

**Рена САФРАЛИБЕКОВА**

## **КАРА КАРАЕВ: ИМЯ, ЛИЧНОСТЬ, МЕТА-СЮЖЕТ ТВОРЧЕСТВА**

### **Аннотация**

*Кара Караев — и как личность, и как творец — является идеальным объектом для герменевтического исследования в силу ряда причин. В настоящей статье рассматривается особая символическая связь имени и личности Караева с характерными особенностями его искусства. А также выявляется наличие пяти повторяющихся, устойчивых тем, образующих мета-сюжет самых «знаковых» творений композитора. Это — романтический бунт героя против архаики окружения, любовь, высокое романтическое безумие, рок и смерть.*

***Ключевые слова:** Кара Караев, герменевтика, символическая связь, имя, личность, метасюжет.*

### **Məqalənin adı: Qara Qarayev: onun adı, şəxsiyyəti, yaradıcılığının meta-süjeti**

*Qara Qarayev bir şəxsiyyət və sənətkar kimi müəyyən səbəblərdən irəli gələrək hermenevtik tədqiqat üçün ideal obyektidir. Təqdim olunan məqalədə Qarayevin adı və şəxsiyyətinə onun sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri arasında rəmzi bir əlaqə mövcuddur. Eyni zamanda bəstəkarın ən məşhur əsərlərində meta-süjeti əmələ gətirən beş təkrarlanan, sabit mövzular aşkara çıxır. Bunlar - qəhrəmanın onu əhatə edən arxaikaya qarşı romantik üsyanı, məhəbbət, yüksək romantik divanəlik, tale və ölüm.*

***Açar sözlər:** Qara Qarayev, hermenevtika, Qarayevin adı, şəxsiyyəti, meta-süjeti ilə rəmzi əlaqə.*

**The title of the article: Kara Karaev: the name, personality, meta-plot of creativity****Annotation**

*Kara Karaev - as a person and as a creator is an ideal subject for hermeneutic research for a number of reasons. There is a special symbolic connection between the name and personality of Karaev with the characteristic features of his art. This article reveals the presence of five recurring, stable themes that form the meta-plot of the composer's most "iconic" creations. This is the hero's romantic rebellion against the archaic environment, love, high romantic madness, fate and death.*

**Keywords:** *Kara Karaev, hermeneutic, symbolic connection, name, personality, meta-plot.*

*Такая странная печать —  
Как бы дарованная свыше...*

**О.Мандельштам**

Кара Караев в целом — и как личность, и как творец — производит впечатление загадочно-противоречивого и, в сущности, сложнопостижимого явления. Поэтому и сама личность, и произведения Караева представляются поистине идеальными «объектами» для герменевтического исследования. При высочайшей чувствительности и душевной отзывчивости натуры Кара Караев был предельно сдержан во внешних проявлениях чувств. Его отличала полная закрытость внутреннего мира, а острый интеллект научного склада удивительным образом сочетался в нём с постоянным поиском «какого-то призрачного счастья» (1). Эта амбивалентность как в зеркале отразилась даже в самых известных и при этом самых «знаковых» караевских произведениях. За кажущейся, внешней ясностью их содержательно-смыслового содержания, его иллюзорной доступностью, понятностью — огромная символическая, метафорическая нагрузка, значительный психологический, философский, социальный контекст.

Для понимания этой глубины, этой многослойности содержательно-смыслового плана основных, «знаковых» произведений Кара Караева необходимо знание **внутренней концепции автора**. Если эта концепция не понята, не раскрыта — никакие трактовки не выдадут стройную версию смыслового содержания, которая целиком и полностью, во всех деталях вписалась бы во внутренний мир произведения. В лучшем случае такие трактовки лишь продемонстрируют хорошую эрудицию ученых и их владение оперативным мышлением, которые позволяют рассуждать «вокруг да около», не проникая вглубь, в сердцевину явления, и, соответственно, не проясняя в нём самого важного и

существенного. Как сказал бы Фридрих Шлейермахер, они не конгениальны автору — не конгениальны в том смысле, что **психологически не близки**, они написаны слишком извне, без вживания, без перенесения во внутреннюю жизнь автора, которое Поль Рикёр и определял, собственно, как понимание.

Кстати, это известное определение отличительной черты Кара Караева его дочерью: «постоянный поиск какого-то призрачного счастья» — тоже не следует понимать буквально. Ибо, если вдуматься: что это за странный поиск призрачного счастья мог быть у Караева, который, насколько нам известно из воспоминаний его современников, из его собственных высказываний, был материалистом с очень ясным интеллектом научного, даже философского склада, достаточно далёким от мистики и всякого рода призрачных, бесплодных мечтаний? Это определение следует воспринимать не иначе, как метафору. Ибо в действительности этот «постоянный поиск» — это просто проявление огромной, неутолимой жажды свободы от всех ограничений и обусловленностей, в которых заключён, вынужден жить человек, от природы одарённый больше, чем нужно для его успешного функционирования в обществе, его устремленности к более высокому уровню существования, к абсолютной свободе духа. А этот высший уровень был доступен Караеву только в процессе творчества. Неслучайно в беседе с близким другом, писателем Имраном Касумовым, у него вырвалось это откровенное признание: «Вон в углу стоит рояль; иногда он кажется отвратительным до невозможности, но короткие счастливые часы я испытал только сидя за ним» (2, с.100). Поэтому и караевская музыка в основном проникнута ощущением экзистенциального одиночества, изначальной трагической обречённости на страдания в этом мире.

Есть очень символичная, даже роковая связь имени и личности Кара Караева с мета-сюжетом — иначе говоря, со сквозным, сверх сюжетом (как известно, приставка «мета» и означает: «сверх-, между-»), который составляет «стержень» основных: не только самых известных, но и самых знаковых его произведений. Понимание этой связи позволяет объяснить обусловленность характерных особенностей поэтики чувства и даже поэтики ментальности караевского искусства. Но это, конечно, довольно рискованное занятие. Помнится, ещё в конце XIX века Оскар Уайльд предупреждал: «Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ. Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот рискует. И кто раскрывает символ, идет на риск» (3).

Начнём со знакового характера имени. До сих пор, кажется, ещё никто не рисковал рассматривать имя «Кара Караев» — как символ. Знаковый характер имени композитора музыковеды всегда осторожно «обходили», а между тем, как известно, семантикой имени,

его происхождением, его влиянием на судьбу человека давно занимаются такие вполне официальные науки, как ономастика и антропонимика. В частности, изучением влияния имени человека на его характер и судьбу занимались многие выдающиеся ученые, в числе которых — П. Флоренский, А. Лосев, Л. Успенский, В.А. Никонов, П. Руже и другие. А задолго до учёных ещё Оноре де Бальзак уверял: «Прежде чем получить имя здесь, на земле, человек получает его в небесах. Это тайна, которую невозможно понять, применяя жалкую логику наших жалких рассуждений». Есть чудесная связь «между именем и человеком, носящим его, словно божественный либо адский талисман» (4, с.257-259). Человек — если это действительно необычный человек, особо отмеченный высшей силой — носит «имя, слепленное только для него», и оно «соответствует всему! Его лицу, фигуре, голосу, его прошлому и будущему, его таланту, его вкусам, его страстям, его несчастьям и славе» (там же). Это имя существует в полной гармонии с типическими чертами его личности, строем души, свойствами характера, и лучше всего эту гармонию ощущают и определяют поэты. Так, Александр Блок, например, говорил, что Пушкин — это весёлое имя. Об именах «Лермонтов», «Толстой» или «Достоевский» этого уже не скажешь. А об имени самого Блока Анна Ахматова говорила, что оно — как льдинка на языке. То есть, уже в самом звучании имени улавливается самое существенное. Вслушайтесь, как весомо это звучит: «Гара Гараев». Это в русской транскрипции имя композитора произносится «Кара Караев», но по-настоящему он — Гара Гараев. Ведь сразу ощущаются: сила, высота, волевое начало, значительность, напор энергии! И в то же время — внутренняя сдержанность, твёрдость. А ведь это всё — важнейшие свойства личности, черты характера самого Караева.

Не менее важно и само значение слова «*кара́*», «*гара́*». Вообще-то это тюркское слово имеет несколько значений, самое известное из которых — «чёрный». Однако, оно может означать также и: «глубокий, бурный» — например, в отношении природных объектов и явлений, и в этом можно усмотреть соответствие таким характерным чертам природы Караева, как вдумчивость и страстность. В тюркской истории и топонимике слово «*кара́*», «*гара́*» имеет другое значение: «большой, великий». Империя Караханидов, например, — это империя великих ханов, «Каракумы» — это не «чёрные пески». Это «большие пески», это великая пустыня. «Карабах» — это не «чёрный сад». Это — «большой, великий сад». Так что в этом аспекте имя «*Кара́* Караев» означает «дважды великий». И он действительно велик не только как композитор, но и как мыслитель.

Но давайте будем объективны и последовательны до конца, как подобает учёным, и рассмотрим также и самое известное из упомянутых значений этого слова. Если слово

«кара», помимо всего прочего, означает также «чёрный», то «Кара Караев» — это ещё и «дважды чёрный». Какие коннотации, какие смыслы, ассоциации со словом «чёрный» возникают в связи с личностью и музыкой Караева? Кстати, не могу здесь не упомянуть, что известный биограф и исследователь творчества Караева, Л.В.Карагичева, в своём безусловно замечательном монографическом исследовании «Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве» стремится как бы «опровергнуть» это значение имени композитора, отвлекая внимание на обилие в обстановке кабинета Караева предметов красного цвета и трактуя этот цвет как некий символ творческой воли композитора. Перечислено всё: и красный кожаный стул у рояля, и красная подставка для нотной бумаги, и красное пластиковое покрытие стола. Пытаясь окончательно «отмести» от личности Караева этот чёрный цвет, который «запечатлён» и в имени, и в фамилии композитора, автор книги даже приводит в сноске поистине прелестную своей наивностью фразу из письма одной из поклонниц музыки Караева о том, что имя композитора для его слушателей — не Гара Гараев, а Гызыл Гызылов, с пояснением, что слово «гара» означает «чёрный», а слово «гызыл» имеет два значения: «золотой» и «красный» (5, с.88-89). Отдельно автор монографии отмечает ещё и «красное пятно» на рояле в знаменитом первом салаховском портрете Кара Караева (там же, с.77). Когда читаешь это словосочетание: «красное пятно на рояле», то сразу представляется, что это как-то очень необычно размещённый на инструменте цветовой элемент, который сразу привлекает к себе внимание. Посмотрите на этот портрет. Действительно, там есть короткая красная линия, и она именно там, где, собственно, и была на рояле, изображённом Таиром Салаховым, обычная красная подставка для нотной бумаги, то есть, на пюпитре инструмента. Но вот то, что сразу буквально бросается в глаза и не может не запомниться, так это — огромная чёрная масса, вытянутая по всей длине картины, этот очень выразительно удлинённый корпус чёрного рояля, на фоне которого фигура композитора выглядит как воплощённая энергия согнутой пружины. Гениальный портрет, просто гениальный. И, конечно, не случайно художник «растянул» от одного края картины до другого этот инструмент, о котором один несносный наблюдатель, но великий писатель и драматург сказал, что как по цвету, так и по форме он «скорее напоминает похоронную тару, чем что-либо ещё» (6).

Безусловно, чёрный цвет — это знак скорби, печали, траура, трагедии, и ведь ни у одного из азербайджанских композиторов нет таких глубоких, таких проникновенных, таких щемящих интонаций скорби и печали, как у Кара Караева. Это вообще одна из основных интонаций его музыки. И, наверно, не случайно тридцатидевятилетний Караев написал статью «Несколько мыслей о трагическом в искусстве» (7), в которой сквозь

общий и исторический ракурс проблемы явно «просвечивает» его собственная творческая платформа.

Ещё черный цвет — это знак закрытости и глубины. В этом отношении показательна фраза Фараджа Караева: «Папа ведь не был человеком-праздником. Абсолютно! Он был довольно замкнутым, погруженным в свой внутренний мир...» (8). В восточной культуре чёрный цвет считается цветом наивысшего мастерства, совершенства, ибо он очень глубок. Белый — напротив, очень открыт, поверхностен, он отражает все цвета и считается цветом несовершенства, ученичества. Чёрный же — поглощает, скрывает все цвета, и это прекращение излучения означает высший уровень развития. Ещё черный цвет — это знак неизвестности, тайны. Неслучайно существует выражение: «тайна, покрытая мраком». И музыка Караева, эмоционально выразительная и при этом строго структурированная, очень часто скрывает тайные смыслы и значения, а иногда вообще означает не то, что она по определению должна выразить и означать. Это не случайно: Караев словно стремится пробудить в своих слушателях удивление, заставить их задуматься, вступить с ним в творческий диалог, вникнуть в какой-то неочевидный, скрытый смысл своего творения, причём отражённый на всех уровнях. Но это, конечно, тема для отдельного большого исследования.

Приведу лишь один пример для пояснения, что я вообще имею в виду. В удивительно загадочном первом Адажио Айши и Бахрама из караевского балета «Семь красавиц» интересно следить даже за как бы поверхностными «приключениями жанра». Ибо начинается это Адажио как колыбельная, продолжается как мугамный речитатив-повествование, которое сменяется в высшей степени неудержимо-страстной лирикой, ведущей к драматичному кульминационному «взрыву» в самых лучших традициях П.И.Чайковского, а завершается звучанием, типичным для сказочных опер Н.А.Римского-Корсакова. Какой-то смысл во всём этом, безусловно, есть, ибо Караев всегда тщательно продумывает любые детали и всю композицию в целом. А ещё, конечно, заинтриговывает, стимулирует исследовательский азарт странное расхождение в этом Адажио общего эмоционально-семантического плана с фабульной ситуацией взаимного признания героев в любви. Уже первый звук мелодии — «*h*» на сильной доле, одновременно с до мажорным тоническим трезвучием — сразу создаёт ощутимый звуковой дискомфорт, трудно объяснимый в свете вышеозначенной ситуации. Затем валторна начинает довольно тяжело тянуть звуки мелодии из какой-то тёмной глубины вверх, причём по самым близким интервалам, и в диапазоне **тритона**, от «*h*» малой до «*f*» первой октавы, после чего мелодия сразу спадает даже ниже исходного звука. И на протяжении всего Адажио при общем

стремлении музыки в более светлый, высокий регистр, нельзя не почувствовать мучительно-скорбную интонацию, которая буквально насквозь пронизывает всё развитие музыки. Почему-то в сцене, где герои просто объясняются друг другу в любви, в музыке происходит ещё и драматичный срыв звучания всего оркестра в момент кульминации (31т.) с последующим «провалом» в состояние мрачной подавленности. Причём, это ведь не единственный пример: в музыке Адажио дважды (!) происходит этот странный срыв в сферу мрачного оцепенения (тт.19-21 и 31-32). Нельзя не признать, что и завершается этот любовный дуэт совсем не сказочных, а реальных героев, тоже довольно странно: *pizzicato* скрипок и *staccato* флейт и челесты (тт.46-47) переключают звучание из сферы сильных, глубоких переживаний — в область фантастической призрачности, нереальности... Всё это никак не коррелирует со светлыми, трепетно-восторженными чувствами, которые ожидаемы и естественны при взаимных признаниях в любви, а, напротив, указывает на то, что характер музыки Адажио почему-то совсем не соответствует фабульной ситуации, хотя соблюдены многие формальные признаки любовного дуэта. И, естественно, возникает вопрос: что же «хотел сказать» автор? Как писал когда-то Ильдар Ханнанов, «надо бы обратить внимание на то, что музыка что-то значит» (9) ...

Когда музыковеды привычно трактуют первое Адажио Айши и Бахрама как «рисующее расцветающую любовь героев» (10, с.110), как «доверчивое и робкое, наполненное ликованием и счастьем, но омрачаемое предчувствием беды» (11, с.108), то это означает их непонимание **внутренней концепции** Адажио. Потому что здесь всё обстоит с точностью «до наоборот»: как раз именно в самом начале даётся предчувствие несчастья, а всё последующее развитие действительно наполнено, но только не «ликованием и счастьем», а глубоко страдательным стремлением преодолеть это предчувствие несчастья, вырваться к свету, к счастью. В довершение ко всему этому ещё и признано музыковедом то, что «“отравлены” и почти самые последние такты Адажио» (11, с.110)! Загадочность этого Адажио в том, что в нём даются два очень далеко разнесённых друг от друга плана действия: очевидный, внешний, кажущийся реальным, любовный дуэт двух героев, и — глубинный, то есть, сущностный, подлинный, где с самого начала до конца ощущение: «под ними ха́ос шевелится». Задачи данной статьи не позволяют подробнее осветить здесь эту проблему, более детально она рассматривается в моей статье «Загадочный нарратив одного балетного Адажио».

Вообще выяснение того, что «хотел сказать» автор, представляет собой нелёгкую задачу в отношении караевской музыки, в которой очень мастерски завуалирована сложность, многоуровневость содержания, при том, что они идеально, но очень тонко

отражены в структуре. Поэтому, например, процесс расшифровки смысловых уровней симфонических гравюр «Дон Кихот» (12), психологически насыщенной «полифонии» смыслов и средств их выражения в первом Адажио Айши и Бахрама — которое, как очень точно выразился Ю.Слонимский, «привычно (курсив мой Р.С.) отдавать зарождению чувства» (13, с.355) — не только потребовал очень долгого времени, но и довольно много усилий. Причём не только, и даже не столько чисто интеллектуальных усилий, ибо в отношении исследования глубин искусства столь тонкого, интимного, как музыка, не стоит, следуя совету В.Набокова, совершать недобросовестные попытки «пролезть в следующее по классу измерение» (14) с помощью методов низшего. Или, как пишет, в сущности, почти о том же К.В.Зенкин: «если элементарная, ”технологическая” теория музыки обнаруживает естественную склонность к применению математических методов, то находящиеся на противоположном полюсе музыкальной науки философия музыки и эстетика музыки столь же естественно требуют осознания своей собственной методологии, учитывающей их гуманитарную и, более того, герменевтическую природу» (15, с.6). Это можно принять за признание того, что философия и эстетика музыки находятся не только на другом полюсе, но и на более высоком уровне музыкальной науки, поскольку они имеют высшую, то есть, «гуманитарную и, более того, герменевтическую природу». Они требуют иного подхода: адекватного духовно-эмоционального отклика, творческого подхода, нетрадиционного мышления, способности обнаруживать множество скрытых связей музыки с литературой, с другими видами искусства, с философией, психологией, с самой жизнью, способности познавать и понимать не один, а множество планов.

Как-то в музыкознании не отмечался ещё тот и факт, что в творчестве Кара Караева обнаруживается устойчивый набор одних и тех же тем. Сразу оговорюсь, что понятие темы используется здесь не в узкоспециальном, то есть, не в музыкантском, а в более широком значении: это некие явления, ситуации, жизненно важные вопросы, которые подвергаются своего рода «обсуждению» в музыке. Это темы высшего или экзистенциального уровня. И таких повторяющихся тем высшего уровня, «зацикленность» на которых образует чёткую вертикальную осевую интенцию, некий инвариант, сквозной сюжет, в творчестве Караева пять: это противостояние одинокого героя архаичному массовому окружению, любовь, безумие (не клиническое безумие, разумеется, а высокое, романтическое безрассудство), рок и смерть. В самых важных, в самых знаковых караевских творениях, таких, как симфоническая поэма «Лейли и Меджнун», балеты «Семь красавиц» и «Тропой грома», симфонические гравюры «Дон Кихот», героический мюзикл «Неистовый гасконец» эти темы реализуются, конечно, в самых разных вариантах, в соответствии с индивидуальными



особенностями каждого произведения. Симптоматично, однако, что в этом караевском мета-сюжете не только «прокручиваются» одни и те же темы, но и «закольцованы» одни и те же устойчивые мотивы: все высокие, благородные чувства, возвышенные идеалы и устремления в мире противостоящих им архаичных сил всегда терпят поражение, любовь трагична и обречена, как и героика, и подвиг ценен лишь сам по себе, ибо никогда не достигается та конкретная цель, ради которой он совершался. Наверное, можно было бы дать и более развернутое определение этому явлению в творчестве Караева, например, «обозначить» его как инвариантную структуру, в которой все повторяющиеся темы высшего уровня взаимно притягиваются и группируются по высшему принципу — подобно металлическим опилкам в магнитном поле. Я использую термин «мета-сюжет» просто для удобства: он краток и понятен. Важно то, что, хотя все эти вышеперечисленные произведения написаны в разных жанрах и в разные периоды жизни Кара Караева, все они построены на этом знаковом мета-сюжете, совсем не случайном, закономерном в его творчестве.

Подводя итоги настоящей статьи, не могу не заметить, что, как сложный художественный текст, если он гениален, представляет идеальную систему, в которой все элементы так плотно сцеплены между собой, что обуславливают существование самой системы, так и в Кара Караеве словно бы воплотился художественный идеал, задуманный одним великим писателем ещё в XIX веке: «недостаточно быть просто человеком — надо быть системой» (16).

### Литература

1. <https://yenicag.ru/vospominaniya-doch-gara-garaeva-taki/>
2. Касумов И. Бригантина Кара Караева//Кара Караев.Статьи. Письма. Высказывания. М., 1978.с.97-105
- 3.<https://mybook.ru/author/oskar-uajld/portret-doriana-greya-1/citations/3318783/>
4. [https://imwerden.de/pdf/balzac\\_v\\_vospominaniyakh\\_sovremennikov\\_1986.pdf](https://imwerden.de/pdf/balzac_v_vospominaniyakh_sovremennikov_1986.pdf)
5. Карагичева Л. Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве: Монографическое исследование. М., 1993, 288с.
6. <https://7lafa.com/book.php?id=139353&page=28>
- 7.Караев К. Несколько мыслей о трагическом в искусстве/ «Советская музыка», 1957, №4, с. 62-65
8. <https://qorod.blog/2018/02/05/kara-karayev-2/>

9. Ханнанов И. Lawrence Kramer. Musical Meaning. [sinjdivan.narod.ru](http://sinjdivan.narod.ru) >... /Ильдар Ханнанов. Lawrence Kramer. Musical Meaning. Toward a Critical History. Berkeley and Los Angeles: UC Press, 2002. – vii, 335 p.

10. Касимова С., Багиров Н. Азербайджанская советская музыкальная литература. Баку, 1986.

11. Карагичева Л.В. Кара Караев. М., 1960

12. Сафаралибекова Р.И. О смысловых уровнях симфонических гравюр «Дон Кихот» Кара Караева/ «Musigi dünyası», 2019, №2/79, с.3-11

13. Слонимский С. «Семь красавиц». Рождение первенца// Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания // с. 345-360

14. <https://mybook.ru/author/vladimir-nabokov/dar-1/read/>

15. Зенкин К.В. О некоторых методологических особенностях изучения музыки: по следам трудов русских ученых. Журнал Общества теории музыки. № 5. 2014/1 с.6.

16. <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/morua-franciya/onore-de-balzak.htm>

#### Нотография

Кара Караев. Адажио //Сюита из балета «Семь красавиц» для большого симфонического оркестра. Партитура. Баку, 1960, с.30-37 (всего 122с.)

[http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/garayev\\_7\\_gozel\\_partitura.pdf](http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/garayev_7_gozel_partitura.pdf)