



## Фарадж КАРАЕВ:

ЗАПАДНОЕ В ВОСТОЧНОМ  
ИЛИ ВОСТОЧНОСТЬ  
В ЗАПАДНОМ?

Много непроясненного остается в так называемом «диалоге культур». Извечное противостояние Запад — Восток привычно разрешается в пользу «вестернизации». Но на просторах бывшей Российской, потом — Советской империи постепенно вызревали сложнейшие и совсем не однозначные формы взаимодействия различных интенций. Если европейская тонально-функциональная система казалась одновременно и непроницаемой стеной, и главным средством обеспечения неуклонного *Drang nach Osten*, то новые универсалии, открывшиеся в европейском музыкальном космосе XX века, обнаружили некую «глобальную предназначенность» и готовность в первую очередь слиться с тем самым Востоком, извечно манившим своей непознанной тайной. Русская музыка «о Востоке» — ярчайшая страница именно западной музыкальной культуры. Новое время предлагает абсолютно иные перспективы ментальности, отмеченные знаком диффузии генеральных смыслов совершенно разных музыкально-культурных пластов, проникающих друг в друга и образующих не знаемую ранее «сумму противоположностей».

Соната Фараджа Караева, родившаяся в восьмом десятилетии минувшего века, принадлежит к произведениям, созданным «с опережением». Сегодня мы возвращаемся мыслью к этому сочинению по прошествии времени. Это позволяет на отстоянии ощутить принципиальную новизну авторского предложения, феномен, ярко обозначивший радикальные изменения, путь от антагонизма к синергии в извечном соотношении Восток — Запад. Это было началом тенденции, прораставшей в разных культурах, но ярче всего — на просторах бывшей империи.

Статья доктора искусствоведения Рауфа Фархадова предполагала подзаголовок «Логика одного абсурда?». Знак вопроса — знак неокончателной проясненности проблемы, актуальность которой, однако, ясно обозначена в самом интонационном строе исследуемого сочинения.

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

*Как-то в полночь, в час угрюмый полный тягостною думой,  
Над старинными томами я склонялся в полусне,  
Грезам странным отдавался, — вдруг неясный звук раздался,  
Будто кто-то постучался — постучался в дверь ко мне.  
«Это, верно, — прошептал я, — гость в полночной тишине,  
Гость стучится в дверь ко мне»*

Эдгар По. «Ворон». Перевод К. Бальмонта

**С**оната для двух исполнителей Фараджа Караева. Более подробно: Соната для двух исполнителей: 1976, 45', два рояля, препарированный (третий) рояль или магнитофонная запись, колокола, вибрафон, магнитофонная запись. (Еще более детально: первая магнитофонная запись с фрагментом игры на препарированном рояле нужна в том случае, если нет возможности на сцене третьего препарированного рояля. Вторая магнитофонная запись — запись детского плача, о чем напомним в конце нашего текста). Фараджа Караева, которого каким только композитором

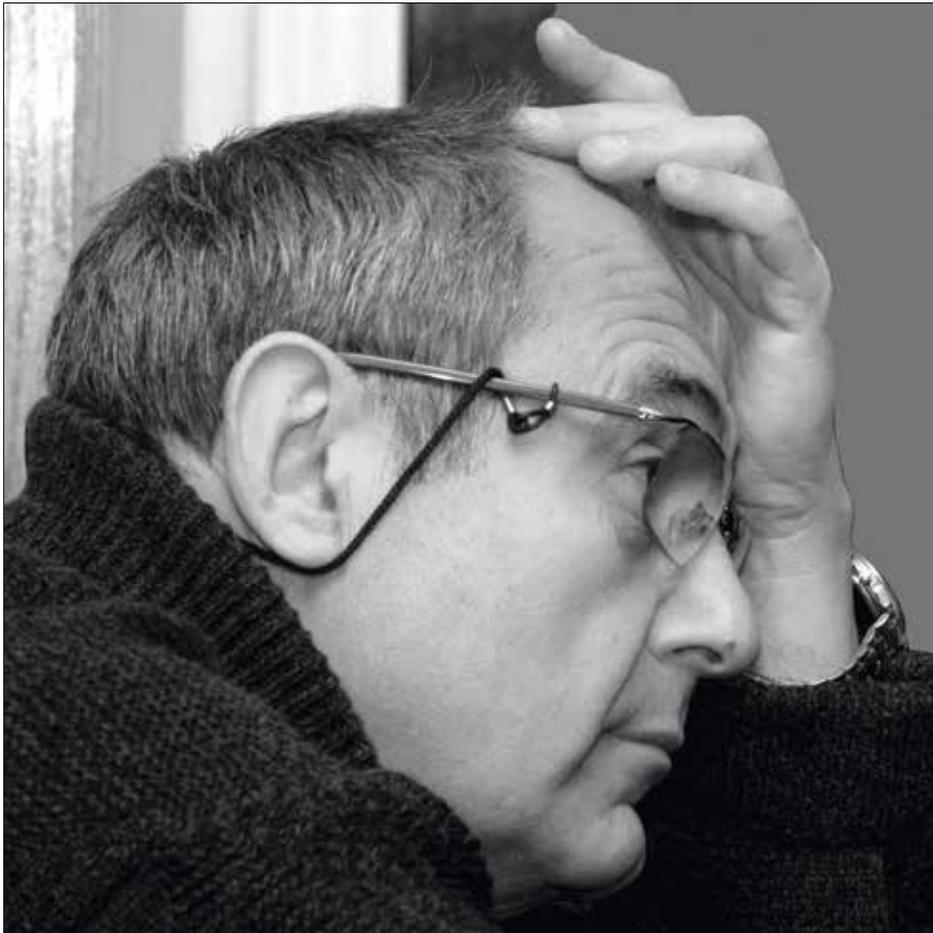
не называют (порой и сам он с изрядной, правда, долей иронией играет в эти названия): и русско-азербайджанским, и московско-бакинским, и сугубо европейским, и сугубо советским, и советско-постсоветским, и западно-восточным, и европейско-русско-азербайджанским, недавно дошло и до такого — южно-северный. Да и создавалась Соната хоть и в Баку — городе южном, жарком, но зимой 1975-го на не самой теплой апшеронской даче. Хотя все начиналось не с Сонаты, а с оперы... пока не настала типичная, черная, не холодно-зимняя бакинская полночь и в дело не вмешалась упавшая с полки книга.

Рауф Фархадов: Сидишь, значит, зимней, дачной полночью на своей бакинской даче, сидишь, оперу потихонечку пописываешь. Какую, к слову?

Фарадж Караев: Ну да, сию, оперу пописываю. Пытаюсь услышать «Утро третьего дня» по пьесе Жана Ануя «Эвридика».

РФ: У философа Башляра, кажется, что-то вроде того: тексты нельзя знать, о них можно лишь грезить. Наверное, и оперу нельзя знать, о ней можно только грезить?

ФК: Ну, как-то так. Скорее, грежу, чем сочиняю... Вдруг — то ли звук, то ли стук... Книга, плохо, видимо, лежащая, свалилась вдруг с полки, раскрывшись



аккурат на первой странице пушкинской «Полтавы». И вверху — строка из Байрона, взятая Александром Сергеевичем в виде эпитафии к «Полтаве»: «I love this sweet name» («Я люблю это нежное имя»).

**РФ:** Так здесь сразу три стука: стук книги, стук Пушкина, стук Байрона!!! Есть о чем задуматься, есть о чем поразмыслить, когда такие гости!

**ФК:** После этого все отбросил, будто что-то озарило, озарило в голове.

**РФ:** Замысел Сонаты?

Пожалуй, хватит. Для начала выбрать бы, разобраться, определиться с наименованием для самого композитора Фараджа Караева. Какое из разных, какое из равных? Н-да... Чего, однако, голову ломать? Есть ведь вариант во все времена бесприкрытый, во все времена актуальный, во все времена удобный для рассуждений и домыслов, философий и идеологий, смыслов и ощущений, но во все времена так и остающийся туманным, непроявленным, оставляющим благодатную почву для разных спекуляций, симуляций, конъюнктур и даже профанаций. Его и выберем, на нем и остановимся: западно-восточный. Хорош уже тем, что невесть что вмещает и подразумевает. Географически, мировоззренчески, философски, культурологически, эстетически,

этически, религиозно и т.д., и т.п. Этот заглавный эпитет столь запутан и неизбытен, что может предполагать, подразумевать и даже фантазийно предлагать любое и всякое. Вопрос лишь в том, каков оттенок фантазии. Фантазия, которая не имеет никакой связи ни с опытом, ни с абстракцией, или фантазия, которая при всей неуловимости и необъяснимости содержит свой вполне законченный и представляемый образ? Хорошо, если случится второе, потому что первое... Ну, это как паутина без паука. И все-таки, все-таки: Запад—Восток. Миф? Иллюзия? Возможность? А вдруг киплингское: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им никогда не сойтись»? Абсурд типа «западно-восточный ветер»? Ладно, пусть абсурд, но тогда только такой, как в миниатюре 1960-х годов писателя-драматурга-абсурдиста Славомира Мрожека.

На сцене занавес. Перед ним группа людей. Они что-то рассматривают на занавесе. Видно, что отдельные части занавеса периодически то там, то здесь вздымаются, колеблются, шевелятся, создавая необычные, причудливые формы, ходящие по занавесу вверх, вниз, вправо, влево. Выровнявшись и исчезнув в одном месте, эти изменчивые формы тотчас возникают в другом, и вслед за ними туда же перемещаются и люди, заинтересованные

загадочным и таинственным явлением. Они вначале аккуратно и осторожно трогают занавес, теребят перегородки, стремясь понять, что же там, за занавесом происходит? Но, не разгадав секрета, не выдерживают и срывают занавес. А сорвав, утыкаются в такую же группу людей, которая с противоположной стороны стремилась понять, так же перемещаясь, тыкая, пробуя на ощупь: что же происходит по ту сторону занавеса? Пожалуй, эта сценка — наиболее близкий образ положения дел и вещей в западной и восточной культурах.

## Запад—Восток: абсурд не мешает жить, но мешает жить счастливо?

Допущу, что дилемма западного и восточного — это вопрос двух диалектик, одна из которых предполагает синтез, слияние, возникновение нового качества и итоговую общность, а вторая — несоединимость и неразрешимость антиномичной сути Запада и Востока. Диалектика, которая может стать и путем к чему-то уникальному, и дорогой к бессмыслице. Ведь Запад, при всем динамизме, внутренней конфликтности и беспокойстве, при всех философских, конфессиональных, этических и эстетических различиях, предельно центричен и абсолютарен, и в этом своем центризме и абсолютизме не приемлет всего иного, всего того, что внешне несхоже и отличается от собственной противоречивой привычности.

Что уж о Востоке, который, несмотря на свою многоликость и неоднородность, несмотря на внедрение и аккумуляцию западных технологических новшеств, ничего внутри не меняет, стабильно продлевая одни и те же ценности, традиции и, подобно нескончаемому ритуалу, воспроизводит один и тот же, тождественный самому себе тип ментальности и культуры.

Запад: открытость и мышление основаны на «неустойчивости неузнанного» (К. Ясперс), и всякое знание, всякое исследование — всегда вопрос интерпретации, а не приближения к истине, всегда проблема явления, а не сути вещей. Запад, где попытка постижения чего-то трансцендентного — не только радостное приближение к божественному и неземному, но и болезненный отказ от реального, наличного, одновременно — мучительное устранение личностного, индивидуального. Даже библия для Запада — прежде источник, стимул, знание, нечто этическое и эстетическое, а уж после — безусловность и откровение.

И Восток с его медитативным созерцанием вещей и предметов. Восток, чьи различные типы мировоззрений, чье многообразие, многоконфессиональность предназначены не для интеллектуальной или духовной борьбы, противоречий или напряженного самопознания, но для параллельного созерцания, герметизма и статичного дления. Восток, где отказ от собственного Я никогда не вступал в конфронтацию со священными книгами и не доставлял тяжких душевных мук и терзаний.

Запад с его библейским страданием как одной из главных человеческих ценностей исповедовал страдание — не как трагедию, но как путь к очищению. (Правда, у древних греков дорога к катарсису подразумевает исключительно дорогу трагедии. Но тут речь хоть и о Западе, однако Западе языческом, дохристианском).

Запад с извечным поиском чего-то такого, что могло бы придать существованию хоть какой-то смысл и оправдание, что наполнило бы содержанием промежуток между рождением и смертью. Запад с непременным сомнением в высшей истине и пониманием того, что любая истина — продукт исторического требования, конкретного места и времени, и значит, та же герменевтика, толкование или трансформация.

И Восток со смиренным принятием факта, что все равны перед всевышним, и потому у каждого своя дорога, свой путь, а в конце — небеса или бездна, и, значит, страдание здесь ни при чем, значит, от него следует уходить и избавляться. Восток, где жизнь дана не для того, чтобы познать возможности свободы и разума, но выполнить предназначенные человеку долг и обязанность. Восток, на котором оправдание собственной жизни априори заложено принадлежностью к той или иной вере и религии.

Все это даже в малой степени не передает то отличное и полярное, что есть на Западе и Востоке. И отсюда, наверное, в сотый раз об одном и том же: кому или чему дано не просто преодолеть, но объединить, синтезировать, совместить все это? И отсюда же в тысячный раз все тот же перечень все тех же безответных вопросов: что дает больше в понимании западно-восточной общности — политика, искусство, религия или наука? Что скорее приведет к их слиянию: ежедневный поиск или искренняя вера в достижение этой цели? Как узнать, что быстрее поможет западно-восточному сплаву: сближение на почве религий, конфессий, этнографий или глобальное устранение культурных и законодательных различий и норм бытия?

Не меньше разного, противоречивого и в музыкальных традициях Запада и Востока. Начиная от противопоставления

темперации и нетемперации; многоголосия, гетерофонии и монодии; объективности, прозрачности формообразующих, структурных принципов и субъективности, импровизационности формопроцессов; динамического и статического типов развития; тенденции к четко выраженному завершению и тенденции к открытости музыкальной формы; квадратности и неквадратности метроритма; контрастно-синтетического, диалектического характера драматургии (по аналогии: теза–антитеза–синтез; или «сквозь тернии и борьбу к свету и звездам») и неконфликтного проистекания композиционной мысли (по принципу: одно за другим, следующее за следующим, без столкновений и контрастов) и кончая разницей между многовековой письменностью западной музыки и многовековой устной музыкальной историей Востока.

Существенно и несхожее отношение к основополагающему музыкальному понятию — звуку. Если для западного музыканта звук — пусть и первичная, но все же одна (наряду с ритмом, тональностью, гармонией, ладом, метром...) из материй, одна из музыкальных субстанций, то для музыканта восточного звук — фактически все. В идеале восточная композиция вообще способна состоять из одного-единственного тона, развертывание которого длится до бесконечности. Следовательно, и здесь можно предполагать лишь внешнее, поверхностное скрещивание обеих традиций, что, к слову, современным миром принимается лучше и быстрее всего: теперь одно лишь внешнее и ценится, признается, продается, потребляется.

Главное точно отмерить промежуток времени, который должен пройти между двумя событиями, фактами и явлениями, чтобы появился шанс для соединения одного с другим. Если временная последовательность, временная пропорция между соединениями соблюдена и просчитана, процесс синтеза осуществляется механически. Потому и не вызывает удивления, как со временем не связанные, разрозненные эпизоды, мгновения, фрагменты соединяются в некое подобие целого. И не только в реальности, но и в искусстве возможно исключительно внешнее — соотнесенное и выверенное во времени — сплавление разного с разным. В музыке, так вообще, после определенного расстояния конфликтные, противоречивые темы, созвучия, ритмы, лады, фактуры и образы способны к вполне мирному сочетанию и переплетению.

Кажется, что все сложнее и безнадежнее попытка универсального синтеза восточной и западной культур. Точнее, не «кажимость» это даже, а уже и безусловность. И, видимо, вопрос далее должен решаться не в виде поиска некоего мифического синтеза западного и восточного, но как возможность попытки обнаружить

некие скрытые закономерности, некие завуалированные ресурсы западного мышления в восточном и, наоборот, восточных принципов в западном искусстве. То есть не прожектерский синтез, не надуманное слияние двух противоположных традиций, но обнаружение и выявление в своем чужого, в родном другого. Или же, напротив, обнаружение и выявление в иноземном своего, в ином собственного. В чем-то тут применима мысль В. Задерацкого, высказанная, правда, по поводу интертекстуальности — «взаиморастворение знаков прошлого и настоящего»<sup>1</sup>. Можно ведь и так: взаиморастворение восточных знаков в западных, взаиморастворение западных знаков в восточных.

Причем в творчестве некоторых теперешних композиторов стремления эти приобретают реальные воплощения, когда, допустим, произведение сугубо западное по строю и звучанию основано на медитативно-вариантном типе развертывания или — когда зримо-восточный опус структурируется западной техникой, которая несколько не противоречит вариантности или импровизационности восточной музыки. Такие сочинения не претендуют на звание синтетических, оставаясь, по сути, либо западными, либо восточными, но зато в них на сакральном уровне проявляются присущие восточному мышлению западные черты и, напротив, свойственная западной культуре глубинная восточность.

## Соната ФК — западность в мугамном или мугамность в западном? Вот в чем вопрос. С чего начать?

Давайте начнем с приветов философу Жаку Дерриде, то есть с того, что более спорно и двусмысленно (привет в том плане, что двусмысленность, по его мнению, — родовая отметина любой культуры): *западность в мугамном*.

**МУГАМ.** Не вдаваясь в историческую дискуссию, можно, меж тем, констатировать, что мугам на Востоке, и в Азербайджане в частности, имеет многовековую традицию, передающуюся устным путем от поколения к поколению, от мастера к подмастерью, от учителя к ученику. Но в отличие от большинства устных музыкальных жанров мугам — явление профессиональное, требующее долгих лет обучения, постижения его

<sup>1</sup> Задерацкий В.: «Музыкальные идеи и образы минувшего века». М., 2014. С. 34.

Фрагмент III части Сонаты. Нотография всего произведения — Евгений ЩЕКОЛДИН

структурных, ладовых и мелодических закономерностей, виртуозного владения голосом или инструментом, глубокого знания восточной поэзии и философии. Вместе с тем, при строжайших формальных принципах мугамного искусства оно, прежде всего, — искусство импровизационное, искусство, построенное на неисчислимых вариантах развития первичного интонационного зачина. То есть априори природа мугама двойственна. Одна его сторона — та, что не есть нечто внешнее, обтекаемое и требующее перманентных уточнений. Мугам как некая безусловность и неизбежность. Другая — та, где царит импровизация, фантазия, структурное и формальное раскрепощение. Столетиями отшлифованная практика семи основных азербайджанских ладов (Раст, Шур, Сейгах, Чааргах, Баяты-Шираз, Хумаюн, Шюштер) и веками нарабатанная система — дестях — достигли нашего времени в безусловности и неизменности. От стихийности и импровизационности мугамная непредсказуемость в каждом исполнении, первозданность и ни на что предыдущее непохожесть. Подобно джазовому импровизу, где произведение творится прямо здесь и сейчас и более никогда не повторится. С одной стороны, мугам — канон и неизбежность, с другой — его всякий раз новизна и единичность. Вот уж и вправду, два в одном! В определенном контексте концепция мугама в чем-то сопоставима с концепцией контролируемой алеаторики, когда при достаточно большой свободе отдельных фрагментов и эпизодов жестко соблюдаются как структурные особенности фрагментов и эпизодов, так и закономерности формы в целом. При определенных условиях варибельность, подвижность, открытость, изменчивость, мобильность мугамной формы в чем-то сродни и «открытому произведению» У. Эко, и пост-опусной, сверх-опусной, над-опусной музыке Д. Куртага, испытавшей влияние идей П. Булеза, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, пришедших к пониманию «открытой формы», «произведению как процесса», к тому, что композиция — подвижная и мобильная вещь, которая не должна иметь одну-единственную структуру и точное время исполнения. «Она должна каждый раз идти собственным путем». Практически, как и в мугаме: всякий раз — собственный путь.

Остановимся. Как не очень умно множить различия и разности, так, пожалуй, неверно множить общности и похожести.

**СОНАТА.** Не вдаваясь в затяжную полемику вокруг Сонаты, можно, меж тем, констатировать, что жанр сонаты имеет менее долгую, чем мугам, историю. Наверное, потому и ФК позволил весьма вольное толкование жанра, когда от самого жанра остался лишь некий

исторический шлейф, некая интеллектуальная отсылка к прошлому.

Некогда одна из функций музыки была функцией утешительной, функцией, снимающей напряжение и беспокойство. Не исключаю, что и название — *соната* — та самая возможность слушательского утешения и снятия беспокойства, когда в новом, незнакомом звукомире караевского опуса в мятущемся сознании возникает далекий контур прошлого, за который можно зацепиться и немного утешиться. Таки соната, таки не *группен*, не *штюкен*, не *трюкен!* Распознаваемое, стародавнее, прекраснотушное! М. Высоцкая пишет, что названия караевских опусов «*Соната, Концерт, Симфония* — ... *мыслятся, скорее, как метафора, воспоминание о генезисе, семантике жанрового имени*»<sup>2</sup>. Видимо, это не сама соната во всем ее классическом блеске и великолепии, а караевская игра в сонату, ну, или в музыку для сонаты (к слову, игра в жанр или название нынче занятие у композиторов — взять, к примеру, творчество участников АСМ-2 — более чем модное и актуальное).

Впрочем, не жанр нас заботит, а иное: что есть необычного, парадоксального в совершенно западной по технологии и концепции Сонаты, что позволяет говорить о ее внутренней мугамности, о ее эзотерическо-мугамном наполнении?

Вообще-то, о мугамности этого опуса впервые заговорили аж в середине 1980-х, заметив перемены караевского мышления в Сонате: «*На смену концентрации информативности при уплотненном времени музыкального тока приходит принцип рассредоточенности, распыленности тематизма, выраженный экстенсивный тип развития материала... Быть может, корни нового подхода следует искать в азербайджанском мугаме?*»<sup>3</sup> Продолжим, стало быть, искать ответ на заданный вопрос и развивать тему.

**Аргумент первый: сам образно-звуковой строй Сонаты.**

Он в Сонате такой: статика, медитативность, неспешность и сосредоточенность развертывания, концентрация на внутреннем и глубинном, толкование звука и как праисточка и как единственной коммуникации с внешним и сторонним. Караевская Соната не терпит поспешности, ей чужды перепады, контрасты, противоречия. Дление, растворение или переход из состояния в состояние, являющееся, по сути, длительным погружением в один и тот же строй мысли и чувства. От звука к звуку, от структуры к структуре, от фрагмента к фрагменту, от медитации к медитации, от одного и того же к одному и тому же. Но при этом

не философия тождества, но философия различия: одно и то же — казалось бы, да! — только всякий раз, на всяком отрезке — не одинаковым образом. Различия чаще на уровне мысли, ощущения чаще на уровне события, момента; реже — на уровне языка и его генерализирующей обобщающей функции. Отсюда, видимо, и полное ощущение свободного формодвижения и отсутствия умозрительных конструирований. И это в опусе, который чисто по-западному конструирован и структурирован. Здесь все внутри тишины, статики и некоего неспешного обряда.

Теперь перечитайте первый аргумент заново и замените слово «соната» на слово «мугам». Ничего не меняя. Это все о них, точь-в-точь: что о мугаме, что о Сонате ФК. Странно, что ФК не назвал Сонату *мугамной*.

**Аргумент второй: музыкальное время Сонаты.**

Та же Высоцкая верно подмечает: «*Одним из важнейших композиционных открытий Сонаты явилось новое для Караева слышание музыкального времени, его понимание процесса wie die Zeit vergeht («... как течет время...») — так называется статья К. Штокхаузена...*». Концепция «ставшего» времени как логическая субстанциональная основа структурирования звукового пространства реализована в протяженной слитноциклической композиции, по длительности звучания превышающей любое из предшествующих сочинений»<sup>4</sup>. Собственно, и я некогда о том же: «*У Э. Шварца есть «Сказка о потерянном времени».* У Ф. Караева — *Соната о времени застывшем*»<sup>5</sup>.

Соната, по авторской версии, должна длиться не менее 42–45 минут. Однако при слушании караевского сочинения ощущение реального времени исчезает. Идея статичного процесса или длительного развертывания, условно соотношенного с композиционной формой, приводит к тому, что каждый раз время Сонаты течет по-разному. В зависимости от темперамента, мышления, психологии, ментальности, толкования, артистизма, возможностей (и даже настроения, и даже физического состояния) исполнителей оно может восприниматься сжатым и концентрированным (когда возникает впечатление, что прошло не более пятидесяти минут, тогда как музыка звучала значительно больше и дольше); может быть протяженным и длинным (вместо сорока минут ощущение полутора-двух часов); может порой вообще не восприниматься (погружение в медитативно-звуковое пространство растворит минуты и часы); может остановиться на каком-то

<sup>2</sup> Высоцкая М.: «Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев». М., 2012. С. 39.

<sup>3</sup> Фельзер О., Бретаницкая А.: «Фарадж Караев (эскиз портрета)». В сб.: «Композиторы союзных республик». Вып. 5. М. 1986. С. 156.

<sup>4</sup> Высоцкая М.: «Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев». С. 203.

<sup>5</sup> Из аннотации Р. Фархадова к авторскому компакт-диску ФК.

одном месте и далее не сдвигаться (долгое отсутствие контрастов и перепадов способно ввести в состояние оцепенения); может вызвать раздражение и желание прерваться (в силу монотонии и монотонности); может, напротив, способствовать желанию длиться и проистекания (когда возникает необходимость продлить состояние, удержать исчезающее мгновение); может, что уж кажется вовсе невозможным, переходить в пространство — или становиться пространством (когда оно, время, буквально зависает в пространстве между, например, отзвуками медленных, долгих диатонических аккордов второй части).

Время в Сонате теряет свою одно-векторность и последовательность, будто растекаясь в разных направлениях. Говорят, язык — подручное разума. В случае караевского опуса: время — подручное медитативно-статичного пространства Сонаты. Если принять, что время, например, это некая «вещь в себе», то в Сонате эта «вещь в себе» стирается в едином звуковом поле караевской музыки. Можно и по-другому. Время в Сонате — понятие, пространство — дефиниция. Так они к друг к другу и относятся, как понятие к его толкованию.

Теперь сделайте наоборот: перечитайте второй аргумент и замените слово «соната» на слово «мугам». Ничего не меняя. Точь-в-точь. Странно, что ФК не объявил еще мугамную сонатность.

Какова разница между «внимать» и «слушать»? В первом — это еще и осознавать, понимать, проникать. Во втором — просто слушать. Соната — вариант второй. Как и мугам. Просто слушать. Время либо исчезает, либо застывает.

**Аргумент третий: вариантность, как один из главных принципов развития материала.**

Помню, как известный на Востоке мугамист рассказывал в одной из телепередач, что, исполняя мугам, он порой не знает, каким именно будет следующий мугамный элемент, однако в целом всю мугамную процессию отчетливо слышит и представляет. И из неторопливого проигрывания различных звуковых вариантов, произрастающих из единого инварианта, возникает длительная вариантно-мугамная вязь, складывающаяся в итоге в целостное мугамное полотно. Вместе с тем, явление художественного целого в мугаме, в отличие от аристотелевского постулата («целое больше суммы своих частей»), не больше суммы составляющих его частей (вариантов). Целое тут полностью адекватно и тождественно вариантам, пропетым или проигранным на инструменте. Возможно, поэтому в движении мугамной формы преобладающим становится не развитие, а саморазвитие, осуществляемое как бесконечная

вариантная цепь одного и того же (но, как было сказано, неодинаковым образом).

Практически аналогичное наблюдается и в Сонате. То же самое ощущение постоянно пробуемых, постоянно возвращаемых, постоянно интонационно, гармонически, ритмически, сонористически, пуантилистически, артикуляционно, формально, синтаксически и т. п. варьируемых, различно повторяющихся — крайне важных для композитора — мыслей, структур, групп, фраз, деталей, нюансов. ФК явно интересуется не столько развитием (и даже не результатом развития) музыкальной идеи, сколько вариантностью множественности всякий раз чуть изменяющихся повторов. Оттого и различные в Сонате отдельные группы, фрагменты, структуры (и даже аккорды) по значимости, удельному композиционному весу не менее важны, чем форма в целом. Композиционные варианты, возникающие в процессе движения Сонаты, если и не совсем равны целому, все одно, уступают ему самую малость.

В немалой степени подобная многовариантность Сонаты предопределена (запрограммирована) и той комбинированной композиционной техникой, которую ФК использует в сочинении. Правда, из всего западно-технологического арсенала ФК выбирает лишь такое, что легко соотносится с мугамной вариантностью (и импровизационностью, но о ней — ниже): алеаторика, пуантилизм, эпизодическая сонорика, и все это под строгим контролем серийных принципов и конструкций. То есть выбирает те виды технологий, не просто допускающих, подразумевающих, но требующих вариантного ресурса и потенциала (и даже дискурса). Как, допустим, существуют некие объективные условия нашего мышления, создающие возможность наших субъективизмов и индивидуализаций, так существует и объективная мугамная вариантность, создающая возможности субъективных реализаций западных технологий в восточном, европейских композиционных принципов в мугамном.

**Аргумент четвертый.** Импровизационность — еще один композиционный аспект Сонаты. Если кто-то будет слушать Сонату ФК впервые, то с начальных тактов вполне может возникнуть ощущение не вступления, не зачина, а продолжения ранее прерванной и только что подхваченной, свободно развиваемой импровизации. Чувство, которое усиливается, когда позднее к партии первого рояля присоединяется второй. (И это при том, что обе «импровизационные» партии подчинены и принципам канона, и логике серийных рядов!). Чем дальше, тем импровизационнее и раскованнее. «Со второй половины партии обоих инструментов интерпретируются с еще большей

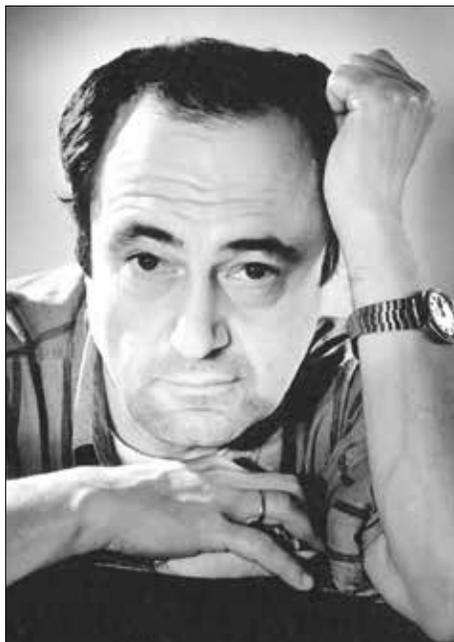
импровизационностью... Степень временной алеаторической свободы продолжает возрастать по мере приближения к концу части, когда исчезает традиционная графика, взамен которой автор предлагает буквенные обозначения звуков»<sup>6</sup>.

Чем более дело движется к финальным тактам заключительной, четвертой части, тем сильнее и сильнее впечатление, что музыкальный текст, как и сама музыкальная драматургия (композиция, форма) возникают прямо сейчас, здесь и теперь. Кажется, что не композитор, не автор Сонаты, а исполнители по ходу развития стихийно творят музыку, создавая для этого разнообразные структурные, звуковые, ритмические и артикуляционные игры. Будто не композитор, а исполнители спонтанно, по ходу определяют направление эмоций, мыслей, построение фраз, использование того или иного контекста, звука, группы звуков. Словно не автор, а исполнители мгновенно придумывают в какую бы форму облечь, каким бы способом выразить свои замыслы и фантазии.

Понятно, что все основные процессы и фазы развертывания-движения Сонаты, все ее формальные и структурные особенности, все сонатно-алеаторические игры и образы свободного интонационного течения композитором и контролируются, и регламентируются, и рационально выверяются<sup>7</sup>. Но речь тут о становлении музыкальной мысли, где зачастую невозможно предположить последующий исполнительский ход или решение и где, как в мугамной импровизации, направление определяет не внезапный импульс, ритм или неожиданный интонационный поворот, а перманентное перетекание звука в звук... И сосредоточенность, концентрированность на таком перетекании как в мугамной, так и в данной сонатной импровизации, порой важнее и занимательнее, нежели большинство иных разнообразных контекстов и подтекстов Сонаты. Отсюда — от этого преддолгого, предлинного перетекания — и прямо-таки мистическое ощущение окружающего пространства, звучащего и вибрирующего не менее самой импровизации. Это-то соотношение звучаще-вибрирующей тишины и эскапистского (замкнутого на себе) звукового феномена и определяет конструктивную роль импровизации как в Сонате, так и в мугаме.

<sup>6</sup> Высоцкая М.: «Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев». С. 205.

<sup>7</sup> О чем как-то в личной беседе и упомянул и сам ФК: работая над Сонатой, он с математической точностью выверял не только временные промежутки между различными группами звуков, заключенными в алеаторические квадраты и круги, но и буквально исчислял все возможные варианты исполнительских импровизаций, чтобы они органично вписались в дальнейшую организацию музыкальной ткани.



▲ Фарадж Караев. 1976

## Далее—омугамности в западном

Что еще более спорно и еще более двусмысленно.

**Аргумент первый и единственный. Мугамный контекст внутри западных принципов формотворения.**

Политехнологичность Сонаты в какой-то мере определила и многомерность ее формы. Фактически каждый эпизод, сегмент, раздел Сонаты имеет собственную структуру и организацию. В глобальном плане всю форму Сонаты (как, собственно, и каждой ее части) можно бы было назвать рапсодической. Хотя в этом свободно-рапсодическом движении немало разных подформ, репризностей, двух-трехчастностей, прелюдийностей и даже периодичностей. Высоцкая характеризует композиционный план Сонаты как «слитноциклический». Но, пожалуй, наиболее верным будет сказать о форме караевского опуса термином Ю. Холопова: «индивидуальный проект». То есть это та самая форма, которая единична, уникальна и более неповторяема. И все бы так, и все бы именно так... Но вот опять же к Высоцкой: «*Вариантная множественность реализации текста как следствие алеаторического процесса становится фундаментальным основанием принципиально незамкнутой, открытой в бесконечность формы Сонаты*»<sup>8</sup>. А после Высоцкой, опять же к мугаму.

Формально не только весь мугам, но при исполнительском желании любой

<sup>8</sup> Высоцкая М.: «Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев». С. 203.

отдельно взятый импровизационный его раздел может длиться, в принципе, до бесконечности. Чем порой хорошие исполнители пользуются с лихвой, растягивая мугамное удовольствие до нескольких часов. Вообще, структурная открытость и незамкнутость импровизационных разделов мугама — колоссальный соблазн для исполнителей потерять чувство времени и завершенности.

Если взять самый последний наш абзац, перечитать и, ничего не в нем трогать, лишь заменить слово «мугам» на слово «соната», то в остатке это и будет, это и выйдет: название и характеристика формы караевского произведения.

**Вариантно-импровизационная, мобильно-подвижная, устремленная в бесконечность и открытая для разных толкований и интерпретаций. Всякий раз — индивидуальная, всякий раз — невозможная дважды.**

В итоге, Фарадж Караев — западно-восточный композитор? Или...

Или, по всей видимости, тайна Запад-Восток так навсегда и останется одной из величайших культурных тайн человечества. Что, наверное, хорошо и для Запада, и для Востока, и для самого человечества. Потому что, чем больше в процессе исторического развития человечество накапливает знаний, опыта, умения, тем сильнее нуждается оно в некоей исторической тайне, где можно измыслить те блаженные времена, тот золотой человеческий век, когда появились поэзии, живопись, скульптура, когда возникло искусство, когда была рождена музыка. Видимо, потому же осознание западно-восточного синтеза никогда невозможно целиком и полностью, это всегда лишь попытка, всегда только возможность и предположение, рядом с которым неизменно предположение иное, не менее значимое и серьезное. Ну, а стремление что-то понять в этом синтезе — суть стремление ощутить в музыке как ее прошлое, так и настоящее в виде перспективы музыкального будущего.

## Р. S. или ПостСонаты...

По сути в предлагаемом тексте затронут лишь один аспект Сонаты ФК, тогда как анализ ее предполагает значительный круг проблем и вопросов. Совершенно не затронута важная роль в драматургии Сонаты анаграммы женского имени, магнитной ленты с детским плачем<sup>9</sup>, препарированного рояля, тем-

<sup>9</sup> К слову, о детском плаче. «Если музыка может принять в себя окружающие звуки и они ей не мешают, то это современная музыка. Если же, как в случае с музыкой Бетховена, плач ребенка или кашель слушателю мешают, понятно, что

бровой концепции, двойного цитирования: М. Глинка — О. Фельзер — парафраза темы «Я помню чудное мгновенье» в двенадцатитоновой фельзеровской гармонизации (из фельзеровской же сонаты для фортепиано). Не затронута и тема оригинальнейшей графической партитуры сонаты — приветы Кейджу, Буссотти, Кагелю, Брауну и особенно Краму, о которых у ФК в те годы информация была практически нулевой, и фактически это его собственное изобретение. Да много еще чего было не сказано и не затронуту...

Год Сонаты — 1976-й. А лет за десять до ее создания отец Фараджа — Кара Караев, выдающийся советский и азербайджанский композитор — написал два сочинения, определившие два главных пути развития национальной композиторской традиции. Одно из них — Третья симфония (1965). Опус, где Караев-старший использовал додекафонную технику письма, соединив ее с интонациями, ритмикой и созвучиями ашугской музыки. И Симфония эта дала направление, которое можно обозначить как сплав зримо-национального элемента (мелодики, ритмики, лада, тембрики...) с новейшими композиционными технологиями и средствами выразительности. Путь, на мой взгляд, не самый сложный и не требующий особого композиторского мастерства и таланта. Другое — Скрипичный концерт (1967), в котором додекафонное письмо соединено с глубинными принципами национального искусства (вариантностью, медитативностью, формальными признаками мугама, складом национального музыкального мышления...) Путь, избегающий прямых фольклорных аналогий, деклараций, апелляций и спекуляций и немислимый без серьезнейшей композиторской работы.

Соната ФК — линия Скрипичного концерта, линия погружения в глубины национальной специфики и национальных музыкальных принципов, линия пристального изучения и знания новейших композиционных технологий и возможностей.

Год Сонаты 1976-й. Год, после которого творческая (не исключаю, что не только творческая) жизнь ФК разделилась на *до* и *после*. Все, что до Сонаты, — это словно чуть в иной жизни и чуть в ином времени. Все, что после...

Все, что после, — продолжается и развивается. (Хотя, конечно, скучает, ох как скучает по старинным томам, страным грезам, неясным звукам, стукам в дверь...) ■

Как-то в полночь... (da capo...) ■

это не современная музыка» (Дж. Кейдж). В кн.: Костелянец Р.: «Разговоры с Кейджем». Пер. с англ. М., 2015. С. 280.