

*Р. И. Сафаралибекова*

**Эффект Чёрного лебедя:  
Вальс из балета «Семь красавиц» Кара Караева**

**Аннотация**

Вальс из балета «Семь красавиц» — яркий пример Чёрного лебедя в творчестве Кара Караева. В нём представлен более интересный, чем в теории Нассима Талеба, вариант «чёрнолебяжьей» динамики, а «обман восприятия» обставлен эффектнее, чем в балете «Лебединое озеро» Чайковского, где Чёрный лебедь, Одиллия, принят за Одетту из-за внешнего сходства. Утвердившаяся в музыковедении трактовка Вальса основана на столь же поверхностном восприятии и далека от понимания значения Вальса в контексте всего произведения. Стремясь раскрыть суть и подлинный смысл Вальса, автор анализирует выразительные средства музыки, рассматривает интересные хореографические, концертные трактовки, а также — значение авторской оркестровой версии симфонической сюиты «Семь красавиц».

**Ключевые слова:** Вальс, Кара Караев, понимание, трактовка, «обман восприятия», контекст, выразительные средства.

*R. I. Safaralibekova*

**Black Swan Effect:  
Waltz from ballet “Seven Beauties” by Kara Karaev**

**Summary**

In the current article, the means of musical expressiveness of the Waltz from the ballet “Seven Beauties” by Kara Karayev is comprehensively analyzed for the first time. This allows the author to discover surprisingly serious and persistent composer’s violations the basic “laws of the genre”, which have gone unnoticed by other musicologists. This circumstance is so unexpected and unpredictable, which permits it to be attributed to “Black Swan Event” (N. Taleb’s term). Exploring why the expressive means of music serve to deny the very nature of the waltz as a genre in this ballet number, the author of the article comes to the conclusion that this phenomenon is connected with Karaev’s concept of ballet. Thus, the author of the article substantiates the idea of a deeper semantic meaning of the waltz and its important dramatic role in this ballet.

**Keywords:** Waltz, Kara Karaev, understanding, interpretation, “deception of perception”, context, expressive means.

DOI: 10.48201/22263330\_2023\_41\_26

Статья поступила: 07.02.2023

УДК 781.6

ББК 85.3

Отмечая в мае 2022 года сорокалетие со дня смерти Кара Караева, а в ноябре того же года — семьдесят лет со дня премьеры его балета «Семь красавиц», наши музыковеды высказывали сожаление о том, что Кара Караев недооценён как композитор. Это может показаться странным, потому что Караев ещё при жизни был удостоен всех самых высоких премий, званий, почестей и отличий. Зная его произведения, невозможно не ощутить силу эмоциональной выразительности, а точнее, страстности высказывания, и не оценить стройную логику и глубину художественного мышления, высокий уровень мастерства композитора.

Однако приходится признать, что Караев действительно недооценён в том плане, что чрезвычайно важный содержательно-смысловой аспект его произведений, их глубинная реальность, их скрытые смысловые значения до сих пор остаются непонятыми. Причём не понятыми во многом самими музыковедами, не говоря уже о более широкой публике.

Для Караева как модерниста главной задачей было подчинение в своих произведениях всего и на всех уровнях тотальному контролю интеллекта. Поэтому по-настоящему, более полно и глубоко понять его произведения можно, как писал об этом сам Караев, лишь при включении «в творческий процесс сопереживания с автором» [5. С. 25]. И под словами «творческий процесс сопереживания» композитор подразумевал не только адекватный эмоциональный отклик воспринимающего. Он имел в виду и определённые интеллектуальные усилия, активизацию ассоциативного, метафорического мышления слушателя, наличие у него большого объёма фоновых знаний, способность к тому типу восприятия, который, по Гёте, воссоздаёт произведение заново, даёт ему новую жизнь.

Неудивительно, что и профессионалы, и любители музыки слишком часто не понимают главного: того, что Караев действительно

хотел выразить, что он хотел сказать своими произведениями, ибо это было настолько значительно и масштабно, что только спустя много лет начинает открываться их истинный смысл и значение. Слушатели, конечно, восхищались красотой и экспрессией его музыки, учёные анализировали композиционные приёмы, отдельные структурные, эстетические, драматургические особенности его произведений, делались попытки создать целостный образ Караева-человека и творца. Безусловно, ценя и любовь публики, и внимание исследователей к его музыке, Караев сознавал, что понимание того, ради чего он создавал свои произведения, то есть того, что он считал в них самым главным: понимание сложной «нейронной связи», целостного содержательно-смыслового единства его творений — ими не достигается. Неслучайна в одной из его записных книжек эта горькая фраза: «Самое главное — это полное музыкальное одиночество, полное непонимание вокруг...» [Цит. по: 3. С. 92].

Примером такого непонимания сути и смысла караевской музыки профессионалами могут служить определения в музыковедческой литературе Вальса из балета «Семь красавиц»: «блестящий Вальс-кода» [7. С. 37], «эффектное завершение танцев красавиц», номер балета, создающий «настроение увлекательной праздничности» [4. С. 122], «блестящая пьеса концертного плана» [6. С. 109] и т. д. Все эти определения носят весьма поверхностный характер и даются без каких-либо попыток серьёзного всестороннего анализа музыки. То есть и выразительное, и содержательно-смысловое значение Вальса представляется музыковедам настолько простым и неглубоким, что для описания этой музыки достаточно ограничиться всего двумя словами: эффектность и блеск.

В действительности этот Вальс далеко не так прост и однозначен, что становится ясным, если: а) внимательно проанализировать выразительные средства музыки и б) рассмотреть этот номер балета в более широком

контексте, а не только как удачное завершение одной сцены.

Вальс из балета «Семь красавиц» — это, пожалуй, самый яркий пример Чёрного лебедя в творчестве Кара Караева. Как известно, Чёрным лебедем Нассим Талеб называет явление, обладающее характеристиками, в полной мере применимыми к караевскому вальсу. Но в нём представлен более интересный, чем в теории Нассима Талеба, вариант «чёрнолебяжьей» динамики, а «обман восприятия» обставлен эффектнее, чем в балете «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, где Чёрный лебедь, Одиллия, принят за Одетту из-за внешнего сходства. В целом Вальс Караева представляет собой неожиданное, необычное, исключительное явление. Прежде всего он обладает огромной захватывающей силой воздействия, чем не в последнюю очередь объясняется его невероятная популярность среди других караевских произведений. При этом та упрощённая трактовка, вернее, те тривиальные определения Вальса, которые предлагаются музыковедами, продиктованы, пользуясь вышеприведённым выражением Караева, полным непониманием сути, смысла и значимости этой музыки в контексте всего произведения в целом.

Причины непонимания профессионалами «чёрнолебяжьей» логики (причём непонимания именно экспертами и в любой области знания) автор теории Чёрного лебедя определяет следующим образом: «...им мешает то, что они закливаются на известном и склонны изучать подробности, а не картину в целом» [9]. Слегка перефразируя известный тезис Талеба относительно главной проблемы профессионалов, можно сказать, что в данном случае она заключается в следующем: то, что они не понимают, намного важнее того, что они знают.

Вальс из «Семи красавиц» написан настолько «не по правилам», в нём столь неожиданно нарушены родовые, определяющие черты, важнейшие «законы жанра», заявленного в названии этого номера балета, что возникает подозрение в том, что это сделано композитором намеренно, по некой очень важной причине.

Однако при этом эффект обмана восприятия слушателей оказывается сильнее, чем в балете «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, когда в сцене на балу принц принимает Одиллию за Одетту из-за их чисто внешнего сходства. Безусловно, в том же «Лебедином озере» эффект обмана восприятия, причём не только принца, но и всей публики, был бы намного сильнее, если бы Ротбарт, появившись на балу с Одиллией, торжественно объявил, что её зовут Одетта.

Именно так Караев объявляет по завершении танцев семи красавиц: «Вальс!». После чего начинается не вальс. А что-то другое... Потому что нельзя же считать произведение вальсом только на том основании, что в партитуре написано слово «Вальс» и выставлен размер  $\frac{3}{4}$ ! Как говорит Алиса в Стране Чудес: «...видала я котов без улыбок, но чтоб была улыбка без кота — такого я ещё не встречала» [8. С. 74].

Доказать, почему это не вальс, довольно легко.

Во-первых, с самого начала метр, размер  $\frac{3}{4}$  не воспринимается как органичная трёхдольность. Напротив, с первых же тактов ощущается почти маршеобразно-чёткое «деление на два», и этому в большой степени способствует то, что — во-вторых.

Во-вторых, ритмическая организация первой темы с самого начала крайне нетипична для вальса. Дробление первой, сильной доли на две восьмые, торможение движения более крупными длительностями на следующих слабых долях и резкий акцент — *martellato* на третьей доле такта — всё это характерно для танцев совсем другого рода: с дробными выстукиваниями, притопами, прихлопами. Из-за этого, образно говоря, «поражения в правах» первой доли такта при усилении, подчёркивании третьей доли, караевский Вальс уже теряет одну из основных черт жанра. В этом плане даже в известных трёхдольных маршах: шумановском «Марше Давидова братства против филистимлян» из фортепианного цикла «Карнавал» и александровской «Священной войне» — «деление на три» выражено более чётко и не вызывает никаких сомнений.

В-третьих, мелодическое строение первой темы тоже совершенно не характерно для вальса. То есть это не плавное, скользящее, элегантное кружение, вращение. Напротив, мелодия строится очень короткими, почти «рубленными» мотивами, и продвижение её происходит резкими рывками, бросками, толчками (46–49 такты). Опорный звук *C* не опеваётся ближайшими звуками, а именно с силой вбивается, вдальбливается, причём по закону инерции от силы удара он дважды повторяется, к тому же ещё и с уже вышеупомянутым неожиданным *martellato* на третьей доле!

В-четвёртых, оркестровка тоже очень показательна: резкий звон тарелок, мощные удары литавр, барабанов. Наконец, обилие резких акцентов (кстати, на протяжении не только первой темы) и внушительная динамика (от *forte* до *fortissimo*) — всё это в комплексе приводит к тому, что музыка первой темы Вальса ассоциируется скорее даже не с танцем, а с восторженным ощущением «упоеания в бою», с ударами меча, со звоном скрещивающихся сабель. Довольно трудно согласиться с характеристикой этой темы как чрезвычайно импозантной [См.: 4. С. 122].

Важно ещё и то, что эта первая тема доминирует на протяжении всего Вальса, и она, несомненно, блестящая и эффектная, но стоит отметить в ней гораздо более важное и существенное: отсутствие отличительных, самых характерных признаков вальса. Музыка этого Вальса явно не ангажирует на плавность движений, скольжение, непрерывность кружения. Даже когда во второй теме появляется очень слабый намёк на плавную элегантность вальсового движения (74–77 такты), которое интонационно предвосхищает тему средней части Вальса, — это ниспадающее движение решительно пресекается, сменяется прямым восходящим гаммаобразным движением (78–80 такты). Причём если в 81-м такте это восходящее движение завершается более мягко, ниспадающими секундами, то при повторном робком возобновлении вальсообразного движения (82–85 такты) оно обрывается непрерывным и ещё более решительным,

резким продвижением прямой мелодической линии неуклонно вверх (86–89 такты). Далее с ещё большей энергией возвращается ударная сила экспансии, натиска в музыке (90–93 такты), характерной для первой темы.

Тема средней части Вальса характеризуется как «спокойная песенная» [4. С. 122], хотя с самого начала (106–113 такты) в движении мелодии по малым и большим секундам в узком интервале уменьшённой кварты: *f-heses* (фа-сидубль-бемоль) — явно ощущаются именно ламентозные, умоляющие, страдательные, почти «ноющие» интонации. Причём как только динамика повышается с *piano* до *forte*, мелодия и здесь резко перебивается остро акцентированными (*staccatissimo*) решительными «взлётами» пассажей по прямой линии вверх (148–149, 152–157 такты). Более настойчиво, напряжённо и драматично звучат нисходящие секунды, начиная с 159-го такта, при неизменном *martellato* на сильных долях в партии деревянных духовых и струнных (163–173 такты), отчего эти секундовые ходы воспринимаются уже не как приглушённо-ноющие интонации, а, скорее, как надрывно-отчаянные жалобы.

Примечательно, что в одной из постановок во время звучания средней части Вальса балерины полностью опускались на пол сцены, подогнув одну ногу, склонив голову, и только иногда слегка приподнимали либо свободную ногу, либо торс, попеременно с одной из рук. И в этой позе, во всех этих движениях читалась такая безысходность, такая тоска подневольного, вынужденного подчинения! То есть хореографы, балетмейстеры сумели уловить в музыке и постарались отразить в этих движениях ту эмоционально-выразительную атмосферу середины Вальса, которая почему-то оказалась не воспринятой, не услышанной, не понятой музыковедами.

Ситуация нижеприводимого обмена мнениями двух музыковедов по поводу этого Вальса показательна как пример, лишний раз доказывающий правоту Н. Талеба относительно причин непонимания профессионалами логики Чёрного лебедя. Им действительно сильно мешает то,

что они сосредоточиваются на известных им фактах и подробностях и считают теоретические знания приоритетными. Именно поэтому они так часто делают ошибочные выводы, исходя из своих знаний об этих частных явлениях и не учитывая тот факт, что целое в искусстве всегда больше и более значимо, чем сумма его частей. Л. В. Карагичева, отвечая в своей книге «Кара Караев» на замечание В. М. Городинского о насильственном характере соединения в Вальсе из балета «Семь красавиц» черт вальса с чертами, свойственными народным танцам, возражает ему следующим образом: «Вальсовый характер движения — в природе многих танцев Азербайджана» [4. С. 122]. Причём оба музыковед не замечают самого важного в музыке этого Вальса: того, что даже малейший намёк на вальсовый характер движения по какой-то причине композитором всё время сносится, сметается, даже как бы «обнуляется».

Единственное, что в этом очень коротком «диалоге» музыковедов действительно ценно, — это то, что Городинский сумел ощутить и отметить «насильственный» характер этой музыки. Но он не понял смысла этого эффекта, то есть не понял, для чего в музыке Вальса задействован этот «эффект насильственности». Поэтому он заявил о нём как об узко-теоретической проблеме соединения жанровых черт разных танцев. И возражение на это заявление делается Карагичевой на том же уровне, в той же плоскости, то есть с очень ограниченной, узко-теоретической позиции.

Оба музыковед не улавливают того, что действительно важно, существенно в музыке Вальса именно потому, что они остаются на этой узко-теоретической точке зрения, не делая попытки продвинуться дальше, выйти за её пределы. А между тем, этот Вальс как раз представляет собой тот самый случай, когда невозможно решить возникшую проблему теоретического плана на том же уровне, на котором она обнаружена. Надо подняться на другой, более высокий уровень: на уровень значений, смыслов; попытаться понять направленность, целеполагание, системность, ангажированность авторского

мышления. То есть попытаться мыслить более объёмно, более масштабно, чтобы хоть немного приблизиться к замыслу композитора, который отнюдь не случайно нарушил правила жанра в своём Вальсе.

В произведениях Караева вообще не бывает ничего случайного: всё тщательнейшим образом продумано, чётко выверено, детально воплощено в соответствии с очень тонким и сложным замыслом. Всем и на всех уровнях управляет этот безупречно чёткий, отлично работающий интеллект, который отмечали учителя Кара Караева: Д. Шостакович [См.: 5. С. 122] и Л. Мазель [См.: 5. С. 83]. Все особенности структуры, характера музыки всегда определяются смысловым содержанием, художественной задачей.

Следовательно, написав этот Вальс именно так, а не иначе, композитор хотел выразить какую-то очень важную мысль. И он постарался настолько необычным способом оформить эту мысль, чтобы это было совершенно неожиданным, непредсказуемым, но в то же время — как бы наглядным сюрпризом; чтобы это странное несоответствие названия музыке удивляло, нарушало инерцию бездумного восприятия, заставляло задуматься о смысле.

Чтобы понять этот смысл, надо задаться двумя вопросами: во-первых, для чего этот Вальс написан со столь явными нарушениями законов жанра? Во-вторых, почему он строится на контрасте двух образно-эмоциональных сфер: экспансивной, наступательной и более мягкой, но страдательного характера? Для этого надо рассматривать Вальс не как завершение танцев красавиц, а в гораздо более широком контексте.

И начать следует с осознания того, что главный герой балета «Семь красавиц» не народ, как утверждается в музыковедческой литературе. Первоначально, то есть в первой редакции 1951 года, в уже полностью завершённом балете, роль народа была минимальной. Масовые народные сцены были добавлены в уже полностью готовый к постановке нотный текст балета только после критики сценария первой редакции в журнале «Советская музыка». До-

статочно привести только одну, но очень характерную директивную фразу из этой статьи, выдержанную в духе, соответствующем советской идеологии и риторике того времени: «Необходимо противопоставить дворцовой атмосфере народный быт, массовые сцены и пляски народа» [2. С. 62]. Это требование вынудило авторов балета увеличить число народных сцен. Соответственно, усилилась их роль, их значимость во второй редакции, что, безусловно, сильно «сбило прицел» восприятия, сместив акценты таким образом, что понимание уже сложившейся стройной караевской концепции произведения стало весьма проблематичным.

Но, несмотря на всё это, главным героем балета народ всё-таки не стал. Главный герой здесь невидим, но именно он управляет всем действием. Все ключевые, узловые моменты связаны именно с этим героем, начиная с завязки действия: дворцовой интриги Визиря, стремящегося захватить власть, и заканчивая развязкой — убийством Айши из-за её предложения шаху Бахраму отказаться от власти. А кульминация, триумф, апофеоз этого главного героя — то есть Власть, именно Власть с заглавной буквы — это Вальс. И главное в этом Вальсе — не то, что он блестящий и эффектный: это как раз слишком очевидно и понятно даже обычным слушателям, без констатации этого факта музыковедом. Важнее отметить то, что он преимущественно экспансивный, торжествующе-наступательный, и в воображении шаха Бахрама это не просто его танец с семьёю красавицами. Каждая красавица — символ страны, и все эти страны, вместе с самими красавицами, в воображаемой, «виртуальной реальности» шаха им победно завоёвываются, подчиняются, покоряются его силе, его уверенно-властному напору!

Вот в чём смысл этого Вальса, и все выразительные средства музыки направлены на воплощение именно этого смысла. Неслучайно у наиболее чутких слушателей возникают ощущения напора, натиска, насильственности, даже воинственности в музыке крайних частей, и этим же объясняются страдальческие, «ноющие» интонации в теме средней части Вальса.

Это, кстати, ещё и очень тонкая значимая метафора даже в более широком контексте — в контексте той исторической ситуации, в которой создавался балет. Ведь это период с конца 40-х до начала 50-х годов прошлого века, когда после победы во Второй мировой войне в мировом порядке, то есть волею, властью, авторитетом Сталина, в ряде европейских стран был установлен социалистический строй — прямо по известной, слегка перефразированной поговорке: «Нравится, не нравится — терпите, мои красавицы». И этих сравнительно крупных европейских стран, кстати, тоже было семь: Чехословакия, Болгария, Венгрия, Югославия, Румыния, Польша, ГДР. Вероятно, авторам балета не случайно так настойчиво рекомендовали изменить название балета. Аргументировалась эта рекомендация тем, что акцентирование народно-героической линии балета во второй редакции превратило линию семи красавиц хотя и в очень красочный, но всё же фон для основной действующей силы, то есть для «образа народа, центрального героя в балете» [4. С. 103]. Авторы смогли отстоять первоначальное название балета.

Конечно, доказать, что Кара Караев хотел отразить в музыке Вальса именно эти исторические события конца 40-х — начала 50-х годов прошлого века, что он имел в виду именно этот конкретный «факт эпохи», невозможно, это всего лишь предположение. Но, как известно, художник чаще всего даже ненамеренно «попадает» в самую суть событий исторического значения, пересекается с чем-то остроактуальным в текущей ситуации, и тогда уже не столь важна конкретика, важны возникающие у слушателя довольно чёткие ассоциации. Музыка Караева вообще очень неоднозначна, полна скрытых смыслов, поэтому в любое время, в любой ситуации она рождает ассоциации, далеко уводящие за рамки музыкального текста.

Интересно, что сценические решения, хореографические постановки Вальса — как в балетных спектаклях, так и в отдельных его постановках — гораздо больше соответствуют характеру, энергетике музыки Вальса, чем его

музыковедческие трактовки. Хореографы ориентируются не на название этого номера балета, а на саму суть музыки поэтому преобладают уверенно-чёткие жесты, быстрые «пробежки», жёсткие вращения, прыжки, энергичные броски ног вперёд, вверх, в стороны... Правда, мои студентки высказали предположение, что, возможно, существует и такая постановка Вальса, где доминируют плавные, кружащиеся движения, и они нашли-таки на YouTube удивительно слабую во всех отношениях (за исключением красивых костюмов) постановку на уровне художественной самодеятельности. Нарочито замедленный темп, сильно сниженная динамика, полное отсутствие характерных акцентов — всё это превратило кипящий энергией караевский Вальс в очень невыразительную, блеклую и вялую композицию, как в музыкальном, так и в движенческом плане.

Кстати, по поводу темпа: в одном из концертов дирижёр Эльшад Багиров задал такой стремительный темп исполнения этого Вальса, что ощущение было, словно какая-то inferнальная сила сметает всё на своем пути. И это ускорение темпа, кстати, гораздо больше соответствует караевскому замыслу. Потому что сама идея такой трактовки, думается, была подсказана дирижёру очень выразительным завершением Вальса, когда с момента *piu mosso sub. e crescendo molto* (238-й такт) возникает мощное, как бичеподобный смерч, закручивание, сворачивание всей звуковой массы в какую-то жуткую воронку, уносящуюся куда-то. И потом ещё до самого конца на протяжении двадцати тактов (248–267) гремят жёсткие, хлёсткие одни и те же аккорды оркестрового *tutti ff* — упорно долбящие, яростно добивающие, заколачивающие удары...

Это мастерски сделано, конечно, но это сделано именно для того, чтобы всем уже полностью и окончательно было понятно: определение жанровой принадлежности этого номера балета «обнуляется» самой музыкой, подобно тому, как в реальной жизни прекраснотушными заявлениями часто обнуляются реальными действиями. Караев, очевидно, очень рассчитывал

на то, что поразительное несоответствие названия характеру, всему строю музыки вызовет удивление, заставит задуматься о причине этого несоответствия, будет способствовать пониманию и смысла Вальса, и его значения в концепции всего произведения.

Кстати, иногда этот Вальс исполняется без крайне выразительного вступления, хотя в оркестровой сюите «Семь красавиц» именно оно подготавливает, настраивает слушателей на такое восприятие Вальса, каким он и был задуман Караевым. Эти 45 тактов вступления в темпе *Allegro molto*, с усилением динамики от *pianissimo* до *fortissimo* уже в девятом такте, выдержано в отнюдь не вальсовом, а в очень беспокойно-нетерпеливом ритме, непрерывно пульсирующем на повторяющемся интервале кварты: *c-f* — у виолончелей, контрабасов, рояля и ударных. Музыка вступления вызывает ощущение неистового биения навязчивой мысли, активного стремления к прорыву в действие. Интересно отметить, что такой же принцип сочетания неизменного ритма при повторе одного и того же интервала на протяжении всего произведения выдержан и в четвёртой пьесе под названием «Неотвязная мысль» из караевского фортепианного сборника «Шесть пьес средней трудности»<sup>1</sup> [12].

Вклинивающиеся в эту ритмическую канву в девятом такте вступления, созвучия деревянных и медных духовых ещё больше усиливают атмосферу нарастающего тревожного напряжения. Эта атмосфера, кстати, великолепно передана в исполнении кубанского симфонического оркестра под управлением Дениса Ивенского, в чём можно убедиться, прослушав видеоролик в YouTube<sup>2</sup>. Как это ни странно, но и описание вступления к Вальсу в музыковедческой литературе тоже поразительно противоречит характеру, выразительной силе музыки: это как бы просто безмятежно-красочная аккордовая перекличка «деревянных и медных на фоне остинатного „покачивающегося“ аккомпанемента» [4. С. 122].

И в заключение — несколько слов о значении симфонической сюиты «Семь красавиц»,

созданной в 1949 году и в компактном, сжатом виде отражающей уже полностью сложившуюся у Караева стройную концепцию будущего балета. Среди одиннадцати пьес сюиты нет ни одной, связанной с образом народа, зато тема Власти представлена, в отличие от балета, в ещё более чётком плане и как бы «ракоходном» движении в отношении последовательности двух очень значимых номеров балета, ибо открывает сюиту Вальс, а завершает Шествие. И в этом — тоже проявление замысла композитора, ибо если Вальс являет собой триумф воинственной силы власти, то Шествие символизирует стремление к захвату власти, скрытое под маской покорности. Неслучайно Шествие начинается как одиночные, очень тихие (*pianissimo*), прореженные паузами звуки (*pizzicato* струнных, *staccato* кларнетов), передающие неестественно замедленную, почти игрушечную автоматичность мелкой поступи, жестов, ритуальных поклонов Визиря и придворных, вынужденных под давлением народа выйти навстречу неожиданно вернувшемуся шаху, открыть перед ним ворота дворца. Но постепенно это Шествие перерождается в ослепительно-блестящий мощный (*tutti*, *fortissimo*) марш, который можно было бы назвать торжеством утверждения власти Бахрам шаха, если бы не слишком резкие, слишком частые тревожно-призывные воинственные сигналы труб и тромбонов *tutti la forza*. И смысл такого образного перерождения, то есть превращения музыки, выражающей подчёркнутую автоматичность ритуала встречи и приветствия с лёгким оттенком насмешливости над ситуацией вынужденного признания правителя, в помпезный, яркий, торжественно-воинственный марш — отнюдь не в признании, прославлении и утверждении власти самого шаха Бахрама.

Сюита «Семь красавиц» интересна ещё и тем, что в ней обнаруживается одна особенность многих караевских произведений не только в содержательно-смысловом плане, но даже и в оформлении композиции: в ней всегда есть какая-то интеллектуальная изюминка, некая тонкая загадка. На первый взгляд, сюита «Семь красавиц» — это обычная сюита из

одиннадцати пьес, расположенных по принципу контраста. Но — нет! В этой сюите просматривается очень искусно «спрятанная» схема симфонического цикла. Первая пьеса, Вальс — со вступлением, с контрастным сопоставлением двух тем: более энергичной, мужественной и более мягкой, женственной — это как бы первая часть симфонического цикла. Вторая пьеса — Адажио Айши и Бахрама — ассоциируется с лирической второй частью. Третья пьеса — Шуты — это, конечно, «скерцо». Последняя пьеса сюиты — Шествие, то есть как бы заключительная часть симфонического цикла, грандиозный финал. Но это ещё не всё: между третьей и одиннадцатой пьесами есть искусно инкрустированная в композицию и всей сюиты, и в схему симфонического цикла ещё одна, «малая» сюита — это «ожившие портреты» семи красавиц разных стран с таинственно-загадочным вступлением.

Таким образом, в целом композиция сюиты «Семь красавиц» оказывается довольно необычной. Во-первых, в её основе — схема симфонического цикла, «скерцо» и «финал» которой разделены искусно «вмонтированной», очень красочной сюитой из семи пьес. Во-вторых, это как бы ещё и «двойная сюита». Нельзя не признать, что это и в смысловом отношении, и по форме очень красиво сделано. Это как бы такой тонкий намёк композитора: «А у меня всё не так просто, как вам кажется!»

### Примечания

- <sup>1</sup> Послушать пьесу «Неотвязная мысль» К. Караева можно по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=08nJsIKD6Ow>
- <sup>2</sup> Вальс из балета «Семь красавиц» в исполнении кубанского симфонического оркестра под управлением Дениса Ивенского можно послушать по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=CQrqQMPU4f8>



## Список литературы

## References

1. *Бонч-Осмоловская Е. К.* Балеты Кара Караева «Семь красавиц» и «Тропою грома». Москва: Советский композитор, 1961. 89 с.  
*Bonch-Osmolovskaja E. K.* Balety Kara Karaeva «Sem' krasavic» i «Tropoju грома» [Kara Karaev's ballets "Seven Beauties" and "The Path of Thunder"]. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1961. 89 p.
  2. *Грошева Е. А., Макаров Е. П.* В республиках Закавказья // Советская музыка. 1952. № 1. С. 58–64.  
*Grosheva E. A., Makarov E. P.* V respublikah Zakavkaz'ja [In the republics of Transcaucasia]. // Sovetskaja muzyka. 1952. № 1. P. 58–64.
  3. *Карагичева Л. В.* Кара Караев. Личность. Суждения об искусстве. Москва: Композитор, 1992. 288 с.  
*Karagicheva L. V.* Kara Karaev. Lichnost'. Suzhdenija ob iskusstve [Kara Karaev. Personality. Judgments about art]. Moskva: Kompozitor, 1992. 288 p.
  4. *Карагичева Л. В.* Кара Караев. Москва: Советский композитор, 1960. 300 с.  
*Karagicheva L. V.* Kara Karaev [Kara Karaev]. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1960. 300 p.
  5. *Караев К. А.* Статьи. Письма. Высказывания. Москва: Советский композитор, 1978. 464 с.  
*Karaev K. A.* Stat'i. Pis'ma. Vyskazyvanija [Articles. Letters. Sayings]. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1978. 464 p.
  6. *Касимова С. Д., Багиров Н.* Азербайджанская советская музыкальная литература. Баку: Маариф, 1986. 261 с.  
*Kasimova S. D., Bagirov N.* Azerbajdzhanskaja sovetskaja muzykal'naja literatura [Azerbaijani Soviet musical literature]. Baku: Maarif, 1986. 261 p.
  7. *Кашкай Х. М.* Азербайджанский балетный театр. Вопросы музыкальной драматургии. Москва: Советский композитор, 1987. 128 с.  
*Kashkaj H. M.* Azerbajdzhanskij baletnyj teatr. Voprosy muzykal'noj dramaturgii [Azerbaijan Ballet Theatre. Questions of musical dramaturgy]. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1987. 128 p.
  8. *Кэрролл Л.* Приключения Алисы в Стране чудес. Москва: Правда, 1982. 317 с.  
*Kjerroll L.* Prikljuchenija Alisy v Strane chudes [Alice's Adventures in Wonderland]. Moskva: Pravda, 1982. 317 p.
  9. *Тaleb Н. Н.* Чёрный лебедь: под знаком непредсказуемости. Режим доступа: <https://www.labyrinth.ru/fragment/211971/>. (Дата обращения: февраль 2023).  
*Taleb N. N.* Chjornyj lebed': pod znakom nepredskazuemosti [Black swan: under the sign of unpredictability]. Available at: <https://www.labyrinth.ru/fragment/211971/>. (Accessed: 14.02.2023).
  10. *Слонимский Ю. И.* Семь балетных историй Ленинград: Искусство, 1967. 258 с.  
*Slonimskij Ju. I.* Sem' baletnyh istorij [Seven ballet stories]. Leningrad: Iskusstvo, 1967. 258 p.
- Нотные издания  
Notes
11. *Караев К. А.* Сюита из балета «Семь красавиц» для большого симфонического оркестра. Партитура. Баку: Азербайджан Довлят мусиги нэшрийяты, 1960. С. 3–122. Режим доступа: [http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/garayev\\_7\\_gozel\\_partitura.pdf](http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/garayev_7_gozel_partitura.pdf). (Дата обращения: февраль 2023).  
*Karaev K. A.* Sjuita iz baleta «Sem' krasavic» dlja bol'shogo simfonicheskogo orkestra. Partitura [Suite from the ballet «Seven Beauties» for large symphony orchestra. Score]. Baku: Azerbajdzhan Dowljat musigi njeshrijjaty, 1960. P. 3–122. Available at: [http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/garayev\\_7\\_gozel\\_partitura.pdf](http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/garayev_7_gozel_partitura.pdf). (Accessed: 14.02.2023).
  12. *Караев К. А.* Шесть пьес средней трудности // Избранные пьесы для фортепиано. Москва: Советский композитор, 1988. С. 14–27. Режим доступа: <https://ale07.ru/music/notes/song/fortepiano/karaev.htm>. (Дата обращения: 17.02.2023).  
*Karaev K. A.* Shest' p'es srednej trudnosti // Izbrannye p'esy dlja fortepiano [Selected pieces for piano]. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1988. P. 14–27. Available at: <https://ale07.ru/music/notes/song/fortepiano/karaev.htm>. (Accessed: 17.02.2023).