

СВОЕ предисловие к программе спектакля ГАБТ

«Тропюю грома» музыковед Л. Карагичева заканчивает следующими словами: «Нет сомнения, что глубоко современные образы балета «Тропюю грома», овеянные романтикой борьбы и поэзией больших человеческих чувств, войдут в фонд советской балетной классики».

Вообще говоря, выносить подобные приговоры будущей судьбе того или иного произведения всегда довольно рискованно. Но в данном случае причисление партитуры Кара Караева к классическим достижениям нашего искусства совершенно правомерно. Художественные достоинства музыки балета «Тропюю грома» столь высоки, что можно смело уже сейчас, не дожидаясь узаконенного испытания временем, причислить ее к золотому фонду советского музыкального творчества.

«ТРОПЮЮ ГРОМА» — не первая работа, в которой Кара Караев заявил о себе, как о крупнейшем мастере. В сущности, таковы все или почти все его сочинения последних лет. Албанская рапсодия и симфоническая поэма «Лейли и Меджнун», балет «Семь красавиц» и Ноктюрны на тексты Л. Хьюза для голоса и джаз-оркестра — все эти произведения написаны ярко талантливым художником, находящимся в поре расцвета творческих сил. Сравнить их между собой по принципу «лучше—хуже» очень трудно, да, собственно говоря, и неверно. Уже около десяти лет, как Кара Караев достиг той ясности, той яркости и впечатляющей силы образного мышления, когда художнику равно удаются самые различные темы, сюжеты, когда его образно-эмоциональная палитра кажется безграничной.

Пожалуй, она и в самом деле безгранична! Не говоря уже о сказочно щедрых «Семь красавиц», как разнообразны краски в одной только партитуре «Тропюю грома»! Уже первое впечатление от нее было ошеломляюще ярким. Но когда начинаешь более обстоятельно знакомиться с ней, чем дальше, тем больше замечаешь новые и новые чудесные детали, тем совершеннее видится форма целого.

Не впал ли я в слишком восторженный тон? Думаю, что нет. Музыка балета «Тропюю грома» — подлинный шедевр, и первый аргумент в пользу этого утверждения — ее образно-тематическое богатство при нерушимой монолитности музыкально-драматургической концепции, стилистической завершенности языка, точнейшем отборе выразительных средств.

Любопытная подробность: Кара Караев любит многосложную развитую фактуру, и на глаз его партитуры часто очень сложны, а звучит все просто и ясно! Такое в музыке встречается очень редко, лишь в тех случаях, когда замысел отточен до предела и все в нем идет от активно ищущего композиторского слуха, от образа, а не от самодовлеющего приема, не от возведенной в принцип удачной находки.

В то же время находок этих в партитуре «Тропюю грома» множество. Что ни новый танец из массовых сцен вторых картин первого и второго актов, первой картины третьего акта, то новая неожиданная краска, новый оригинальный прием. Мрачно давящие «аккорды Герта», интереснейшее развитие сферы вальсовых интонаций в образе Сари, своеобразное переосмысление традиционных образов траурных шествий в заключительном эпизоде первой картины третьего акта и особенно в финальной

# РОМАНТИКА БОРЬБЫ, ПОЭЗИЯ ЧУВСТВ

## О балете К. Караева «Тропюю грома»

сцене... Перечислять так можно долго.

Кстати, упомянутое финальное «шествие тропюю грома», где, согласно либретто, «по необъятным просторам родной африканской земли движется гневное шествие цветных и негров, плечом к плечу идущих на борьбу за народное счастье», представляет, пожалуй, наиболее яркий пример кристаллизации характерных приемов творческого почерка Кара Караева.

ПОЧЕРК этот ярко индивидуален. Излюбленные композитором приемы развития мысли при внешней слуховой простоте весьма необычны. Несмотря на непоколебимую тональную устойчивость, традиционные закономерности функциональной гармонии к анализу его партитур во многих случаях мало применимы. Очень часто Кара Караев поступает так: исходный музыкальный образ (чаще всего это мелодия на фоне оstinatного баса), оставаясь неизменным в своей основе, как бы расширяется вглубь, обрастает все новыми головами. Основную формообразующую роль при этом начинают играть взаимоотношения оркестровых тембров и закономерности контрастной полифонии (кстати говоря, почти совершенно неразработываемые нашим музыкознанием). В финальном шествии «Тропюю грома» прием этот автор проводит неукоснительно, создавая сильнейший эффект безграничного нарастания.

Могут напомнить, что со времен «Болеро» Равеля и великолепного переосмысления его находки Шостаковичем в «фашистском марше» из первой части Седьмой симфонии ничего нового в этом нет. Но дело все в том, что Караев нередко использует подобные приемы развития мысли не только в эпизодах, требующих грандиозного crescendo, но и в моменты обрисовки лирических состояний героев, пейзажно-жанровых сценах. В «растворенном» же виде они присутствуют в большинстве номеров балета.

В газетной статье не рассмотрим обстоятельно другие характерные черты творческого почерка Кара Караева, в частности его интереснейшие поиски в области полиритмии, мелодического развития, гармонических функций кадансов. Замечу лишь, что особую роль в его комплексе выразительных средств играют оркестровые тембры. Как ни богата музыкальная культура двадцатого века находками в области оркестровых красок, оркестр Караева не спутаешь ни с чем. Его пышный блеск, расточительно щедрая и вместе с тем строго организованная красочная палитра прочно запоминаются при первом же знакомстве.

КАРА КАРАЕВ, — бесспорно, композитор-новатор. И как каждый подлинный новатор, он в поисках своих основывается на традициях предшественников. Балетный симфонизм Чайковского и Прокофьева, тембральное мышление Равеля и Шостаковича, драматургические принципы строения танцев хачатуряновского «Спартак» — все эти столь яркие и столь различные явления творчески переосмыслены Кара Караевым.

Круг исканий композитора очень широк. В партитуре «Тропюю грома» есть отзвуки даже... Стравин-

ского. В частности, «Танец черных» из первой картины третьего действия стихийной силой ритмической пульсации вызывает в памяти некоторые эпизоды «Весны священной». Но это Стравинский, поставленный с головы на ноги. Истина всегда конкретна. То, что в партитуре «Весны священной» было интереснейшим, но часто формальным кунштюком (вспомним, как скептически отзывался о бесконечных органных пунктах и ритмических вывертах Стравинского в рецензии на премьеру этого балета даже такой его поклонник, как В. Каратыгин), в «Тропюю грома» есть следствие прочнейшей опоры на народное творчество.

И здесь мы подошли к самому главному. Музыка Кара Караева — ярчайший образец национальной почвенности. Богатейшие традиции мирового симфонизма переосмысливаются им с позиций национальной азербайджанской музыки. Оstinatные басы и полиритмия, своеобразнейшие лады и оригинальная полифония — все это у него идет от вдумчивого вслушивания в бесценные образцы азербайджанского национального музыкального творчества. И, как всегда в подобных случаях, музыка, созданная ярко национальным композитором, приобретает подлинно интернациональное звучание.

В музыке Кара Караева этот переход частного в общее, национального в интернациональное особенно нагляден еще и потому, что он одарен редким даром понимания существа музыкального творчества других народов. Здесь без боязни какого-либо преувеличения можно вспомнить даже Михаила Глинку. Семь красавиц, грезящихся шаху Бахраму, могут в известном смысле встать рядом с девами Нанны и рабами Черномора. В обоих случаях разнообразие национальных красок в одной стилистически единой партитуре поистине безгранично...

Музыка балета «Тропюю грома» основана на южноафриканском фольклоре. Если не ошибаюсь, работа такого симфонического масштаба в этой области уникальна. Композитору здесь пришлось впахивать подлинную музыкальную целину да еще целину, трудно поддающуюся выразительным средствам европейского симфонизма. И то, что Кара Караев блестяще справился со столь сложной задачей, — свидетельство большого таланта и высокого мастерства композитора.

ПРАВДА, увлекшись ею, он несколько ограничил себя, отказавшись от своего сильнейшего дара — умения «говорить на музыкальных языках» разных народов. Опыт классиков свидетельствует, что большая оперно-балетная партитура почти всегда настоятельно требует этого. Вспомним хотя бы «Ивана Сусанина», «Руслана и Людмилу», «Князя Игоря», «Пиковую даму». Даже в «Хованщине» есть «Танец персидок»! И с этой точки зрения партитура «Тропюю грома» подчас несколько односторонна. В руках такого мастера, как Кара Караев, она могла бы быть еще ярче и разнообразнее. Но это, пожалуй, единственное замечание, которое можно сделать в адрес одного из лучших творений советской музыки последних лет...

И. ПОПОВ.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

3 марта 1960 г.

3 стр.