

Марианна Высоцкая (Москва)

## Поэтика абсурда в инструментальном театре Фараджа Караева

**В** контексте творчества Фараджа Караева сочинения в жанре инструментального театра — это та область, которая аккумулировала наиболее существенные черты его художественного мышления — *адетерминированность, парадоксальность, метафоризм*, — реализованные в совокупности методов и принципов композиции.

Феномен *индивидуального стиля* Караева возникает на пересечении языков и знаковых систем искусства, в свободе сопряжения разнообразных композиционных техник, индивидуализации форм, множественности культурно-исторических контекстов. Творческий метод композитора преобразует изобразительное в абстрактно-концептуальное, уводит от очевидности значения к его потенциальной возможности, подменяет принцип линейности слоением драматургии, образа, смысла. *Парадоксальность мышления* и мировосприятия в ее проекции на караевское творчество являет себя в нестандартности жанровых решений, интригующей провокационности титров сочинений, в тонко и сложно организованной многоуровневой содержательной структуре произведений. На месте итогового резюме у Караева почти всегда — вопрос и многоточие, звуковые конструкции его сочинений разомкнуты, знаковые структуры потенциально открыты множеству интерпретаций и прочтений, продуцирование смысла подчинено действию принципа *множественного кода*, согласно которому семантически нагруженным оказывается не наличествующее, а отсутствующее. Даже там, где музыке сопутствует визуальный ряд, композитор прибегает к мистификации, последовательно дискредитируя созерцаемое разного рода приемами и жестами — цитированием абсурдистского текста, авторским комментарием, уводящим от конкретики однозначной трактовки, подчеркнутым несоответствием видимого изображаемому, автономностью музыкальной драматургии. Вместе с тем, алогизм условного действия, хаос ветвящихся смыслов и перспектива бесконечной *игры в возможное* всегда уравновешены рациональной аналитической выверенностью структуры целого, строгой и стройной системой закономерностей, организующих внешнюю и внутреннюю форму сочинений — их конструкцию и драматургию. С середины 1980-х годов Караевым создается ряд инструментальных опусов, в эстетике которых преломляется излюбленное им соединение собственно музыкального и театрального начал. Его композиции — всегда нечто большее, чем просто музыкальный дискурс; даже в тех из них, где отсутствует привязка к сюжету или намек на некое абстрактное музыкально-театральное действие, угадывается скрытое присутствие «артефактов» пластического или изобразительного искусств. Творческой индивидуальности Караева интересна сама идея театра вне литературы — театра, в котором инструменталист играет самого себя, а сюжет реализован средствами музыки и пластики; в равной степени ему близки многомерность и синтетич-

ность жанра, его скрытая полисюжетность, открытость всякого рода протесту и провокации. Внешняя, постановочная сторона инструментального театра Фараджа Караева с ее 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. Безусловно, это тот самый принцип *парадоксального дуализма, или двойного кодирования* постмодернизма, в своей смысловой амбивалентности апеллирующий и к жаждущим зрелищ, и к узкому кругу «посвященных». За эксцентричностью и нарочитым шутовством сокрыты экзистенциальная тоска, катастрофизм мироощущения, хаос чувств — фундаментальные внутренние коллизии человека, живущего в эпоху *после времени*.

В жанре театра инструментов созданы симфония *Tristessa I* (1982), сольный виолончельный «*Terminus*» (1987), «...a crumb of music for George Crumb» («...немного музыки для Джорджа Крама») для инструментального ансамбля (1998), «*Stafette*» («Эстафета») для ансамбля ударных (2003), а также ряд опусов со скрытой, закамуфлированной театральностью. Логика парадокса с наибольшей очевидностью обнаруживает себя в сочинениях, драматургия которых выводится из эстетики театра абсурда: музыкально-сценических композициях «*В ожидании...*» — *музыке для исполнения на театральной сцене* для четырех солистов и камерного ансамбля (1983/1986), «*Der Stand der Dinge*» («Положение вещей») для инструментального ансамбля (1991), «*Ist es genug?..*» для инструментального ансамбля и магнитной ленты (1993), *маленьком (не)спектакле* «(K)ein kleines Schauspiel» для басовой флейты и двух гитар (1997/1998) и *маленьком спектакле* «Посторонний» (2002).

В основе авторского либретто «**В ожидании...**» — знаменитая пьеса ирландского драматурга Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо». Музыкально-сценическая композиция Караева, написанная *в знак уважения к Беккету и после него...*, представляет собой уникальный образец авторского *пересказа* пьесы, осуществленного посредством другого художественного языка — инструментальной и актерской игры музыкантов. Актуальная для художественной практики XX столетия идея *переписывания текста* при переносе в иной вид искусства обнажает проблему принципиальной непереводимости языков, и *переведенный* текст — это всегда *новое* произведение, отражающее иной культурный контекст, практический и духовный опыт автора. В экзистенциальном смысле пьеса воспроизводит фундаментальную ситуацию покинутости человека, его онтологической необеспеченности. В пьесе ожидание названо по имени (Годо = Бог), в сочинении Караева константность и неизменность состояния ожидания подчеркнуты снятием имени и открытостью многоочия. Как и у Беккета, персонажи Караева не приходят к абсурду, а начинают с него и неизменно пребывают в нем, существуя как бы внутри процесса распада мира. Чувство абсурдности повседневного и глобального бытия, дезинтеграция сознания персонажей находят выражение в их алогичном поведении, абсолютизации бессмыслицы, отрицании всякой нормативности и детерминизма. Спустя тридцать лет после написания литературного

«Годо», образ Годо музыкального обретает дополнительные смысловые коннотации, олицетворяя постструктуралистское означаемое, которое *бесконечно откладывается на будущее*.

Исходя из логики парадокса, и у Беккета, и у Караева классическое триединство времени, места и действия являет собственную изнанку, оборачиваясь временной безграничностью, топографической неопределенностью и акциональной фрагментарностью. Прогрессия подменяется стагнацией, линейность темпорального дискурса — поведенческой и речевой цикличностью, фабульность — иллюзорной атмосферой интеллектуальной игры. Композитор продолжает и развивает беккетовскую установку на всеобщность и универсальность игрового действия, усугубляя линии анонимности и образной абстракции — устраняя из спектакля слово, снимая конкретику названия и лишая персонажей имени: на сцене действуют уже не люди, а инструменты, представляющие разные группы оркестра<sup>1</sup>.

Драматургическая «интрига» выстраивается вокруг проблемы коммуникации — основополагающей категории экзистенциальной философии: абсурд становится своего рода структурным принципом, отражающим хаос разрушенных связей и разорванного сознания. Распад коммуникации влечет за собой и распад инструмента коммуникации — языка, который в большей степени разъединяет персонажей, нежели соединяет их, — нарушены процессы нарративности и поступательности, дезинтегрированы лексика, синтаксис, семантика *музыкальной речи*<sup>2</sup>.

По ходу спектакля каждый из персонажей не единожды начинает заниматься не своим делом<sup>3</sup>, практически любой намек на ансамблевую игру оборачивается дискредитацией самой попытки. Язык освобождается от необходимости нечто выразить и быть понятым — *минус-коммуникация* персонажей как бы изначально отсылает к некой не произносимой вслух речи, утаивает истинное содержание высказанных слов, которое становится внятным лишь в минуты молчания. Караевская партитура изобилует паузами и пустотами, есть даже целые страницы тишины, когда герои производят разные манипуляции с инструментами и другими сценическими атрибутами, передвигаются, спускаются в оркестровую яму или, напротив, поднимаются из нее на сцену. Музыка — творец происходящего, поэтому естественно, что в качестве «декорации»

<sup>1</sup> Эстрагон, Владимир, Поццо и Лаки — у Беккета; их инструментальные ипостаси — Контрабас, Виолончель, Тромбон и Фагот — у Караева.

<sup>2</sup> Так, Контрабас и Виолончель имитируют громкую игру, в реальности оборачивающуюся беззвучием; их партии представляют собой сложнейшую музыку, играемую по нотам, но... без звука; Виолончель исполняет сольную каденцию, абсолютно алогичную с точки зрения синтаксиса, сплошь состоящую из «завязок» и намеков, которым не суждено раскрыться.

<sup>3</sup> Виолончель периодически сидит/стоит/лежит (!) за/на фортепиано, изображая сон или неумело наигрывая; Дирижер выходит на сцену и играет на вибратоне; Фагот использует раструб своего инструмента в качестве подзорной трубы; Виолончель и Контрабас одновременно играют на контрабасе, а в одном из эпизодов второго акта по очереди спускаются в оркестровую яму и, встав за дирижерский пульт, дирижируют, каждый — своею частью ансамбля.

представления выступают в необычной функции атрибуты обычного концерта — мнимый быт, случайный набор вещей: пюпитры, футляры — в том числе, используемые для натягивания на голову, — ноты, пианино на сцене<sup>4</sup>, смычки — играющие и стреляющие (!). В отрицании миметической природы творчества заключена одна из краеугольных позиций и театра абсурда, и караевского театра инструментов. Произведение искусства рассматривается как первая и единственная реальность, в границах которой знак освобождается от традиционных референций и обиходных смыслов. Посредством «развоплощения» языка литература абсурда выражает глобальную всечеловеческую тоску экзистенции. Музыка «В ожидании...» осуществляет *преодоление* языка путем опустошения его выразительных возможностей, начиная, буквально, с избавления от самого *слова*<sup>5</sup>. Ведущим приемом, организующим конструкцию целого и одновременно разрушающим осмысленность этой конструкции, является принцип возвращения, повторения — мизансцен, музыкальных фрагментов, звуковых структур и ритурунелей. Круговая цикличность раскручивает условное действие, олицетворяя идею циклической повторяемости событий и судеб. Варьируя и проигрывая те или иные возможности, персонажи заполняют ожидание и постепенно приближаются к исчерпанию и возможностей, и заключенного в них смысла.

Поэтика абсурда определяет драматургию инструментального театра **«Der Stand der Dinge»** — игровая логика царит в этом хаосе смыслов и звуков, тембров и структур. Ничто не предсказуемо и всё не случайно — вот ключ к эстетике караевской композиции, в которой абсурд выступает не следствием, но первопричиной всех отношений и ситуаций. Кажется, будто импровизация и случайность исключают всякую детерминированность процесса, однако, как и в других произведениях композитора, подобная видимость — лишь обман, провокация, иллюзорный перевертыш конструкции, возведенной на технологическом фундаменте логики. Внешний хаос организован изнутри. В основе многообразия его форм — принципы константности и идентичности простых составляющих: тембров, звуков, ритмических и мотивных структур — строительных атомов, образующих совокупность всех потенциально существующих *Положений Вещей*.

Участники сценического *non stop* вовлечены в квазисумбурный процесс конъюнкций и дизъюнкций<sup>6</sup>. В перманентном мельтешении фигур даже статус дирижера как

<sup>4</sup> Метафора беккетовского Дерева.

<sup>5</sup> Квинтэссенцией погружения в саморазворачивающуюся языковую массу является монолог Лаки — сольная каденция Фагота, — демонстрирующий окончательный распад причинно-следственных связей и осмысленности речи. Лаки, бывший философ и культурный человек, безостановочно цитирует наизусть — пустая самоочевидность изрекаемых прописных истин низводит их до положения абсурда; поток бессознательного у Фагота представляет собой коллаж из классических образцов фэготных соло. Процесс говорения важен сам по себе — это агония, которая предшествует немоте, превращает слово в молчание. На гребне словоизвержения голосовая магма внезапно проваливается в тишину... и музыка начинает «раскручиваться назад», проигрывая как бы от конца к началу материал определенного участка формы.

<sup>6</sup> Гобоист, мешая дирижеру и другим музыкантам, свободно передвигается по сцене в инвалид-

персоны, традиционно олицетворяющей порядок, подвергается сомнению: его функция — лишь одна из масок, роль, такая же временная, как и у других участников спектакля. В этой ролевой игре без приоритетов дирижер неоднократно оказывается и ведущим, и ведомым: вплоть до обесмысливания какой бы то ни было функции вообще в одной из мизансцен четвертой части, когда на подиуме одновременно присутствуют четыре дирижера, руководящие каждый — своею, не зависимой от остальных, тембровой группой. В спектакле «Der Stand der Dinge» каждый может облачиться в «чужие одежды» — дирижер играет на рояле, пианист и гобоист меняют свои инструменты на барабаны, скрипач берет в руки мандолину, кто-то из музыкантов внезапно перевоплощается в чтецов, кто-то — в дирижеров, медное трио оборачивается похоронной процессией, а магнитная лента замещает умолкнувший рояль. Композиция Караева и сама играет определенную роль — роль грандиозной и многослойной мистификации в диалоге творца с современной ему культурой, запечатленной в музыке и слове. Цитатно-ассоциативный музыкальный слой включает реально звучащую музыку (цитата из детской фортепианной пьесы Кара Караева «Неотвязная мысль» в III части), музыку, звучащую наполовину виртуально / наполовину реально (Пять оркестровых пьес ор. 10 А. Веберна, рассредоточенные в пяти частях сочинения), а также музыку, зафиксированную в нетрадиционных графических символах (использование в I, II и V частях авторской нотации Виктора Екимовского, разработанной им для сольной бас-кларнетовой пьесы «Die ewige Wiederkunft» (Композиция 31)).

Текстовый план произведения предполагает симультанное чтение четырех фрагментов из романа Макса Фриша «Назову себя Гантенбайн» во второй части и изобретательную транскрипцию поэтического опуса Эрнста Яндля «*ottos tops*» — в четвертой части. Деконструкция яндлевского текста осуществлена посредством рассеивания слова контрапунктом 12 линий, каждая из которых одновременно и независима, и обусловлена другими: из участников спектакля формируются четыре трио (два текстовых и два музыкальных), текст разъят на слоги-атомы, подвергнут системной модификации на основе серийных и иных закономерностей, в результате чего складывается сложно структурированная конструкция, образованная иерархией взаимоотношений слова и звука, ритма и тембра, темпа и динамики — параметров единого звучащего пространства.

Элементы абсурдистского представления составляют визуально-сценический план композиции «*Ist es genug?..*» — грандиозного автоколлажа, основанного на материале десяти сочинений Караева. Композиция «*Ist es genug?..*» являет себя множеством семантических центров, фрагмент-формой, открытой бесконечному числу интерпретаций. Музыкальная ткань децентрализована, сплетена из разнородных линий, логика мелодического развития которых рождается в свободной комбинаторике составляющих

---

ном кресле, бас-кларнетисты блуждают по разным сторонам рампы, на авансцену периодически выдвигается кто-нибудь из группы ударных, скрипач усаживается на бортик сцены, представители медной и струнной групп в разных направлениях перемещаются по зрительному залу.

их элементов. Гармоническая вертикаль регулируется законами алеаторики — варианты возможных контрапунктов и сочетаний бесконечны, временные рамки микроразделов условны и подвижны, значительные части композиции отданы под импровизацию исполнителей. Возникает впечатление спонтанного структурирования формы, вышедшей из-под контроля творца, развивающейся согласно стихийно протекающим внутренним процессам мотивного и тематического образования, допускающим самый неожиданный художественный результат. Автор будто бы снял с себя бремя ответственности за повествование — самодостаточное и не требующее вмешательства извне.

Музыкальный автопортрет Фараджа Караева складывается из осколков, фрагментов, реминисценций и ассоциаций. Смысловую канву нанизывания тематических вставок-воспоминаний составляет практически полная цитата пьесы «Terminus» — соло Виолончели, *alter ego* автора и главного «персонажа» действия. Поведение и музыкальная речь солиста воплощают идею сомнения, творческих поисков, реализуемую как сценически, так и чисто инструментальными средствами. На протяжении исполнения «Ist es genug?..» исполнитель-виолончелист постоянно перемещается в пространстве сцены и зала, демонстрируя внутреннюю тревогу и растерянность<sup>7</sup>, — подходит к ударным инструментам, рассредоточенным в четырех точках зала, дотрагивается до них, импровизирует, прекращает и вновь возобновляет сольную игру, внимательно прислушивается и реагирует на происходящее вокруг.

На грани трагедии и фарса балансирует смысловая амбивалентность Эпилога: через зал к выходу медленно движется траурная процессия — музыканты «хоронят» контрабас, оформляя ритуал соответствующей атрибутикой в виде несомого «гроба», лиц, провожающих «усопшего», а также тембра оркестровой меди и «похоронного» ритмического *ostinato* большого барабана.

Три части **«(K)ein kleines Schauspiel»: Preambula — Lied ohne Worte... mit Wörtern — Postskriptum**<sup>8</sup>, — представляют собой три коммуникативные модели, три версии полилога в контексте языковых игр. Содержащийся в названиях опуса и его отдельных частей намек на смысловую неоднозначность усилен абсурдистским текстом Эрнста Яндля, который произносится музыкантами во время исполнения<sup>9</sup>.

Коммуникация актеров инструментального действия становится основой текстопо-рождающего процесса караевской композиции, каждый элемент которой превращает-

<sup>7</sup> В абсурдистской эстетике такое квазibesмысленное передвижение в замкнутом пространстве часто ассоциируется с попыткой определения своего *я* через подсчет окружающих предметов. По Д. Хармсу, можно часами ходить «от стола к шкапу и от шкапа к дивану» и не находить выхода. Персонажи С. Беккета постоянно заняты *исчерпанием* пространства и предметов, его населяющих, — исхаживая, перечисляя, перекладывая, изживая.

<sup>8</sup> Прембула — Песня без слов... со словами — Постскриптум (нем.).

<sup>9</sup> Спустя шесть лет после написания «Der Stand der Dinge», композитор вновь обратился к творчеству мэтра европейской саунд-поэзии, мастера параномазии и ономотопеи, заимствовав поэтические тексты из книги «Sprechblasen» («Речевой пузырь», 1957–1967): «Reihe» («Ряд»), «Martyrium Petri» («Мученичество Святого Петра») и «Redensart» («Поговорка»).

ся в игровой ход в контексте со-бытия с Другим и обусловленности Другим, — гадамеровская *игра речей и ответов* с изначальной установкой на полноту понимания. Сама возможность такого взаимопонимания составляет фабулу пьесы, предмет и проблему сценического «обсуждения», реализуемого персонажами в формах ансамблевого и квазиансамблевого музицирования — метафоре экзистенциального взаимодействия в условиях «коммуникативного существования».

В *Preambula* гитаристы с преувеличенной отчетливостью артикулируют «Reihe» Яндля, пение чередуется с шепотом, причем с каждым очередным воспроизведением текстового ряда увеличивается брешь, поглощающая музыкальный звук, — к шестой «вариации» вокальную интонацию окончательно вытесняет тихий шелест слов и последующий счет долей «про себя». При возобновлении чтения стиха ансамбль распадается на контрапунктирующие линии (звуковые и текстовые), которые представляют собой зеркальное отражение друг друга. В противовес редукции собственно музыкального, область наполненного беззвучным счетом ожидания неуклонно расширяется: теперь это 36 тактов молчания, прерываемого интенциями возобновления игры и взаимными запретительными жестами. Последней попыткой нового начала становится заключительная «вариация», сотканная из градаций нюанса *p* и невнятного шепота голосов.

Логика внутренней структуры *Lied* на новом материале воспроизводит драматургическую модель первой части: процесс постепенного исхода звука, трансформацию звука в собственную противоположность — шум или беззвучие. При этом коммуникативная диспозиция *Preambula* 1 + 2 меняется на 2 + 1.

Наиболее зрелищным оказывается последний акт — *Postskriptum* и репрезентирующий его *Valse infernale*, в процессе развертывания которого исходная коммуникативная модель терпит окончательный крах и преобразуется в прямо противоположную экзистенциальную конфигурацию. Вальсу предшествует небольшая интерлюдия, во время которой Флейта безуспешно инициирует процесс совместного музицирования, осуществляя ряд действий по привлечению внимания партнеров: встает, поднимает и опускает инструмент, выказывает удивление, беззвучно произносит цепочку слов с омонимичными морфемами окончаний — *ich, brech, dich, doch, noch* — и, наконец, в гневе покидает сцену. В медленном кружении, произнося тот же яндлевский текст: *ich, brech, dich, doch, noch*, — вначале в прямом, а затем в возвратном движении — одна из Гитар вальсирует по направлению к выходу из зала. На отзвуке последнего аккорда уходит за кулисы и ее партнер.

В основе трагедии языкового сосуществования актеров «(K)ein kleines Schauspiel...» — концепт абсолютной свободы, делающей индивидуумов безразличными друг к другу. Условность ситуации концерта на какое-то время подменяет реалии объективного мира, рождая иллюзию некоего сообщества — утопии, дискредитируемой начальным и финальным размыканием границ художественного текста: персонажи легко попадают в сценическое пространство (*Preambula*) и так же беспрепятственно покидают его (*Postskriptum*). Их высказывания и беседы — лишь игры во взаимопонимание, никогда не достигаемое, в чем и состоит суть, ибо всякий разговор обладает

внутренней бесконечностью. В этом смысле фабула и сюжет музыкального спектакля — рассказываемое *что* и *как* — выступают в неразрывном единстве. Три части сочинения репрезентируют варианты коммуникативной диспозиции, всякий раз новой, однако неизменно демонстрирующей разобщенность членов: 1.[+]2. / 2.[+]1. / 3.–2.–1.1.1. Символом тщетности неустанно возобновляемой попытки придти к согласию могла бы стать форма каждого из разделов — вариации *Preambula*, куплетность *Lied*, каноны начала *Postskriptum*. Столь же показательной в плане разрушения идеи коллективного музицирования является и драматургия исхода слова и музыки, система *тропирования* звука, общая для всех частей и по-разному реализуемая в каждой.

Типичным образцом караевского театра абсурда является сочинение **«Посторонний»**. Исходя из условий заказа<sup>10</sup>, оговаривающих число инструментов (восемь), композитор сделал выбор в пользу самых сумрачных, «темных» тембров — ансамблевый состав включает альтовую флейту in G, кларнет in A, кларнет basso, два альты, виолончель, контрабас и аккордеон. В сочинении участвуют смешанный камерный хор и солист-тенор; дирижер также имеет собственную вокальную (теноровую) партию. Кроме того, на протяжении всего сочинения сонорный фон создает магнитная лента с записью определенного звукового материала.

В качестве текста Караев заимствует собранные в один блок три одностишия московского поэта-минималиста Ивана Ахметьева, опубликованные в антологии неофициальной поэзии в разделе «Непохожие стихи»<sup>11</sup>:

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

Художественный метод «многофункционального субъекта литературы» Ахметьева с его структурированием фрагмента и метонимичностью языка обрел музыкальное соответствие в поэтике *маленького спектакля* Караева. Конструкция «Постороннего» образована тремя разделами, где начало каждого совпадает с первыми строками одностиший: т. 1–65 — т. 66–115 — с т. 116 и до конца. 12-тоновость звуковой системы базируется на серии, интонационное содержание которой задано сцеплением

<sup>10</sup> 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 (Санкт-Петербург), дирижер — Ф. Леднёв, солист — Д. Скаженик.

<sup>11</sup> Самиздат века / сост. А. Стреляный, Г. Сагир, В. Бахтин, Н. Ордынский. Минск; Москва, 1997. URL: <http://www.rvb.ru/np/publication/01text/38/03ahmetev.htm> (дата обращения 24.12.2013).



трех уменьшенных септаккордов, расположенных в строго восходящем направлении: *b-e-g-des-a-c-es-fis-h-d-f-as*.

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 определенными октавами. Во всех голосах серия многократно проводится только в прямом восходящем движении и это сообщает графическому облику партитуры почти визуальную устремленность ввысь. Помимо высотного материала, в первом разделе композиции серийно организованы еще два параметра — ритм (10 единиц) и динамика (ряды *f* и *p* по 11 единиц).

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 ее образования:

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is written in a 3/8 time signature, which changes to 4/4 in the second system. The lyrics are: ГО МНО-ГО МНО-ГО МНО-ГО НО ГО МО НО ГО МНО. The dynamics are marked as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The notes are arranged in a series, with the last note of one segment being the first note of the next. The Soprano part starts with a *f* dynamic and a crescendo leading to *ff*. The other parts follow a similar pattern, with the Bass part starting with a *f* dynamic and a crescendo leading to *ff*.

Партия солиста представляет собой неполную ракоходную форму серии хора.

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 множасьихся 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, представителей саунд-поэзии, идеологов театра абсурда и современных концептуалистов. Контраст сгущенной хоровой фонике составляют прозрачность и лаконизм реплик солиста, которые под воздействием наступательной агрессии (хор и магнитная лента) начинают распадаться на еще более короткие фрагменты, перемежаемые всё увеличивающимся количеством пауз. Нарастающее

ощущение алогизма сбившейся речи в финале сочинения найдет выход в тотальном молчании всех участников действия.

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, 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» магнитной ленты, угасающих флажолетных звучностей, *glissando* и *pizzicato* струнных, внезапно, словно пришелец из другого мира, возникает аккордеон с мелодической фразой, вызывающей в памяти шубертовский экспромт *As-dur* op. 90. Вслед за этим звучит и сама мелодия Ф. 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; дирижер «обретает голос» в то время как солист, отныне безмолвный, медленно спускается со сцены, запускает шляпой в зрителей и покидает зал, отмечая вехи своего ухода звоном колокольчика<sup>12</sup>.

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, эпатирующее 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<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Интересное совпадение — в телефесе С. Беккета «*Nacht und Träume*» появлению образа и его исчезновению также сопутствует музыка Ф. Шуберта: звучит фрагмент из его одноименной песни.

<sup>13</sup> Хайдеггеровская оппозиция *Я-Другой* в постмодернистском пространстве современной культуры обретает новые грани: «*безумец вне и внутри себя*» (М. Фуко), Другой как субъект отчуждения *Я-Ты* (М. Бубер), *Тот же самый* как симулякр *Другого* (Ж. Бодрийяр), контроверза

Посторонний Фараджа Караева — это радикально децентрированный субъект, типичный маргинал, личность, наделенная расколотою «онтологической структурой». В попытках контакта с Другим (хор) он переживает некий опыт, функцией которого является то, чему так и не суждено состояться. Вовлеченностью в пространство иллюзорной коммуникации герой питает свое одиночество: ведь ощутить себя одиноким можно лишь зная, что вокруг — некое множество. Посторонний не стремится отыскать смысл собственной экзистенции в общении, напротив, он бравирует своей инородностью, ёрничаёт, его извинения и деликатность насквозь ироничны; вместе с тем, манере его поведения свойственны нерешительность и неуверенность — герой не сразу обретает возможность говорить, пожимает плечами, разводит руками, уходя, непрерывно остаётся навливающимся.

Не сразу понимаешь, что общность языковых лексем хора и солиста в «Постороннем» Ф. Караева — это своего рода образец обмана *отчуждающей идентичности*, о которой писал Ж. Лакан, формулируя свою идею *стадии зеркала*, тот *воображаемый идентификационный образ*, который выдает себя за зеркального двойника, фактически оставаясь радикально внешним, «зазеркальным» по отношению к субъекту<sup>14</sup>. Входя в мир, человек символически вписывается в уже существующий порядок культуры, ему ничего не остается, как воспользоваться традиционной системой знаков, отраженной в Слове. Вступая в квазидialog с хором, солист изживает Слово, вплоть до его распада, вначале — на отдельные фонемы, впоследствии — на паузы, когда молчание принимает на себя функции основной, вне-словесной ткани. С точки зрения языка, обесмысливание речи, превращение ее в *экзистенциальную «грязь»*, означает и полный распад всякой коммуникации. Слова «стирают» себя в момент высказывания, а их знаки обнаруживают свою пустоту. Языковая деконструкция *че-го-ни-че-го-ни-че...* в партии Постороннего сродни занятию беккетовского Уотта («Уотт»), для которого полное разложение языка (путем 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 романа Беккета («Мэрфи»): в попытке установить контакт один из игроков (Мэрфи) навязывает другому (г-ну Эндону) определенную 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 черными» — он не хочет сам начинать игру, уступая инициативу внешнему миру (хор). Избегая столкновения

---

*свой-чужой* (Ж. Лакан), теория *гетерогенеза* (Ж. Делёз), трансцендентальная коммуникация, где каждый из участников *имеет значение Другого* (Э. Левинас).

<sup>14</sup> Впервые данная идея была сформулирована Ж. Лаканом в докладе «Стадия Зеркала как обрывающая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте», прочитанном в июле 1949 года на XVI международном конгрессе по психоанализу в Цюрихе.

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*<sup>15</sup>. Белые фигуры у Беккета «сдаются» — в *маленьком спектакле* Караева действие временно приостанавливается. При первом же намеке на агрессию конфликт «снимается»: вместо результирующего вывода — метафорический «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.

Цитата из Шуберта окрашивает игровое и созерцаемое в сюрреалистические тона. Символ ностальгии, вечной спутницы абсурда — «тоски по потерянному раю»?

Впрочем, стоит ли искать параллели и аналогии? Да и так ли необходимы поиски означаемого в последнем шутковом жесте Постороннего — просунутой в дверь руки, встряхивающей колокольчик? Самый подходящий ответ найдется в анналах караевской эссеистики: «Скорее всего — да... Или же — нет? Может быть?.. Ящик — пуст? Да?.. Нет?.. Отнюдь... Увы, не удалось. Не знаю, не уверен...»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Цит. по: Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С. 40.

<sup>16</sup> Цит. по: Караев Ф. Лекция об Инструментальном театре, прочитанная в МГК. URL: <http://www.karaev.net/> (дата обращения: 24.12.2013).