

# Пространство как категория в творчестве Фараджа Караева

**Фарадж Кара-оглы Караев (р. 1943) является на сегодняшний день одним из ярчайших представителей академического музыкального авангарда. В его творчестве отсутствуют четкие стилевые и жанровые рамки, нет строгой концепции (в привычном понимании этого слова); мир Фараджа Караева абсурден и разомкнут в плюс и минус бесконечное пространство и время.**

Фарадж Караев является выпускником Бакинской Консерватории, в которой он учился у своего отца — Кара Караева (1918–1982) — широко известного азербайджанского композитора, выведшего национальную музыку на мировой уровень [1]. По словам его сына, Кара Караев был очень строгим педагогом, старался воспитать в нем, в первую очередь, настоящего профессионала. Кара Караев, в свою очередь, закончил Московскую консерваторию по классу Д.Д. Шостаковича. Таким образом, Фарадж Караев является наследником отечественной школы, идущей от Римского-Корсакова (Н.А. Римский-Корсаков – М.О. Штейнберг – Д.Д. Шостакович – К. Караев). Однако, не стоит думать, что Фарадж Караев является продолжателем творческих принципов своего отца. Это совершенно иное направление, выросшее из философии французского экзистенциализма (А. Камю, Ж.-П. Сартр и т.д.). По духу Ф. Караев – последовательный антитрадиционалист, неизменно движимый потребностью созидания особой, имманентно



структурированной реальности. Его письмо основано на свободном использовании обширного спектра современных техник композиции: модальной, двенадцатитоновой, серийно-додекафонной, пуантилизма, сонорики, микрохроматики, коллажа, элементов репетитивной и конкретной музыки [2].

Ныне Фарадж Караев — профессор кафедры теории музыки Московской консерватории, заслуженный деятель искусств Азербайджанской ССР, член Союза композиторов России и одна из заметных фигур Ассоциации современной музыки (АСМ–2), автор, чья музыка активно исполняется за рубежом [18].

АСМ (Ассоциация современной музыки) — первоначально одна из авангардных группировок отечественной композиторской среды периода 1920-х годов, распущенная в начале 1930-х в связи с политикой «железного занавеса». Январь 1990 года стал временем возрождения АСМ, причем, в данном случае это не только ассоциация авторов (АСМ–2), но и тесно связанный с ним Ансамбль Современной Музыки, который собственно и взял на себя роль пропагандиста нового авангарда (им было осуществлено довольно большое количество премьер – сочинений А. Вустина, Ф. Караева, С. Павленко, В. Тарнопольского и т.д.) [14; с.206–207]. В неофициальном виде этот союз сложился

несколько раньше: в него вошли московские композиторы, группировавшиеся вокруг Э. Денисова и полагавшие себя наследниками и продолжателями советского авангарда 1960-х (А. Шнитке, А. Волконского, С. Губайдуллиной, В. Сильвестрова и др.). Лозунг АСМ–2: «За нестандартное композиторское мышление, поиск и эксперимент». Хотя АСМ–2 наследовала идеи авангарда 1920-х гг., общая стилистическая ориентация творчества её членов связана, в первую очередь, с западным авангардом [8; с.434–435].

Цель данной работы видится нам в изучении понятия «Пространство» в музыке (в тех аспектах, о которых пойдет речь ниже) на примере творчества Ф. Караева.

## Пространство в творчестве Ф. Караева

Понятие «пространство» применительно к творчеству Фараджа Караева предусматривает две формулировки:

1. Пространство как архитектурное понимание музыкальной формы;
2. Пространство как условие реализации звуковой материи, или «акустическое пространство».

### 1. Архитектоника

В первом случае стоит упомянуть греческого композитора Я. Ксенакиса, который, помимо композиторского, имел еще и архитектурное образование. Он воплотил в жизнь идею романтиков о том, что архитектура — это застывшая музыка и, соответственно, развил данную мысль: музыка — это архитектура, развернутая во времени. В 1953 году вышло в свет его произведение под названием «Метастазис», а уже в 1956 году был закончен проект павильона фирмы «Филипс» для всемирной выставки в Брюсселе, созданный с помощью математического расчета на основе этого произведения [13].

Фарадж Караев, напротив, развивает в своих произведениях парадоксальные структуры, намеренно уничтожая привычные условия реальности. Часто, доводя композицию до финальной части, он снова извлекает первоначальный тематический материал, создавая иллюзию того, что произведение начинается сначала [19]. Таким образом, стираются границы между началом и концом. Аллегорически мы можем понимать это как отрицание реальности рождения и смерти, плюса и минуса, любых иных противоположностей, как сведение к нулю всей структуры традиционного европейского мышления. Даже древние восточные философии указывают на то, что *инь* и *ян* существует в ограниченном пространстве «нашего» мира. Тожество обретается в неравенстве, а неравенство в тождестве — это основной принцип метафизики *кэгон* (одного из учений в разветвленной системе буддизма).

В священных писаниях буддизма мы встречаем такое определение бодхисаттвы: «Держит в руках лопату, но при этом возделывает землю голыми руками. Он едет верхом на лошади, но при этом седло пусто, а под всадником нет коня. Он идет по мосту, но внизу протекает не вода, а мост» [4]. Практически, это определение четырехмерного пространства.

Построить устойчивое «здание» на таком материале в нашем привычном трехмерном мире не представляется возможным. Здесь возникает необходимость искусственно создавать четвертое измерение путем политональности, полиметрии, сонористики, пуантилизма и т.д. В данном случае неизменно возникает *чувство абсурда*. Причем, чувство абсурда не равнозначно понятию абсурда. Чувство лежит в основании, это точка опоры [9]. Данное подсознательное ощущение, связанное с психологией восприятия, обуславливается противопоставлением привычному «реальному». Именно благодаря крайней иррациональности в области музыкальной формы, а также отсутствию границ

между стилями, направлениями и жанрами в творчестве Караева мы неизменно получаем это чувство, от которого и отталкиваемся в дальнейшем анализе. А углубление в область абсурдизма и экзистенциализма помогает нам делать определенные выводы. Каждое произведение Фараджа Караева — есть широкое индивидуальное восприятие и понимание закономерностей процесса существования вселенной, достигаемое путем абсурда и парадокса, буквально выталкивающего человеческое сознание в другой мир.

Примечательно, что абсурдизм и нарушение пространственно-временных отношений для многих авторов XX века становятся наиболее подходящим средством для восприятия и понимания объективной реальности (сюрреализм Ж. Кокто, Л. Бунюэля, С. Дали, экзистенциализм Ж.-П. Сартра, А. Камю, театра абсурда С. Беккета).

## **2. Пространственный континуум в инструментальном театре**

Музыка звучит и воспринимается в том же самом трехмерном физическом мире, в котором существуем мы сами и все прочее [12]. Акустическое пространство — это физическая категория, и связана она в творчестве Караева с инструментальным театром (по аналогии с театром абсурда). Сам жанр обязывает нас отказываться от логики [17].

Инструментальный театр — одно из направлений западноевропейского авангарда после второй мировой войны. В первых десятилетиях XX века также осуществлялись попытки хорошего театра. Иначе говоря, на концертной эстраде стал развиваться принцип «слышимое видеть, а видимое слышать». Амплитуда проявления инструментального театра весьма широка: от скромных элементов театрализации (костюмы, сценические движения) — до кристаллизации в отдельный жанр. Среди первых «нашумевших» композиций этого жанра — метаколлаж к 200-летию Бетховена «Людвиг ван» М. Кагеля (1969), основанный на фрагментах музыки великого композитора, произвольно скомпонованных и сопровождающихся нарочито несоответствующим видеорядом (под звуки хора «К радости» — играющие обезьянки, слон, кабан, верблюд) [5; с.36].

Одно из значительных проявлений абсурда в инструментальном театре — это то, что мы назовем *нарушением пространственного континуума*. Этот феномен можно рассмотреть на примере таких произведений Ф. Караева, как «Der Stand der Dinge» («Положение вещей») (1991) и «Посторонний» (2002).

Мы привыкли, что концертная сцена — это ограниченное пространство, отведенное для артистов, их *пространственный континуум*, внутри которого развивается действие, и его *нарушением* является выход за пределы сцены и даже за пределы зала. Таким образом, акустическое пространство расширяется и, в конце концов, перестает существовать как условие. Например, главный герой пьесы «Посторонний» приходит в зал с колокольчиком в руке уже после начала исполнения, а в конце пьесы выходит. Вслед за ним аккордеонист тоже встает с места и, продолжая играть фрагмент из Шубертовского экспромта, удаляется из зала, спускается в вестибюль и уходит, хлопнув дверью, после чего приоткрывается дверь в зал, заглядывает главный герой и в последний раз гремит колокольчиком.

В пьесе «Der Stand der Dinge» абсурд трактуется как изначальное состояние. Здесь ни что не предсказуемо и все не случайно [3]. В данном произведении музыканты проводят больше времени в безмолвном хождении по сцене и за ее пределами, разглядывании друг друга, постоянно меняются инструментами, духовое трио превращается в похоронную процессию (причем, в качестве покойника выступает... контрабас). Здесь все роли временные, даже дирижер ничем, кажется, не ограничен (в одном из фрагментов произведения на подиуме стоят одновременно четыре дирижера). Все распадается, снова формируется и опять расчленяется на части. И это не принцип, здесь вообще нет ничего принципиального, ни одного закрепленного статуса, ни одной устойчивой роли. В этом нами и усматривается символика экзистенциального мировоззрения.

## **Заключение**

Если рассматривать произведения Фараджа Караева как единый антиконцептуальный процесс, то можно заметить, что преодоление пространственных категорий (как и временных) является неотъемлемой составляющей самой композиции, будь то камерная пьеса или крупное симфоническое произведение. Реализация каждой музыкальной мысли композитора требует особых условий, либо их отсутствия. Каждый *opus* позволяет на интуитивном уровне ощутить логику парадокса и парадокс логики [3]. Дает возможность погрузиться в запредельный мир особых состояний и мистических метаморфоз, «очищенных» от навязчивого смысла, и дающих лишь намеки на реальность.

Пространство представляется бесконечно условным и непрочным, возникают новые звуковые измерения, вызывающие чувство абсурда, а в инструментальном театре эти измерения становятся еще и видимыми.

Не менее интересным и интригующим может стать рассмотрение метаморфоз понятия «время» на примере произведений современного музыкального авангарда (и в т.ч. Фараджа Караева), но это — тема для отдельного, специального исследования.

---

### Литература:

1. Вспоминая Кара Караева: сб. ст. / сост. и ред. З. Сафарова. — Баку, 2002. (на азербайдж. и рус. яз.)
2. *Высоцкая М.С.* К поэтике индивидуального стиля Фараджа Караева // *Музыковедение*. — 2008. — № 7. — С.50–55.
3. *Высоцкая М.С.* Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева // *Музыковедение*. — 2009. — № 1. — С.24–29.
4. *Дюмулен, Генрих.* История дзен-буддизма. — М., 2003.
5. *Житомирский Д.В., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г.* Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. — М., 1989.
6. *Ильин И.* Постмодернизм: словарь терминов. — М., 2001.
7. *История музыки народов СССР. Т. 7. Вып. 1, 2, 3.* — М., 1997.
8. *История отечественной музыки второй половины XX века: уч. для муз. вузов / отв. ред. Т.Н. Левая.* — СПб., 2005.
9. *Камю, Альбер.* Бунтующий человек: Миф о Сизифе. Эссе об абсурде; Письма к немецкому другу; Бунтующий человек; Шведские речи / ред. Д. М. Носов — М., 1990.
10. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. — М., 1976.
11. *Музыкальная энциклопедия. Т.2. / гл. ред. Ю.В. Келдыш.* — М., 1974.
12. *Орлов Г.* Древо музыки. 2-е изд-е. — СПб., 2005.
13. *Соколов А.С.* Введение в композицию XX века. — М., 2004.
14. *Союз композиторов России. 40 лет / сост.: Е. Власова, Д. Дараган.* — М., 2000.
15. *Теория современной композиции: уч. для муз. вузов / отв. ред. В. С. Ценова.* — М., 2005.
16. *Холопова В.Н.* Музыкальные формы второй половины XX века // *Формы музыкальных произведений: уч. пособие для муз. вузов / В.Н. Холопова.* — СПб.: Изд-во «Лань», 1999. — С.445–484.
17. *Кокжаев М.А.* Топология музыкального пространства. — М., 2004.
18. *Эстетика: словарь.* — М., 1989.
19. *Сибирский фестиваль современной музыки (9–13 ноября 2008 г.): буклет.* — Красноярск, 2008.
20. *Faradj Karajev: аннотация к CD. Studio for New Music. Гент (Бельгия), 1996.*