыка, 1992.
19. Тарнопольский В. Когда время выходит из берегов // Музыкальная академия. М., 2000. № 2. с. 14—17.
20. Теория современной композиции: Учебное пособие / Отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005.
21. Фархадов Р. Линии непересечения // Музыкальная академия. 2004. № 1. с. 21—23.
22. Фархадов Р. Серьёзный несерьёзности, или Бесцельные цели. Размышления по поводу // Музыкальная жизнь. 2006. № 10 (1049). с. 12—14.
23. Фархадов Р. Фарадж Караев: территория абсурда // Музыка и время. 2008. № 4. с. 9—13.
24. Фархадов Р., Тарнопольский В. Напряжение Фараджа Караева / Беседы о творчестве Фараджа Караева // Музыкальная жизнь. 2006. № 1. с. 38—40.
25. Фельзер О., Бретаницкая А. Фарадж Караев (эскиз портрета) // Композиторы союзных республик. Сб. ст. Вып. 5 / Сост. М. Нестьева. М.: Советский композитор, 1986. с. 139—167.
26. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Эстетика на переломе культурных традиций. М: ИФ РАН, 2002. с. 132—147.
27. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М., 1989.
28. Kristeva J. Le texte clos // Kristeva J. Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse. Paris : Éditions du Seuil, 1969. P. 113—142.
29. Kristeva J. The Novel as Polylogue // Desire in language. A Semiotic Approach to Literature and Art by Julia Kristeva / Ed. By L. S. Roudiez. N.-Y.: Columbia University Press, 1980. P. 159—209.
30. Postmodern Music / Postmodern Thought. Ed. by J. Lochhead and J. Auner. NY-London: Routledge.

31. Postmodernism: An international anthology / Ed. by W.-D. Kim. Seoul: Hanshin, 1991.