

*На правах рукописи*

**Высоцкая Марианна Сергеевна**

**Между логикой и парадоксом:  
композитор Фарадж Караев**

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание учёной степени  
доктора искусствоведения

Москва 2012

Работа выполнена в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского на кафедре теории музыки.

Научный консультант: доктор искусствоведения, профессор  
**Григорьева Галина Владимировна**,  
профессор кафедры теории музыки  
Московской государственной консерватории  
имени П. И. Чайковского

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор  
**Задерацкий Всеволод Всеволодович**,  
профессор кафедры сочинения  
Московской государственной консерватории  
имени П. И. Чайковского

доктор искусствоведения  
**Амрахова Анна Амраховна**,  
член диссертационного совета  
Московской государственной консерватории  
имени П. И. Чайковского

доктор искусствоведения, профессор  
**Ивашкин Александр Васильевич**,  
профессор музыки Лондонского Университета  
(Goldsmiths College)

Ведущая организация: **Российская академия музыки  
имени Гнесиных**

Предварительная дата защиты — 19 апреля 2012 года в 17 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории.

Автореферат разослан « » марта 2012 года.

Учёный секретарь  
диссертационного совета,  
доктор искусствоведения, профессор

Ю. В. Москва

## Общая характеристика работы

Исследователь, апеллирующий к современной художественной культуре в поисках обобщений и попытке построения иерархической системы закономерностей, претендует на невозможное и преследует недостижимое. Отсутствие необходимого для объективного анализа ситуации условия — исторического и хронологического зазора — усугублено специфическими сложностями, продиктованными самим объектом исследования, ибо, как и весь XX век, его последняя треть в значительно большей степени продуцирует гипотезы и бесконечные вопросы, нежели точные формулировки и однозначные выводы. Реалии современной культуры с её мозаичностью художественных практик, неясностью приоритетов, параллелизмом и симультанностью событий, тенденций и точек зрения, скорее, препятствуют созданию целостного, законченного образа эпохи, порождая неопределённость оценок самой динамики искусства: что это — регресс, исход, бесконечный кризис с кратковременными ремиссиями в виде программных эстетических лозунгов и концептуальных проектов или, напротив, обновление, некая трансгрессия, прорыв в новое пространство искусства? Однако каков бы ни был приговор, выносимый современному художественному творчеству вообще и музыкальному — в частности, мы принимаем эту реальность, оставляя за ней право представлять в истории цивилизации наше время как многовекторную, парадоксальным образом структурированную культурную целостность, сформированную на основе логики дихотомии, оппозиции, взаимоисключающих и, вместе с тем, взаимообусловленных категорий и характеристик — таких, как многоцентровость и децентрированность художественного космоса, индивидуализация творческого процесса и декларация его имперсональности, взыскание традиции и отрицание канонов, вплоть до выхода за пределы самого искусства.

В ситуации, когда отсутствует общий стилевой знаменатель и размыты эстетические критерии, едва ли не единственным ценностным ориентиром

становится деятельностью творца, а наиболее актуальной методикой приобщения к духу и проблематике времени — хотя бы частичное проникновение в суть того, что составляет феномен художественной персоналии: *индивидуальный стиль и специфику творческого метода*.

В области отечественного музыкознания плодотворность этого подхода подтверждают исследования последних лет — монографии и диссертации, посвящённые творчеству П. Булеза, Дж. Кейджа, Х. Лахенманна, А. Пярта, А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной, Р. Щедрина, Г. Канчели, С. Слонимского, В. Сильвестрова, Н. Каретникова, Н. Сидельникова, Н. Корндорфа, В. Екимовского<sup>1</sup>.

История художественной культуры — это, прежде всего, собрание событий и явлений, а значит, история творческих личностей и результатов их деятельности, запечатлённых в формах нового видения и слышания мира. Как и на протяжении многовековой эволюции искусства, культурную парадигму нашей эпохи во многом определяют фигуры творцов, не только не вписывающихся в стереотипные рамки и схемы, но и разрушающих целостные представления об отдельных тенденциях и направлениях. В ушедшем XX веке, возможно, как ни в одном из предшествующих столетий, значительна и значима роль художников-одиночек.

---

<sup>1</sup> См., в частности: *Ценова В.* Числовые тайны Софии Губайдулиной. — М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2000; *Холопова В.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин.— М.: Композитор, 2000; *Петрусёва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. — М.-Пермь: Реал, 2002; *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2002; *Колико Н.* Композиция Хельмута Лахенманна: эстетическая технология: Дис. ... канд. иск. / РАМ имени Гнесиных. — М., 2002; *Шульгин Д., Шевченко Т.* Творчество — жизнь Виктора Екимовского. Монографические беседы. — М.: ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, 2003; *Девятова О.* Художественный универсум композитора Сергея Слонимского: Опыт культурологического исследования. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003; *Синельникова О.* Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина: Дис. ... канд. иск. / Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского. — М., 2004; *Пантелеева Ю.* Поэтика стиля Николая Корндорфа: Дис. ... канд. иск. / РАМ имени Гнесиных. — М., 2004; *Переверзева М.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. — М.: Русаки, 2006; *Токун Е.* Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль: Дис. ... канд.иск. / Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского. — М., 2010.

Интерес к проблематике, не разработанной сегодня сколько-нибудь целостно и связанной с выявлением особенностей современного художественного мышления, специфики мировидения и типологии художественных задач творческой индивидуальности, обуславливает **актуальность** настоящего монографического **исследования**.

**Объектом исследования** является *феномен индивидуального стиля Фараджа Караева* — одного из ведущих и наиболее самобытных композиторов постсоветского художественного пространства, наследника идей европейского музыкального авангарда, обладателя ярко выраженной авторской позиции и индивидуального композиторского почерка. Не принадлежа какому-либо определённом цеху или стилевой традиции, не изобретая новых технологий и не выступая с манифестными заявлениями, Караев создал собственную композиционную систему, образованную тесной взаимосвязью составляющих её компонентов. Концепцию звукового мира композитора определяют основополагающие свойства его художественного мышления — *метафоризм, адетерминированность, парадоксальность*, — реализованные в совокупности художественных принципов и композиционных методов. В караевской *музыкальной поэтике* эти особенности авторского мышления фундируют все стадии творческого процесса — от замысла до его звукового и сценического воплощения. Феномен индивидуального стиля композитора возникает на пересечении разных языков и знаковых систем искусства, в свободе сопряжения разнообразных композиционных техник, индивидуализации форм и амбивалентности смыслов, изысканной и прихотливой смене музыкального дискурса, концептуальной неоднозначности и множественности культурно-исторических контекстов сочинений. Идея глобального синтеза, столь естественная в условиях постисторического художественного пространства, решается Караевым с позиции неконфликтной адаптации в авторский стиль жанровых, композиционных и интонационных знаков культуры, обретающих в этом новом метаисторическом контексте дополнительные смысловые

коннотации. Творческий метод композитора преобразует изобразительное в антимиметическое, выразительное— в абстрактно -концептуальное, уводит от очевидности значения к его потенциальной возможности, подменяет принцип линейности слоением драматургии, образа, смысла. *Парадоксальность мышления* и мировосприятия в её проекции на караевское творчество являет себя в нестандартности жанровых решений, интригующей провокационности титров, в тонко и сложно организованной многоуровневой содержательной структуре произведений— той иллюзорной нематериальной вселенной, где актуальны законы обратимости времени и непредсказуемы смены смысловых перспектив, где отказано причинно-следственной зависимости и традиционной референции знака, где абсурдное поведение персонажей замещает обыденную логику, а драматургией управляет не конфликт образов, но их причудливая метаморфоза. 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, — *множество возможностей, обозначенных местами неполной определённости*, по Р. Ингардену. Даже там, где музыке сопутствует визуальный ряд, композитор прибегает к мистификации, последовательно дискредитируя созерцаемое разного рода приёмами и жестами — цитированием некоего текста, уводящего от конкретики однозначной трактовки, авторским комментарием в жанре *reduction ad absurdum*<sup>2</sup>, подчёркнутым несоответствием видимого изображаемому, автономностью и противонаправленностью 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

---

<sup>2</sup> Сведение к абсурду (*лат.*).

стройной системой закономерностей, организующих внешнюю и внутреннюю форму сочинений — их конструкцию и драматургию.

**Предметом исследования** выступает музыкальная композиция Фараджа Караева, рассмотренная в аспекте *взаимодействия логики и парадокса* и представленная в широком контексте современной культуры, образованной симбиозом различных эстетик и технологий.

**Цель** этого *первого обобщающего монографического исследования творчества Фараджа Караева* — дать *системное представление о поэтике авторского стиля*, трактуемого с позиции *целостности и внутреннего единства*.

Реализация целевых установок определила главные **задачи** работы:

- рассмотреть творчество Караева в контексте общекультурных процессов и современных системно-культурологических представлений;
- обосновать вопросы художественной генеалогии и эстетики композитора;
- определить константы и универсалии индивидуального стиля Караева, языковые закономерности и принципы его композиционной техники;
- выявить преемственность и общую динамику эволюции различных компонентов авторского стиля;
- проанализировать и дать необходимые сведения о наиболее значимых сочинениях Караева, большая часть которых всё ещё остаётся малоизвестной отечественным исследователям и музыкантам.

**Научная новизна** работы связана с системным изучением творческого наследия Фараджа Караева, *впервые рассмотренного как целостное художественное явление, сквозь призму органического единства и взаимообусловленности логики и парадокса* — ведущих категорий мышления композитора, *pro et contra* его художественного стиля. Новизну обуславливает **методология исследования**, которая базируется на **комплексном** подходе, объединяющем методики музыковедческого и культурологического научного знания. Предлагаемый метод анализа широко использует *понятийный аппарат постструктурализма и нонклассики* —

концептуальных источников постмодернизма, пересматривающих категориальные и аксиологические основы традиционной эстетики и выдвигающих на первый план ряд понятий (паракаатегорий), ранее находившихся за пределами эстетического или занимавших в классической эстетике маргинальные позиции: *абсурд, хаос, лабиринт, гипертекст, метаязык, палимпсест, трансгрессия* и др.

Новизна используемой автором методики раскрывается в аналитических разделах — на её основе предлагается рассмотрение *типологии интертекстуальных взаимодействий* в музыке Караева, как в исторической проекции, так и в аспекте внутренней герменевтики, что существенно обогащает базу современной теории интертекста.

**Материалом** настоящего **исследования** послужили нотографические источники — рукописи и опубликованные партитуры, а также аудио- и видеозаписи сочинений Фараджа Караева. Данные материалы могут найти применение в вузовских курсах истории отечественной музыки XX века, гармонии и анализа музыкальных форм. Отдельные материалы диссертации адаптированы автором для образовательного процесса в учебных курсах «Современная музыка», «Современные исполнительские и композиторские техники», «Репертуар XX века», читаемых на историко-теоретическом, композиторском, фортепианном факультетах, факультете симфонического и хорового дирижирования Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, а также для иностранных студентов, обучающихся в консерватории. Возможно применение разработанной в диссертации методологии в других предметных исследованиях, связанных с изучением творчества зарубежных и отечественных композиторов XX-XXI столетий. В этом заключена **практическая значимость** работы.

**Апробация исследования** проходила на заседании кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского 10 декабря 2010 года.



Основные положения диссертации были апробированы в ряде статей и выступлений на международных научных конференциях, а также в лекциях, прочитанных для студентов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

**Структура исследования.** Работа состоит из *Введения*, трёх глав и раздела *Вместо заключения*. Нотные примеры и схемы (всего — 201) объединены единой нумерацией и помещены в текст работы; примечания и ссылки на литературу приведены в подстрочных сносках, сквозная нумерация которых выдержана по разделам. Цитированные высказывания и комментарии Фараджа Караева представляют выдержки из личных бесед с композитором или авторские аннотации к сочинениям — этим объясняется отсутствие ссылок на публикации. Библиография включает три списка: Список литературных и критических работ Ф. Караева (I), Список литературы о Ф. Караеве (II) и Список литературы, цитированной и использованной в диссертации (III). В Приложении к работе помещены список основных сочинений композитора (Приложение I), поэтические и прозаические тексты сочинений (Приложение II), ряд нотных примеров и схем (включая партитуру Постлюдии VIII) (Приложение III), а также фрагменты «Книги беспокойств» и репродукции избранных художественных коллажей композитора (Приложение IV).

## **Основное содержание работы**

**Введение** содержит обоснование актуальности темы, определение объекта и предмета исследования, обзор литературы по проблематике диссертации. Формулируются цели, задачи, методологические установки исследования, определяется его научная новизна, кратко обрисована структура работы.

**Глава I «Детерминанты и метаморфозы стиля»** включает четыре раздела, адресованных общей проблематике индивидуального стиля, два из которых, в свою очередь, состоят из ряда параграфов, содержащих анализ

композиционной структуры и образной драматургии 12 сочинений Ф. Караева.

В разделе I.1 «К поэтике индивидуального стиля» рассмотрены основные категории эстетики и музыкальной поэтики Ф. Караева в контексте периодизации его творчества и в соотношении с ведущими тенденциями современной культуры.

Что значит быть современным художником сегодня? В контексте постмодернистского понимания историзма, во многом исходящего из концепции истории как дискретной череды *эпистемологических разрывов* (М. Фуко), современность — уже не столько хронологическое, сколько онтологическое понятие. Для Фараджа Караева современность соположена интроспективному духу времени и ассоциируется не с акционированием и декларативностью, но с исследованием внутреннего измерения индивидуального бытия, самоанализом, внимательным всматриванием в глубины культурно-исторического сознания и памяти и, в конечном смысле, с недоверием к радикальной новизне как одному из изживших себя *метарассказов* (Ж.-Ф. Лиотар). Индивидуальный стиль композитора рождён мироощущением поставангардного художника, наделённого парадоксальным внутренним восприятием реальности, его рефлексия — это не рациональное философское осмысление, но эмоциональная, глубоко прочувствованная реакция современного человека на окружающий его миропорядок, социум, иерархию связей и отношений. Видимый и слышимый мир познаётся через эстетизированное суждение о нём, осуществляемое в категориях авторского опыта, изобразительно-выразительное преобразуется в абстрактно-концептуальное. «Событийность» караевской музыки экзистенциальна, она разворачивается в иллюзорной вселенной — творении авторского сознания, где всё — лишь отражения, фантомы пережитых и переживаемых эмоций. Это некое интенциональное пространство, являющее себя в параллелизме и метаморфозах образов-состояний, причудливой смене дискурса,

амбивалентных структурах и формах, балансирующих на грани фантазии и реальности.

В пространстве караевской композиции всегда ощутимо присутствие прошлого — будь то отголосок некогда произнесённого «слова», след угасшей традиции или сознательное погружение в анналы воспоминаний. Нелинейность времени-памяти реализует себя в неожиданных поворотах метафорического «сюжета», безвекторной континуальности длящегося образа, смене ритма композиции, регулируемой наплывами времени хронометрического, измеренного и времени алеаторического. Слоение, обратимость времени выступают как фон и основа абсурдности бытия персонажей — полуобразов / полумасок, лиричных и ироничных, сотканных из интимной сокровенности и клоунской гримасы.

В отношении творчества Фараджа Караева с его парадоксальным внутренним ощущением реальности правомернее ещё на «нулевом цикле» отказаться от стереотипа однозначной «привязки» к какому бы то ни было направлению или стилю в искусстве. В поэтике караевской композиции настолько органично сосуществуют различные эстетические тенденции, а к музыке приложимы столь взаимоисключающие характеристики, что уже одна эта уникальная способность объединять несоединимое избавляет автора от одиозного ярлыка любого толка.

По духу Караев — последовательный антитрадиционалист, неизменно движимый потребностью созидания особой, имманентно структурированной реальности, внутренние основания которой отличны от узаконенных традицией культуры способов удвоения пред-существующего внешнего мира посредством его отражения / изображения. Его письмо основано на свободном использовании обширного спектра современных техник композиции — модальной, двенадцатитоновой, серийно-додекафонной, пуантилизма, сонорики, микрохроматики, коллажа, элементов репетитивной и конкретной музыки. Исключительное внимание композитора к отдельным элементам музыкальной системы также свидетельствует в пользу

авангардного мышления: таковы трепетное отношение к звуку как к одушевлённой самодостаточной субстанции, восхищение его красотой, исследование плотности, текстуры, глубины, разнообразия форм взаимодействия со временем, детальнейшее структурирование шкалы громкостной динамики с акцентом на области тихих звучностей, новации в тембровой сфере — персонификация, пространственная локализация тембра в сонорных блоках. Не примыкая к какому-то определённом стилю направлению, в своих первых опусах Караев последовательно ставит перед собой локальные задачи освоения той или иной техники композиции. Впоследствии использование отдельных элементов разных техник в русле собственного языка будет подчинено исключительно художественным целям и никогда — практике разработки метода как таковой.

Начав творческий путь как авангардист<sup>3</sup>, Фарадж Караев, в сущности, остался таковым, если трактовать авангард не в узком смысле — как следование единожды избранной эстетической парадигме, — но более широко: как свойство мышления, продуцирующее внутреннюю неуспокоенность, творческую открытость эксперименту, приверженность кодексу серьёзности, элитарности, неактуальности искусства, неотъемлемыми атрибутами служения которому остаются высокий профессионализм и жертвенное отношение к композиторскому ремеслу.

В «рубежные» 70-е годы XX века — период адаптации открытий авангарда к историческому опыту культуры — композитор вновь избирает путь одиночки, предпочитая «декларативным» поставангардным явлениям полистилистики и «новой простоты» свою версию стилового и языкового синтеза. Основополагающие формы проявления постмодернистской исторической рефлексии — раздвижение границ времени и пространства, цитатность и аллюзия на стиль, уход от традиционных форм дискурса как фона-аккомпанемента «рассказываемой истории» — обретают в творчестве

---

<sup>3</sup> Первые сочинения композитора, созданные до 1967 года, представляют собой строгие образцы додекафонии.

Караева индивидуальный ракурс преломления: первостепенны уже не факт и контекст обращения к традиции как таковые, но тип взаимоотношений, способ существования материала в авторском стиле, целостная концепция сочинения. Постмодернизм в его концептуальном караевском варианте обнажает свою авангардную родословную — в ситуации тотального стилевого синтеза и языкового плюрализма главным по-прежнему остаётся процесс созидания и «обустройства» индивидуальной звуковой вселенной. Авангардное происхождение имеет и изысканный аналитизм композиционного мышления Караева: содержание, отражающее типично постмодернистское *эпистемологическое сомнение*, всегда явлено в не по-постмодернистски стройной, организованной форме. Логика конструкции, неизменная продуманность структуры целого разводит по разные стороны композиционный метод Фараджа Караева и постмодернистский принцип нонселекции.

Индивидуальность современного стиля лучше всего определяется через представление о всеобщности искусства. Границы авторской речи Фараджа Караева открыты для многопараметрового диалога — с музыкальными стилями всех эпох (от Д. Скарлатти — до А. Шёнберга и Дж. Крама), поэзией XIX-XX веков (Ст. Малларме, Н. Хикмет, Р. Шар, Ж. Превьер, К. Сэндберг, Л. Ферлингетти, Р. Грейвз, Э. Э. Каммингс, Дж. Унгаретти, С. Вальехо, Ф. Гарсиа Лорка, Э. Яндль, Э. Дикинсон, И. Ахметьев), интеллектуальной драмой и абсурдистским театром (Ж. Ануй, С. Беккет, М. Фриш), живописью (Фр. Гойя, Р. Магритт), концептуальным кинематографом (А. Тарковский). Композитор обращается к универсальному опыту культуры, запечатлённому в многослойной символике пластики и жеста, музыки и словесности, при этом чужое *слово* естественно и неконфликтно вправлено в звучание собственной речи — неотчуждающий контекст для музыкальных диалектов и языков поэтического оригинала: русского, немецкого, французского, английского, испанского, итальянского, арабского, турецкого. Иностилевое включение, в виде намёка, лексем или

как целостное семантическое образование, актуализирует ресурсы внутренней автокоммуникации, превращая *слова* в *знаки слов* и одновременно побуждая автора к высказыванию суждения, комментарий или «размышлению на тему».

Концепция творчества Фараджа Караева опирается на феномен многопараметрового языка — образную модель современной культуры. Категориальная пограничность художественной системы является следствием и проекцией маргинальности мироощущения её автора, и в творчестве, и в жизни избегающего «центризма» любого рода. Парабола композиторской эволюции Караева, при внешнем сходстве с хронологией творческих поисков композиторов-авангардистов XX века, имеет и свою специфику, связанную, прежде всего, с начальным этапом становления и высвобождения собственной индивидуальности. Караев не пошёл по лёгкому пути создания фольклорных обработок, что обеспечило бы ему беспроигрышность вхождения в традицию и, в системе совокупного композиторского опыта стран советского Закавказья, было бы вполне предсказуемо и понятно. В его наследии нет т.н. политически ангажированной музыки, как нет и сочинений в жанрах и формах искусства социалистического реализма. Начав с освоения композиционных техник европейского авангарда, в 1970-е годы Караев создаёт ряд сочинений — в том числе, Концерт для фортепиано и камерного оркестра (1974), фортепианную Сонату для двух исполнителей (1976), монооперу «Journey to love» (1978), — в которых модели и образцы для подражания исчезают, уступая место автору и его яркой личностной интонации. Венчающая десятилетие симфония *Tristessa II* для двух оркестров (1980) в то же время открывает и новую страницу творческой биографии композитора — период зрелости, отмеченный выработкой устойчивых идиом стиля и тотальным синтезом техник.

На равных с музыкой авторскую модель поэтического осмысления мира являются художественные коллажи и литературные штудии композитора —

статьи, лекции, стихи, тексты, отдельные высказывания, парафразы, стилизации. Предпочтительная форма изложения — эссеистика, излюбленные жанры — вымышленное интервью, автодиалог, воображаемое письмо, типичные приёмы — остранение, метафора, аллегория, эллипс, оксюморон. Нанизываемые вопросы повисают отточиями, а ответы подменяются рассеиванием текста, рассуждениями на тему, отсылками к новым вопросам или уклончивыми репликами-допущениями. Риторическое начало подрывается многочисленными способами дезорганизации письма: его фрагментацией, отступлениями, фразами-оговорками — всем тем, что способно вызвать к жизни многоголосицу, бартовский *гул* всевозможных смыслов. В определённом смысле и тексты, и коллажи композитора являются визуально-вербальным комментарием к его музыкальному творчеству, и в этой художественной деятельности на стыке искусств Караев чрезвычайно созвучен духу эпохи.

**Раздел I.2 «Жанр и имя»** посвящён рассмотрению караевской жанровой топониимии, в системе которой именование жанра выступает одним из параметров индивидуализации авторского замысла. Отдавая предпочтение жанрам камерной музыки и жанрам на стыке искусств, композитор уходит от воспроизведения *семантико-тектонических функций* традиционного музыкального дискурса (компонентов жанра как целостной системы), создавая новые контекстные связи, пересочиня, смешивая, *изображая*<sup>4</sup> те или иные жанровые характеристики. Караевские *in mixto genere* устанавливают амбивалентные отношения между жанром и именем, жанром и формой, представляют жанровый архетип в опосредованном, отражённом виде. Даже в тех случаях, когда имена прототипов фигурируют в качестве названий опусов — Соната, Концерт, Симфония, — они мыслятся, скорее, как метафора, воспоминание о генезисе, семантике жанрового имени. Тем более что дополняющий их авторский комментарий — ставший частью

---

<sup>4</sup> *Семантические и тектонические функции жанров, вторичный (изображаемый) жанр* — термины Е. Назайкинского.

названия или подзаголовком сочинения, — будучи превращён в некий концептуалистский жест, как правило, оспаривает первичный жанровый смысл

Проявлением указанной тенденции становятся и разнообразные способы дезорганизации авторского дискурса, как комментирующего, так и номинативного: парцелляция, фрагментация, фразы-оговорки, скобки, — уводящие от однозначности толкования к множественной интерпретации. Таковы излюбленные караевские отточия — символ разомкнутости текста и смысла, знак умолчания, избавляющий от необходимости утверждения любого рода, — «В ожидании...», «...alla “Nostalgia”», «Aus...». Название композиции выглядит как выхваченная из некоего контекста фраза, что, безусловно, является ещё одной из мистификаций автора, ибо, вместо контекста, слушателю предлагается подтекст, степень проникновения в который напрямую зависит от его эрудиции и восприимчивости к коннотациям. В ряде сочинений синтаксическая незавершённость дополняется / заменяется вопросительным речевым нюансом, в той же степени лишённым качества итоговости, — «Ist es genug?..», «Вы всё ещё живы, господин министр?!», «Schönheit — Utopie?».

Образцы интертекстуальной ассоциативности и паратекстуальности, заглавия опусов Караева нередко либо оказываются цитатами или стилистическими и смысловыми инверсиями бытующих в культуре имён — «Der Stand der Dinge», «Journey to love», «Malheur me bat», «Ton und Verklärung» / «Verklärung und Tod», «The [Moz]art of elite», «Canción de cuna», уже упомянутые «В ожидании...», «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге», «...alla “Nostalgia”», «Ist es genug?..» и «...Monsieur Bee Line — eccentric»<sup>5</sup>, — либо содержат в своей структуре элементы диалогической и игровой лексики — «...a crumb of music for George Crumb», «Monsieur Bee Line — eccentric, или Вы всё ещё живы, господин Министр????!!!».

---

<sup>5</sup> Название каждого из этих сочинений является цитатой или парафразом титров известного поэтического, кино- или музыкального текста — ссылки на источники заимствований содержатся в разделе I.3.2 исследования.



Рассмотрение характерной для творчества Ф. Караева тенденции межтекстовых взаимосвязей, реализуемой на разных уровнях композиции, составляет содержание **раздела I.3 «Лики интертекстуальности»**. XX век изменил отношение ко многим понятиям гуманитарной культуры, расширив сферу их применения и сообщив их трактовке новые аспекты. Одним из ключевых в этой связи предстаёт феномен текста — предмет и объект научных изысканий философской герменевтики, литературоведения, филологии, лингвистики, семиотики, структурной и генеративной поэтики. Понимая под текстом любую знаковую систему, обладающую внутренней связью составляющих её элементов на основе отношений синтактики, семантики и прагматики, необходимо признать и существующую a priori потребность в герменевтическом комментарии, толковании как способе прочтения, или дешифровки данной текстовой системы.

Языки искусства, возможно, как никакие другие языки культуры, способны к производству многослойных, «открытых» текстов, текстов-процессов, в интерпретации которых каждая эпоха находит нюансы, созвучные современности. Возникает связь обратной перспективы — не только стили и произведения прошлого формируют предысторию настоящего, но и то, что создаётся на наших глазах, ощутимо влияет на ранее высказанное и изображённое, смещая акценты восприятия, изменяя оценки, отрицая или, напротив, постулируя прежние смыслы. Ассимилируя совокупный исторический опыт, вновь создаваемый художественный текст вне зависимости от желания автора оказывается своего рода «гетероглоссией», бесконечным континуумом ассоциаций, трансформаций, переплетений и наслоений слов, лексем и смыслов, пришедших из недр языковой памяти. Реминисценции мотивов, жанровые парафразы, устойчивая иконография, весь разнообразный аллюзийный потенциал, раскрываемый посредством системы субкодов и межтекстовых связей, обнажает факт существования культурного *пред-текста*, во многом ответственного за процесс знако- и текстообразования нового опуса.

Теория *интертекстуальности* получила разработку в контексте общетеоретических концепций постструктурализма и, прежде всего, в исследованиях Ю. Кристевой, впервые использовавшей новый термин в эссе «Слово, диалог и роман» (1967), в котором понятие интертекстуальности сформулировано на основе переосмысления диалогической концепции М. Бахтина<sup>6</sup>. Динамическая модель интерпретации, работающая на основе механизма ассоциативности, *ставшей* текстовой структуре предпочитает структуру *становящуюся*, потенциально бесконечную в плане *смыслопродуктивности*<sup>7</sup> текста.

На исходе XX столетия понятие интертекстуальности выдвинулось в одну из главных категорий семиотической структуры искусства, став, по сути, концептом художественного текста и методологической основой его интерпретации. Среди зарубежных и отечественных исследователей феномена — М. Риффатер, Ш. Гривель, Ж. Женетт, Л. Женни, З. Бен-Порат, Г. Алэн, У. Бройх, Дж. Стил, М. Вортон, Х. Ф. Плетт, И. Смирнов, М. Ямпольский, А. Жолковский. В музыкознании проблематика межтекстового взаимодействия получила отражение в монографиях и статьях А. Шеринга, К. Корсина, Й. Н. Страуса, М. Э. Бондса, К. Герингера, И. Стояновой, Р. Тарускина, Ж.-Ж. Натье, Л. Б. Робинсона, Е. Самса, Е. Веллеца, А. Шнитке, И. Барсовой, В. Грачёва, А. Климовицкого, А. Меркулова, Я. Гиршмана, Б. Каца, Л. Дьячковой, М. Арановского, Л. Шаймухаметовой, Ю. Векслер, М. Раку, Д. Тиба, И. Снитковой, А. Денисова, О. Юферовой<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> «Диалогизм Бахтина идентифицирует письмо одновременно как субъективизм и коммуникацию, или, лучше сказать, интертекстуальность» — цит. по: *Kristeva J. Word, Dialogue, and Novel // Desire in language. A Semiotic Approach to Literature and Art* by Julia Kristeva / ed. by L.S. Roudiez. — N.-Y.: Columbia University Press, 1980. — P. 68. Более детальное обоснование данная система получает в авторском сборнике статей 1969 года «Semeiotiké. Исследования по семанализу» («Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse»).

<sup>7</sup> Русский эквивалент неологизма *signifiante*, принадлежащего Ю. Кристевой.

<sup>8</sup> См., к примеру, исследования последних десятилетий: *Korsyn K. Towards a New Poetics of Musical Influence // Music Analysis*. — 1991. — Vol. 10 / 1-2. — P. 3-72; *Hatten R. S. The Place of Intertextuality in Music Studies // American Journal of Semiotics*. — 1985. — Vol. 3. — № 4. — P. 69-82; *Straus J. N. Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. — Cambridge, 1990; *Taruskin R. Revising the Past*. (Reviews of Korsyn:

Текст, основанный на интертексте, существующий благодаря интертексту, — эта постструктуралистская идея абсолютизирована постмодернизмом, возведшим понятие интертекстуальности в ранг концептуальной парадигмы художественного творчества. У каждого творца — свои коды, приёмы, своя технология структурирования межтекстовых взаимосвязей. В отношении творчества Фараджа Караева правомерна постановка вопроса об *интертекстуальности как универсалии*, определяющей характер прекомпозиционной работы и композиционную структуру сочинений. Интертекст реализован в многообразии методов, среди которых —

---

1991, and Straus: 1990) // Journal of American Musicological Society. — Vol. 46 (1993). — P. 114-138; *Robinson L. B.* Mahler and Postmodern Intertextuality. — Ann Arbor, 1994; *Меркулов А.* Из наблюдений над звуковой символикой (интонационные символы и музыкальные шифры в фортепианном творчестве Шумана: к 175-летию композитора) // Советская музыка. — 1985. — № 8. — С. 92-96; *Барсова И.* Опыт этимологического анализа // Советская музыка. — 1985. — № 9. — С. 59-66; *Гиршман Я. В.-А.-С.-Н.* Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой. Казань: КГК имени Н.Г. Жиганова, 1993; *Климовицкий А.* «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия Европа. — СПб., 1994. — С. 221-274; *Дьячкова Л.* Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального текста в контексте культуры: Сборник трудов — Вып.129. — М.: РАМ имени Гнесиных, 1994. С. 17 -40; *Кац Б.* Об интертекстуальности последней симфонической темы Брамса // Выбор и сочетание: открытая форма: Сборник статей к 75-летию Ю. Г. Кона. — Петрозаводск; СПб., 1995. — С. 102-108; *Векслер Ю.* За гранью музыкального... Размышления о символике в музыке Альбана Берга // Музыкальная академия.— 1997. — № 2. — С. 178 -183; *Векслер Ю.* Символика в музыке Альбана Берга: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского. — М., 1998; *Арановский М.* Музыкальный текст. Структура и свойства.— М.: Композитор, 1998; *Климовицкий А.* «Лейтмотив судьбы» Вагнера в Птой симфонии Чайковского и некоторые проблемы интертекстуальности // Музыкальная академия. — 1998. — № 3-4. — С. 280-285; *Шаймухаметова Л.* Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998; *Шаймухаметова Л.* Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы.— М., 1999; *Раку М.* «Пиковая дама» братьев Чайковских: Опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия.— 1999. — № 2. — С. 9 -21; *Сниткова И.* «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум. Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1999. — (Науч. труды Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 25). — С.98-109; *Денисов А.* К проблеме семиотики музыки // Музыкальная академия. — 2000. — № 1. — С. 211 -217; *Шнитке А.* Полистилистические тенденции современной музыки // Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. — М.: Композитор, 2004. — С. 97 -101; *Шнитке А.* Третья часть Симфонии Л. Берио // там же.— С. 88 -91; *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2004; *Носина В.* Символика музыки И. С. Баха.— М.: Классика-XXI, 2006; *Юферова О.* Монограмма в музыкальном искусстве XVII-XX веков: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Новосиб. гос. консерватория имени М. И. Глинки. — Новосибирск, 2006.

цитирование, аллюзия и стилизация, анаграммирование, переложение (инструментовка и переинструментовка) чужой музыки и создание редакций собственных произведений как проявление внутренней интертекстуальности.

В творчестве композитора — идёт ли речь о структуре его изобразительных коллажей, литературных эссе или музыкальных сочинений — значение цитации выходит на уровень одного из движущих факторов смыслопродуктивности текста. Исходя из понимания цитаты и цитирования как буквального (точного) воспроизведения в авторском тексте некоего «не-авторского» материала, наделённого определённой «культурой подтекста» (А. Михайлов), можно предложить следующую классификацию типов и способов работы с цитированным иностилевым материалом в музыкальной композиции Караева: цитирование целостного тексто-музыкального образования, его фрагмента или элемента — как в тембровой версии оригинала, так и в авторской инструментовке; автоцитирование как разновидность автокомментария, или автогерменевтики; воспроизведение реальных шумовых, речевых и звуковых процессов, записанных на магнитную ленту; цитата-(звуко)подражание; цитата исполнительской манеры; цитата нотации и исполнительской техники; виртуальная цитата; «дважды-цитата»; текстовая цитата, ставшая названием сочинения; цитата формы.

Суть караевской цитации заключена в неконфликтности «бесшовной» интеграции в авторскую речь иностилевого фрагмента — род *Icherzählung*<sup>9</sup> (по М. Бахтину). Цитатно-аллюзийный метод структурирует звуковую ткань произведений, создавая зоны внутримзыкальной ассоциативности, внутренние границы которых нередко размыты, не выявлены, — смена систем семиотического осознания текста составляет в этом случае основу его смыслопроизводства. Игра слуховых ощущений, трансформация кодов восприятия расширяет интертекстуальное пространство сочинения, варьируя

---

<sup>9</sup> Повествование от первого лица (нем.). Здесь — в значении достигнутой гармонии стилевого диалога.

контексты, смещая парадигматику, вовлекая новые коннотации, сообщающие тексту свойство потенциально бесконечной семиотической структуры. Характер работы с заимствованием — разного рода трансформации, модификации-вариации, исходный «неаутентичный» облик цитаты, свобода в выборе элементов и параметров цитирования — часто ведёт к потере объектом идентичности и, как следствие, его превращению в подобие цитаты, собственную изнанку, псевдо- или *quasi*-цитату. В этот момент грань, отделяющая цитату от аллюзии, слишком тонка, чтобы можно было со всей определённой классифицировать тот или иной тип интертекстуального взаимодействия. Собственно, все текстовые цитаты (титры сочинений), цитаты-звукоподражания и виртуальные цитаты в равной степени могут быть отнесены и к разновидности аллюзии — авторское перетолкование здесь достаточно радикально. Сюда же примыкает ряд тематических заимствований, чьё положение в масштабно-временной структуре целого относительно неустойчиво или не столь значительно, — сам композитор различает в этом плане *цитату* и *цитату-аллюзию*. Специфика претворения цитатно-аллюзийного метода анализируется на материале двух сочинений Караева — *Серенады для большого симфонического оркестра «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге»* (1982, раздел I.3.2 «Цитаты») и *Концерта для фортепиано и камерного оркестра* (1974, раздел I.3.3 «Стилизация и аллюзии», первый аналитический этюд), — первое из которых в качестве иностилевого материала заимствует фактурно-гармонический комплекс начального двутакта *Lacrimosa* из «Реквиема» Моцарта, а второе представляет уникальный образец переплавки в русле авторского стиля стилистик барокко, романтизма и джаза.

На примере оркестровой партитуры *балета «Калейдоскоп»* на музыку клавирных сонат Доменико Скарлатти (1971, раздел I.3.3 «Стилизация и аллюзии», второй аналитический этюд) рассмотрен метод стилизации как разновидность стилевого *переинтонирования* на основе родства элементов

обеих систем — стилизуемой и авторской. При этом в функции *интерпретанты* (М. Риффатер), или *третьего текста* (М. Ямпольский) — медиатора, остающегося «за кадром» более явной связи художественного текста с «первоисточником» и незримо регулирующего логику интертекстуальных взаимодействий, — выступает творческий метод И. Стравинского неоклассического периода.

**Раздел I.3.4 «Анаграммы и посвящения»** адресован практике анаграммирования, связанной с номинативной функцией звуковой тайнописи и имеющей в истории культуры столь же древние основания, что и техника цитации. В диалогическом пространстве современного стиля это — один из способов построения вертикали смысла с выходами в иные тексты, иные знаковые системы искусства. Наряду с локальной трактовкой, подразумевающей воссоздание в звуковой структуре текста имени (нередко — не называемого, внеположенного), анаграммирование может быть понято и более широко — как реализация в пространстве сочинения свойств и закономерностей некоего текста, жанра, формы или стиля (всегда — не называемого, внеположенного) — именно этот аспект вводит указанный принцип в контекст теории интертекстуальности.

Структурная разработка анаграмматической методики ведёт свою генеалогию от исследований Ф. де Соссюра, впервые обратившего внимание на фонематические закономерности древних индоевропейских гимнов и выдвинувшего гипотезу об универсальности принципа по отношению к поэтике более позднего времени<sup>10</sup>. Отталкиваясь от модели Соссюра, Ю. Кристева выстраивает свою *теорию параграмматизма* как объединения в тексте потенциального множества других текстовых образований и несомых ими смыслов. В музыке Фараджа Караева анаграмма имени — это звуковой объект и знак метафорической отсылки к *persona incognita* или *persona*

---

<sup>10</sup> См., в частности: Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах / пер. с фр. В. Иванова // Соссюр. Ф. де. Труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1977. — С. 639-647.

*d'eterna memoria*, рождающий внемзыкальные ассоциации символ и композиционный принцип, определяющий драматургию музыкальной формы. В *сюите для струнного квартета «In memoriam...» памяти Альбана Берга* (1984) анаграмма имени Берга (ABABEG), являясь скрытой программой цикла, в буквальном смысле строит форму — воплощая оригинальную конструктивную концепцию, от первой к шестой части буквы зашифрованного имени последовательно суммируются, в итоге складываясь в целостную музыкальную тему — *cantus firmus* финала. Параллельно процессу звуковой аддиции осуществляется буквенный «рост» анаграммы как составной части титров частей. Являясь образцом многопараметровой интертекстуальности, сочинение содержит целый комплекс ассоциативных отсылок к стилю Берга. Помимо анаграммы имени композитора, в сочинении цитируется его музыка (Скрипичный и Камерный концерты), воссозданы принципы техники и формообразования, а также разрабатывается и варьируется характерная авторская ритмоформула: вся сюита представляет собой моноритмическую композицию, в основе которой лежит формула «ритма судьбы» из оперы «Лулу».

Автоцитирование как одна из разновидностей интертекстуальности является в то же время и формой автокомментария, а также самоистолкование и творческая самоинтерпретация реализуются в концепции *автогерменевтики*, выводящей эти тенденции на уровень эстетики и техники композиции. Проблематика внутренней интертекстуальности рассмотрена в разделе **I.3.5 «Автогерменевтика»** на материале *трёх фрагментов для вибратона/маримбы и бассетгорна/бас-кларнета «Aus...»* (1990) — композиции, музыкальный материал которой заимствован из двух сочинений Ф. Караева: «Klänge einer traurigen Nacht» и «...alla “Nostalgia”».

Применяя категории герменевтического подхода к явлению индивидуального стиля, можно выдвинуть гипотезу об онтологическом равенстве всех возможных автоинтерпретаций авторского текста, связанных

общей парадигматикой и единым процессом становления его значения. Структурный момент понимания, как и искусство интерпретации, выражается через понятие *герменевтического круга* (Г.-Г. Гадамер), предполагающего постижение смысла целого посредством прояснения смысла его частей, и наоборот. Система инвариантных для автора мотивов, как правило, реализуется в многообразии форм и структур, в метаморфозах и играх подобия сохраняя, тем не менее, некую идеальную неизменность, тождественность самой себе. Это то *самотождественное различие* (А. Лосев), которое разъединяет ради нового соединения, делает части независимыми от целого с тем, чтобы придать им новую зависимость, и, в конечном счёте, направляет процессы текстовой деривации в сторону актуальной бесконечности — к непрерывному производству смысла, расширению и росту текста. Переписывая собственное сочинение, включая его в новый контекст, автор уподобляется интерпретатору, читателю, актуализирующему скрытые смысловые версии текста и на этой основе создающему нечто, принадлежащее «совсем другой музыке в границах «старого мотива»<sup>11</sup>. Дихотомия соотношения старого и нового текстов в общем плане воспроизводит ингарденовскую модель произведения-схемы / произведения-формы, что, в свою очередь, близко постмодернистской концепции *гено-текста* и *фено-текста* (Ю. Кристева), а также соответствует бартовскому разделению на собственно *текст* и *произведение*.

В разделе **I.3.6 «Форма как структурная модель»** рассмотрен принцип моделирования функционирующего в культуре текста / структуры и его использование в качестве композиционного (драматургического) инварианта. Как образец работы по модели анализируется *Concerto grosso памяти Антона Веберна для камерного оркестра* (1967), логические принципы построения которого восходят к одному из самых совершенных веберновских творений — Симфонии op.21 . В основе макро- и

---

<sup>11</sup> Выражение Ж. Делёза цит. по: Делёз Ж. Платон и симулякр // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века.— Томск: Водолей, 1998.— С. 237.



микрокомпозиционных процессов Concerto grosso Караева, как и в основании архитектоники веберновского прототипа, лежит эстетический аспект гармонии, соразмерности и взаимообусловленности: конструктивная и драматургическая перспектива мелких частей раскрывается в масштабе целого, и наоборот крупная форма рождается как многократная репликация ряда специфических микроструктурных принципов. Аналитизм обеих композиций реализован в параметрах звуковысотной серийности и зеркальной симметрии — краеугольных категориях структурного мышления в музыке. Наследуя композиционным и структурным принципам модели, Караев одновременно обновляет их изнутри посредством индивидуализации параметров музыкальной ткани и способов работы с материалом. Подражание модели здесь изначально предполагает не копирование, но творческое переосмысление исходных идей на основе преемственности в сфере интеллектуального конструирования, логики, вырабатываемой на стадии прекомпозиционной работы продумывания звуковысотной структуры, прогнозирования перспективы её разработки, выстраивания диспозиции серийных преобразований.

В разделе **I.3.7 «Восток и Запад»** тема интертекстуальных взаимодействий рассмотрена в контексте актуальной проблематики диалога культур, в XX веке отмеченной многочисленными попытками слияния традиций и мировоззрений, стилей и форм, языков и операциональных методов. Вопрос о принципиальной возможности подобного синтеза остаётся открытым, в равном отношении спорно, что считать более естественным для творца — космополитическую ориентацию или замкнутость на специфически-национальном. Две системы, два типа менталитета — встреча Востока и Запада в творчестве того или иного художника всегда знаменует выход за пределы определённого набора родовых признаков, обусловленных школой, принадлежностью культурной среде, характером поэтического мышления.

Композиция Караева «*Xütbə, miğam və surə*» («*Проповедь, мугам и молитва*») для инструментального ансамбля, магнитной ленты и тара (1997) являет собой одну из возможных версий культурного соприкосновения Запада и Востока — взгляд современного российского музыканта-европейца, испытывающего глубочайший пиетет к собственным национальным корням. *Восточное*, персонифицированное в тембре тара, жанровой сфере мугама и канонической традиции чтения суры, вступает во взаимодействие с *западным*, в понятийный комплекс которого включены инструментарий, приёмы композиторской техники, а также сам способ репрезентации и бытования сочинения. «*Xütbə, miğam və surə*» является редким образцом интертекстуальности высшего порядка, когда в функции целостного законченного текста выступает традиция — народная художественная (мугамная импровизация тара в ладу *Süs tər*) и религиозная каноническая (чтение 75-й суры Корана). Традиция не столько интерпретируемая — в авторском подходе нет ни иронии, ни желания исказить или разрушить — сколько по буждающая к размышлению, обращающая в глубины собственного культурного сознания, в большей степени комментирующая, нежели комментируемая. Итоговая концепция предельно ясно обозначила подход Караева к претворению национального (в данном случае, смыкающегося с понятием *восточного*) в музыку: не «слово», но «речь», не обработка привлекаемого материала, но работа с ним как с художественной целостностью. Композитор выступает в этом сочинении не столько как автор, навязывающий свой метод, — скорее, он уподобляется одному из борхесовских библиотекарей с их бережно-охранительным отношением к традиции: и мугам, и сура звучат не в виде отдельных фрагментов, но целиком, выступая в качестве неких «первосмыслов» мусульманской культуры.

В одном из интервью на вопрос о характере и значении цитат чужой музыки в собственном творчестве Фарадж Караев с присущими ему юмором и провокационностью ответил: *...переписать своим почерком и признать*

*своим*. Возможно, наиболее последовательно тенденция *переписывания* реализует себя в оркестровках и переложениях целостных опусов— особом жанре караевского творчества, представляющем собой своеобразную индивидуализированную форму интертекстуальных взаимодействий. Любая инструментовка Караева — это бережная авторская интерпретация при максимальной точности в отношении к тексту оригинала, касается ли это «заказных» Десятой сонаты А. Скрябина (1991) и «Синтезов» А. Лурье (2010) или ряда «незаказных» транскрипций, среди которых— переложения для инструментального ансамбля монодрамы А. Шёнберга «Erwartung» (1999/2004) и Скрипичного концерта А. Берга (2008), а также новые инструментальные версии целого ряда сочинений Кара Караева, о которых сам композитор говорит как о «полноценных» самостоятельных произведениях. Необычный тип транскрипции представляет собой сочинение «*Hommage à Alexei Lubimov*» для сопрано, солирующего фортепиано и ансамбля солистов (2004) с загадочным подзаголовком «Musique de C. Debussy, poésie de St. Mallarmé», рассмотренное в разделе **I.3.8 «Переложения и оркестровки»** и представляющее собой полную переинструментованную версию «Облаков» из цикла К. Дебюсси «Ноктюрны» со специально сочинённой мелодической линией голоса.

**Раздел I.4 «Стилевые константы»** посвящён выявлению эстетических категорий и принципов композиционной техники, занимающих ключевые позиции в поэтике Фараджа Караева. В разделе **I.4.1 «Движение к открытой форме, или Opus 1»** анализируется ярко выраженная индивидуальная композиционная модель— фортепианная *Соната для двух исполнителей* (1976), явившаяся первым образцом характерной для последующего творчества композитора смешанной техники: наряду с освоенными ранее додекафонией и сонорикой, здесь впервые системно, в масштабе целостной композиции, применён алеаторический метод организации музыкальной ткани, от конструирования единиц ритма — до конструирования разделов формы. В пространстве сочинения сосуществуют

музыкальная цитата и анаграмма, конкретная звукопись и элементы стереофонии, действия из области инструментального театра, в исполнении участвуют препарированный рояль и магнитная лента. Арсенал «левой» техники дополнен иллюзорно-пространственными силуэтами отдельных фрагментов сочинения и всей его необычной графикой, включающей разного рода линии — волнистые, прямые, пунктирные — и освобождённые от штилей нотные символы-точки, перемежаемые пустотами белой бумаги фрагменты нотных станов и строгие геометрические конструкции — квадраты, круги, — венчаемые виртуозно исполненной спиралью. Одним из важнейших композиционных открытий Сонаты явилось новое для Караева *слышание* музыкального времени, нашедшее отражение в концепции «ставшего» времени как логической субстанциальной основы структурирования звукового пространства. Вариантная множественность реализации текста как следствие алеаторического процесса становится фундаментальным основанием принципиально незамкнутой, открытой в бесконечность формы композиции. Её внутренняя мобильность, определяемая относительной свободой выбора музыкантами фрагментов-групп, порядка пермутации и количества их повторений, длительности звуков и способа их артикуляции, позволяет композиции всякий раз рождаться в процессе исполнения, уходя от простого репродуцирования. Многовариантность бытия музыки караевской Сонаты для двух исполнителей — это символ многозначности композиции, преодолевшей принципы линейности и детерминированной процессуальности, композиции, при сохранении общего архитектурного «плана», сочиняемой с каждой новой реализацией.

Содержанием **раздела I.4.2 «Топосы тишины»** становится типологическое осмысление функции тишины в творчестве Караева, в обширном спектре её значений и семантики. В культуре последних десятилетий XX века феномен тишины выдвинулся в категорию метаобраза, объединив различные стили и тенденции и породив целый ряд

художественных направлений ретроспективной направленности, исповедующих эстетику тихого слова, — *новую простоту, неоромантизм, неосимволизм, неокосмизм, неоканонизм*. В творческой системе Караева этот древнейший культурный символ, а вместе с ним и его смысловые корреляты — молчание, беззвучие, немота, — находят многоуровневое воплощение, отражаясь в структуре образа, композиции и драматургии сочинений, параметрах музыкального языка. Тишина, явленная в звуке или его акустическом антиподе — паузе, наполняет пространство партитур, символически отображаясь в знаках нотного письма и агогике, её проекцией становятся медитативная процессуальность развития и статика сонорных полей. Сам характер, тон музыкального высказывания Караева пребывает в русле тишины, с каждым новым началом исходит и вновь возвращается в него, это та аура, которая осуществляет интроспекцию и рефлексию сознания, его погружение в лабиринты памяти.

Тишина караевской музыки обнаруживает себя ещё до момента звучания, в названии, предпосланном сочинению, — фразе, как бы вычлененной из некоего более пространного речевого фрагмента, целостный смысл которого так и остаётся невыявленным. Умолчание, недосказанность, невысказанность, происходящие из нежелания говорить или из невозможности выразить невыразимое, — на структурно-композиционном уровне эта концепция реализует себя в принципиально разомкнутой форме практически всех сочинений композитора: отсутствие финальной «точки» синонимично метафорическому многоточию — смысл, уходящий в бесконечность. За редким исключением, произведения Караева истаивают, иссякают, распадаются на музыкальные атомы, *выдыхают* звук. Временное *дление* тишины, её иллюзорно-пространственный абрис, скрытые и реализованные возможности организации целостной формы сочинения превращают паузу в музыкальный материал, соположенный звуку, делают её подлинным «персонажем» художественного текста.

Композиционная роль паузы, интонирующие тишину специфические приёмы звукоизвлечения, преобладание динамики *pp* во всём богатстве нюансировки и тембра в партитурах Караева дополнены образами неслышимой музыки и неслышимого слова — латентно присутствующими музыкальными темами и текстами, сообщающими целому потаённые смыслы. Не менее важна роль коды, в масштабе структуры композиции традиционно ассоциирующаяся с авторским *договариванием*, резюмированием сказанного. У Фараджа Караева кода собирает, суммирует знаки тишины, рассредоточенные в пространстве сочинения, рассеивает авторскую интонацию, а с ней — и саму музыку, становясь центром драматургического слома, смысловой кульминации сочинения. По сути, всё творчество композитора — как целиком, так и каждой отдельно взятой гранью, — воплощает идею коды, послесловия к собственному творчеству.

Квинтэссенцией топосов тишины в системе индивидуального стиля Караева явилась *Постлюдия* (1990). Написанная для фортепиано, в последующие годы она обрела ещё десять версий для разных инструментальных составов. С этой малой формой композитора связывает нечто имманентное самой природе его поэтического мышления, постлюдия — константа, лейтмотив, концентрирующий сущностное в поэтике и прославляющий всё творчество композитора<sup>12</sup>. Образный строй этой тихой лирики — одновременно и метафора пребывания и ощущения себя в мире, воплощение некоего пра-образа, психического архетипа, влияющего на художественную структуру с её длительным вслушиванием в звучащую пустоту. Замедленный тип процессуальности является моделью

---

<sup>12</sup> Помимо фортепианной Постлюдии, в караевском каталоге сочинений значатся ещё Четыре постлюдии для симфонического оркестра (1990) и «The (Moz)art of elite» — постлюдия для симфонического оркестра (1990). Данный жанр фигурирует и в виде частей многочастных композиций — коды второй части *Concerto grosso* памяти А. Веберна (1967), четвёртой части Серенады «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» (1980), пяти основных разделов «*Ist es genug?..*» (1993), заключительной пьесы (канона-постлюдии) из *5 Stücke mit Kanons von A. Schönberg* (1998). В инструментальном театре «*(K)ein kleines Schauspiel...*» (1998) функции постлюдии возложены на заключительный раздел *Postskriptum*.

вневременной перспективы, структурируемой принципами повторности и микровариантности, где малое обретает значимость безмерного. Эфемерность этой рождающейся из тишины и уходящей в тишину музыки, наполненной печалью об инобытии красоты и гармонии, вместе с тем, рационально организована изнутри — на разных уровнях в пьесе реализованы идеи симметрии и обратимости.

**Раздел I.4.3 «Повторение и различие»** посвящён рассмотрению характеризующей творческий метод Караева стратегии опусных вариаций в контексте парадигматики современной *постнеклассической* философии, отказывающейся от классической дихотомии тождества и противоречия в пользу множественных игр повторения и различия. Согласно концепции *итеративности* (повторяемости) Ж. Дерриды, любое явление или вещь, любой знак изначально содержат в себе инаковость, *другое*, выявляемое и осуществляемое в структуре повторения. По оценке Ж. Делёза, повторение является ключом к постижению различия, иными словами, повторять — значит, с одной стороны, продуцировать различие, с другой — вносить упорядоченность в мир постоянного различия<sup>13</sup>.

В русле индивидуального стиля идея повторения находит реализацию в создании редакций или различных инструментальных версий того или иного опуса, причём нередко тембровый и структурный облик произведения подвергается радикальным изменениям. Перекладывая свою музыку для разных инструментальных составов, сообщая ей новые контекстные характеристики и выделяя иные смысловые акценты, композитор создаёт комментарий к собственному творчеству. Каждая редакция является структурной, тембровой или смысловой версией инварианта, повтор никогда не бывает точным, скорее, наоборот, — с очередной вариацией, меняя имя и звуковой модус высказывания, композиция всё дальше уходит от

---

<sup>13</sup> Переосмысливая постулат структурализма о строгом позиционировании различий в едином пространстве сосуществования, Делёз исходит из презумпции неиерархичности различий, образующих по отношению друг к другу подвижную, децентрированную систему.

собственного подобия. Мигрирующие образы, фрагменты сочинений, целостные опусы, воспроизводимые в ином тембровом или структурном облике, — эти автоцитаты перерастают собственную функциональность, преобразуются в концепт, обретая особую значимость в контексте всего творчества Караева и уподобляясь процессу выявления скрытой формулы, тайной анаграммы. Образцом многопараметрового автокомментария является композиция «...*Monsieur Bee Line – eccentric*», к настоящему моменту существующая не только в виде пяти инструментальных версий, но и с разными названиями, — воплощение оригинальной концепции «фабульного» роста текста, сопровождаемого пропорциональным увеличением количества единиц пунктуации<sup>14</sup>.

Игровая логика повторения и различия составляет суть концепции и композиционного метода пьесы — её закономерности строят внутреннюю и внешнюю форму, структурируют звуковую ткань, определяют драматургию образов и принципы вариантного развития материала. Логика и парадоксы игры *нетождественных подобий* обеспечивают рост текста вовне замкнутой конструкции — изменение масштабной структуры, степени допускаемой исполнительской свободы, а также вариации внутри жанровой сферы джазовой музыки, реализуемые в облике соло, дуэта, трио, банды и сольного инструментального театра (скрипичная версия). Интертекст, содержащий отсылки к мэтрам французской музыки Дебюсси и Равелю, равно как и к стилистике регтайма, классического блюза и джаза, цикл караевских вариаций на тему «Министра» удивительным образом созвучен тезе М. Фуко о *порядке тождества и серии различий*, согласно которой сходство поверяется различием, а каждое различие, наравне с другими, может выступать в функции первопричины, нового начала.

---

<sup>14</sup> «...*Monsieur Bee Line — eccentric*» для фортепиано (1997), «Вы всё ещё живы, господин Министр?!» для скрипки (2000), «Вы всё ещё живы, господин Министр??!!» для ансамбля (2001), «*Monsieur Bee Line — eccentric*, или Вы всё ещё живы, господин Министр????!!!» для флейты и фортепиано (2003), «*Monsieur Bee Line — eccentric*, или Вы всё ещё живы, господин Министр????!!!» для флейты, бас-кларнета и фортепиано (2005).



В разделе I.4.4 «Маски и актёры в театре инструментов» на материале композиции «*Stafette*» («*Эстафета*») для ансамбля ударных (2003) рассмотрены характерные черты инструментального театра Фараджа Караева. Сочинения, преломляющие в своей эстетике соединение собственно музыкального и театрального начал, занимают особое место в его творчестве. Речь не идёт о каком-либо персональном влиянии извне— сам композитор склонен рассматривать параллельное возникновение сходных художественных тенденций в связи с теорией пассионарных толчков Льва Гумилёва, экстраполируя её на широкий спектр культурных явлений. Караевские композиции— всегда есть нечто большее, чем только музыкальный дискурс, даже в тех из них, где отсутствует привязка к сюжету или намёк на некое абстрактное музыкально-театральное действие, угадывается скрытое присутствие «артефактов» пластического или изобразительного искусств. Творческой индивидуальности композитора интересна сама идея театра вне литературы, в котором инструменталист играет самого себя, а сюжет реализован средствами музыки и пластики. Театра, в котором ключевыми понятиями становятся интонационное действие и пространственно-звуковая мизансцена, где одновременное говорение на разных языках исключает как проблемы взаимной непереводимости, так и лёгкую усмешку по поводу несовместимости (что характеризовало, в частности, предвосхитивший инструментальный театр хэппенинг). Композитору, в своём творчестве предпочитающему точку — многоточие, сюжету — абстракцию, а позитиву — сомнение и мягкую иронию, близки многомерность и синтетичность жанра, его скрытая полисюжетность, открытость всякого рода протесту и провокации. Взрывая статическую природу концертного выступления, отказываясь от референциальной концепции знака, инструментальный театр разрушает и всякую традиционную систему связи элементов, создавая при этом новую реальность и иную, порой алогичную, систему связей. Музыка в своём абсолютном выражении становится моделью театра, движение и жест

воспринимаются как часть звука и ~~наоборот~~ мимиче н и «овеществлён».

Инструментальный театр Караева — это, прежде всего, драматургия звука. Зрелищный момент несёт вспомогательную функцию, делая прозрачным авторское намерение или, напротив, мистифицируя, затемняя истинный смысл музыкального высказывания. Видимое и слышимое образуют, скорее, не синтез, а симбиоз органически взаимосвязанных и вместе с тем независимых элементов, — их драматургия не только не дублирует друг друга, но порой демонстрирует самостоятельное, параллельное развитие двух «сюжетов», весьма опосредованно переводимых один в другой, вплоть до взаимоисключающего финального резюме. Под маской гротесковости, эпатажа, занимательного лицедейства караевского театра скрыт трагизм его содержания — катастрофизм мироощущения художника *эпохи концов*, хаос распавшихся связей мироздания. Принцип *парадоксального дуализма*, или постмодернистского *двойного кодирования* заложен в потенциальной многомерности самого жанра, в равной степени открытого конкретике и абстракции, изобразительности и нефигуративности. В жанре театра для инструментов написаны симфонии «Tristessa-I» и «Tristessa-II», *музыка для исполнения на театральной сцене* «В ожидании...», композиции для инструментального ансамбля «... a crumb of music for George Crumb», «Der Stand der Dinge», «Ist es genug?..», «(K)ein kleines Schauspiel...» для двух гитар и басовой флейты, сольная скрипичная пьеса «Вы всё ещё живы, господин Министр?!», *маленький спектакль* «Посторонний», а также ряд опусов со скрытой, закамуфлированной театральностью.

В пьесе «Stafette» сценические амплуа участников моделируют психотипы и характеры в той же степени, в какой театрально-концертное действие становится инверсией ситуации из области персональных взаимоотношений. Пересекаясь и взаимно истолковывая друг друга, собственно звуковой и визуально-игровой процессы, тем не менее, сохраняют известную

автономность — каждый из них в одно и то же время конкретен и символичен, интерпретируем и непереволим. Основой зрительного ряда, как и ведущим методом музыкальной композиции, становится бинарное позиционирование — персонажей, их поведения, звука и шума, тембров и манеры звукоизвлечения.

Главы II «Музыкальная композиция: логика парадокса» и III «Музыкальная композиция: парадокс логики» состоят из серии аналитических этюдов, иллюстрирующих взаимодействие исследуемой категориальной пары — *логики* и *парадокса* — в композиционной структуре 14 наиболее значимых сочинений Фараджа Караева. Приоритетные позиции каждого из семи разделов Главы II отданы выявлению специфики претворения комплекса *парадоксального*, реализованного в образной драматургии сочинений, порождаемых ею моделях исполнительской коммуникации, аспекте *алогического* в музыкальном языке и структуре сочинений.

Шесть разделов Главы III выявляют особенности претворения комплекса *логического*, представленного областью интеллектуального конструирования: структурированием микро- и макрокомпозиционных процессов, принципами, методами и формами организации и развития музыкального и иного материала на основе детально разработанной системы внутренних связей, ритмом формы, закономерностями цикличности, симметрии и вариантности — всем тем, что формулируется на стадии прекомпозиционной работы и составляет суть структурно-аналитического подхода, по К. Леви-Строссу, объединяющего строгость и логическую последовательность учёного с метафоричностью и парадоксальностью художника<sup>15</sup>.

Логика парадокса с наибольшей очевидностью обнаруживает себя в сочинениях, драматургия которых выводится из эстетики театра абсурда,—

---

<sup>15</sup> См.: Силичев Д. Структурализм и постструктурализм в эстетике // Эстетика на переломе культурных традиций / отв. ред. Н. Маньковская. — М: ИФ РАН, 2002. — С. 61.

музыкально-сценических композициях «В ожидании...» и «Der Stand der Dinge», рассмотрение которых составляет содержание двух первых разделов второй главы. В разделе II.1 «*В ожидании...*»: музыка играемая и показываемая» анализируется *музыка для исполнения на театральной сцене «В ожидании...» для четырёх солистов и камерного ансамбля* (1983), написанная на основе авторского либретто по пьесе С. Беккета «В ожидании Годо». Музыкально-сценическая композиция Караева, созданная *в знак уважения к Беккету и после него...*, представляет собой уникальный образец авторского *пересказа* пьесы, осуществлённого в другом языке искусства — средствами инструментальной и актёрской игры музыкантов.

Исходя из логики парадокса, и у Беккета, и у Караева классическое триединство времени, места и действия являет собственную изнанку, оборачиваясь ~~временн~~ безграничностью, топографической неопределённостью и акциональной фрагментарностью. Прогрессия подменяется стагнацией, линейность темпорального дискурса — поведенческой и речевой цикличностью, фабульность — иллюзорной атмосферой интеллектуальной игры. В целом, музыкальная композиция наследует архитектонике и внутренней форме пьесы — сочинения двухактны, в обоих действуют одни и те же персонажи: Эстрагон, Владимир, Поццо и Лаки — у Беккета; их инструментальные ипостаси – Контрабас, Виолончель, Тромбон и Фагот — у Караева. В обоих произведениях выдержаны параметры жанра — трагифарс, или трагическая комедия, включающая элементы буффонады, цирковой клоунады, импровизации. 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.

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 влечёт за собой и распад инструмента коммуникации — языка, который в большей степени разъединяет, нежели объединяет персонажей, — нарушены процессы нарративности и поступательности, дезинтегрированы лексика, синтаксис, семантика музыкальной речи. На протяжении спектакля персонажи постоянно ссорятся и пререкаются, практически любой намёк на ансамблевую игру оборачивается дискредитацией самой попытки. Всю диалогическую линию Виолончели и Контрабаса можно рассматривать как претворение модели *минус-коммуникации* (Я. Друскин), линию Тромбона и Фагота — как образец *нулевой коммуникации*, один из участников которой большей частью безмолвен. Парадоксы — рассогласованное совместное музицирование, беззвучная имитация игры или агония музыкального «словоизвержения» — как бы изначально отсылают к некоей не произносимой вслух речи, утаивая истинное содержание высказанных слов, которое становится внятным лишь в минуты молчания. Караевская партитура изобилует паузами и пустотами, есть даже целые страницы тишины, в которой герои перемещаются по сцене, производя разные манипуляции с инструментами и другими сценическими атрибутами. Ведущим приёмом, организующим конструкцию целого и одновременно разрушающим осмысленность этой конструкции, является принцип возвращения, повторения — мизансцен, музыкальных фрагментов, звуковых структур и ригурнелей. 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 заключённого в них смысла. Караевское *после Беккета* представляет особый жанр в системе возможных миров, который можно было бы условно обозначить как *художественное чтение Беккета*, в равной степени это и указание на некую автономность существования пьесы после

её написания, в том числе, и с позиции бесконечной открытости текста разного рода интерпретациям.

Вариацию на тему *музыки в музыке*, или *музыки о музыке* представляет пятичастная композиция *«Der Stand der Dinge» («Положение вещей»)* для *инструментального ансамбля и магнитной ленты* (1991), рассмотренная в разделе **II.2 «Der Stand der Dinge: между случайностью и детерминизмом»**. Метафоричность названия раскрывается в череде ассоциативных составляющих, отсылающих к знаковым фигурам XX столетия: кинорежиссёру В. Вендерсу и его одноименному фильму, а также к создателю рационалистической философии языка Л. Витгенштейну и понятию *Sachverhalten*<sup>16</sup>. 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 перевёртыш конструкции, возведённой 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*.

Пространство пьесы двоятся: с позиции зрителя — являясь воплощением случайного собрания музыкальных объектов и участников сценического *non stop*, вовлечённых в quasi-сумбурный процесс конъюнкций и дизъюнкций, с позиции творца — олицетворяя определённую систему правил, согласно которой, объекты всякий раз выстраивают ту или иную «ментальную» конструкцию. Музыка мыслится единственным основанием этого странного

---

<sup>16</sup> Положение (поведение, состояние) Вещей (нем.). См. в: *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат (с параллельным философско-семиотическим комментарием В. Руднева) / Логос. — 1999. — №1 (11). — С. 99-130.

мироустройства, суть которого составляет лишённый видимой логики перманентный обмен ролями и функциями, — вплоть до обесмысливания и того, и другого в одной из мизансцен, когда на подиуме одновременно действуют четыре дирижёра.

Композиция Караева играет роль грандиозной и многослойной мистификации в диалоге творца с современной ему культурой, запечатлённой в музыке и слове. Цитатно-ассоциативный музыкальный слой включает реально звучащую музыку, музыку, выписанную в партитуре, но целиком не звучащую<sup>17</sup>, а также музыку, зафиксированную в нетрадиционных графических символах. Текстовый план произведения предполагает симультанное чтение четырёх фрагментов из романа М. Фриша «Назову себя Гантенбайн» во II части и изобретательную транскрипцию поэтического опуса Э. Яндля «*ottos tops*» в IV части. Работая со словом Яндля, композитор находит его музыкальный эквивалент, проецируя в музыку характерный приём звуковой поэзии — сегментацию слова, его разъятие на слоги-атомы. Текст подвергнут системной модификации на основе серийных и иных закономерностей, в результате чего формируется сложно структурированная конструкция, образованная иерархией взаимоотношений слова и звука, ритма и тембра, темпа и динамики — параметров единого звучащего пространства. Параллельное действие алеаторических и серийных закономерностей рождает образ пульсирующего хаоса, разъятого мира, осколки которого чисто механически продолжают складываться в лишённые обыденного смысла формулы. В звуковой и сценической конструкции «*Der Stand der Dinge*» вещи никогда не возвращаются в свой *status quo ante* — они неуловимо смещаются, соскальзывают в новые ситуации, заполняют пустоты и пристраиваются к друг другу, образуя целостность, чреватую новым распадом. Этими тенденциями проникнуты и сугубо музыкальные процессы

---

<sup>17</sup> Пять оркестровых пьес op.10 А. Веберна, рассредоточенные в сочинении.

логических отношений автономных формообразующих факторов: полифонии, алеаторики, свободной 12-тоновости и серийности.

Методика переосмысления классического жанра рассмотрена в разделе **II.3 «Tristessa»: жанр как метафора»** на материале симфонии «*Tristessa II*» для двух оркестров (1980). В «снятом» виде воспроизводя концепционную и структурную модель большой симфонии, сочинение представляет её жанрово-композиционную метафору: традиционная циклическая форма «свёрнута» в одночастную композицию сквозного строения с признаками рондальности как формы второго порядка, диалектика борьбы и единства противоположенных тенденций перенесена в плоскость диалога художественных миров, в пространстве партитуры реализованного контрапунктом музыкальных текстов, стилей, способов изложения материала, фактурных, инструментальных комплексов и взаимодействием двух оркестров, финальное резюме заменено знаком вопроса, прерывающим течение музыки и размыкающим в бесконечность синтаксическую конструкцию сочинения.

Интертекст представляет собой музыку трёх прелюдий Кара Караева из цикла «24 прелюдии для фортепиано». Поэтика метафоры явлена самим способом взаимодействия авторского и цитатного материала, продуцирующим слоение содержательной компоненты на действительность и «читаемый» текст, реальность и её отражение, непосредственно переживаемый аффект и эмоцию-реминисценцию, подлинник и тщательно копируемый дубликат. Эти пары антиномий определяют и контекст соотношения двух «музык», и драматургический план слоя заимствованной музыки, звучащей как в живом исполнении, так и в имитирующем его механическом воспроизведении (магнитная лента), — возникает типичная «геральдическая конструкция», удваивающая концепт всей симфонии<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Термин заимствован из геральдики и обозначает воспроизведение внутри герба его точной копии в уменьшенном виде. Применительно к строению художественных текстов используется для констатации структурного (смыслового) изоморфизма двух и более объектов, связанных отношениями «текста в тексте», — иначе говоря, в случае, когда



Сохраняя концептуальную преемственность с прототипом симфонии-драмы, караевская «Tristessa» преодолевает стереотип классической многочастной структуры, вместе с синтаксической идеей оспаривая и традиционную симфоническую диалектику борьбы сил действия и контрдействия. Коллизия, смысл которой может быть выражен через дихотомию категорий преходящего и вечного, жизни и смерти, индивидуального сознания и безличного в своей необратимости хода времени, не находит выхода в силу отсутствия исходного импульса — мотива конфликта, противоборства двух сторон. Смещение традиционной функциональности свойственно и области тематических процессов: семантикой темы наделяется не отдельное мелодико-гармоническое образование, но целый комплекс серийных, полифонических и иных преобразований внутри той или иной инструментальной группы, трактованной в качестве солиста. Соответственно укрупнён и профиль тематических взаимодействий: контраст вынесен на уровень стилистики, тембра, динамики, типов фактурного изложения. Наиболее масштабной формой выявления тематической и образной полярности становится коммуникация двух оркестров — наложение в относительно автономном режиме взаимоисключающих характеристик: структурной континуальности и дискретности, эмоциональной сдержанности и импульсивности — и далее, двигаясь по линии расслоения параметров тембра (камерная звучность и тугтийная оркестровая игра), звуковысотности (смешанная диатоника и серийность), фактуры (разреженность и плотность), динамики (тихая музыка и область *f*). В условиях сонорно-алеаторической ткани разработочный принцип подменяется методом вариантно-вариационного преобразования тематизма в сочетании с техникой полифонии — тематические процессы затрагивают не столько сферу интонационности, сколько области тембра, ритма, фактуры.

---

обрамляющий и инкорпорированный тексты несут сходное сообщение. О «геральдической конструкции» см., в частности: Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. — М: РИК «Культура», 1993. — С. 71-90.

В центре аналитического рассмотрения **раздела II.4 «(K)ein kleines Schauspiel...»: в зеркале языковых игр»** — композиция Ф. Караева «(K)ein kleines Schauspiel...» («Маленький (не)спектакль...») для басовой флейты и двух гитар на тексты Эрнста Яндля (1997/1998), решённая в жанре инструментального театра. Три части сочинения: Preambula — Lied ohne Worte... mit Wörtern — Postskriptum<sup>19</sup>, — представляют три коммуникативные модели, три версии полилога в контексте *языковых игр* — одной из фундаментальных категорий постмодернистской эстетики. Коммуникация актёров инструментального действия становится основой текстопорождающего процесса караевской композиции, каждый элемент которой превращается в игровой ход в контексте со-бытия и обусловленности Другим, — сама возможность взаимопонимания составляет фабулу пьесы, предмет и проблему сценического «обсуждения», реализуемого персонажами в формах ансамблевого и *quasi*-ансамблевого музицирования — метафоры экзистенциального взаимодействия. В основе трагедии языкового сосуществования актёров «(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 —~~блицы~~ игры во взаимопонимание, никогда не достигаемое<sup>20</sup>. Три части сочинения репрезентируют варианты коммуникативной диспозиции, всякий раз новой,

---

<sup>19</sup> Прембула — Песня без слов... со словами — Постскриптум (нем.). Содержащийся в названиях опуса и его отдельных частей намёк на смысловую неоднозначность усилен чтением исполненного парадоксов текста Яндля.

<sup>20</sup> Символом тщетности неустанно возобновляемой попытки придти к согласию могла бы стать форма каждого из разделов — вариации Preambula, куплетность Lied, каноны начала Postskriptum.

однако неизменно демонстрирующей разобщённость членов— 1.[+]2. / 2.[+]1. / 3. 2. 1.1.1. Столь же показательной в плане разрушения идеи совместного музицирования является и драматургия исхода слова и музыки, система тропирования звука, технически по-разному реализованная в первой (шёпот и паузы), второй (крики, выдохи и стуки) и третьей (преобразование реальных арпеджио во флажолеты) частях. Наиболее зрелищным оказывается последний акт— *Postskriptum* — и репрезентирующий его *Valse infernale* (Инфернальный вальс), в процессе развёртывания которого исходная коммуникативная модель терпит окончательный крах и преобразуется в прямо противоположную экзистенциальную конфигурацию.

По наблюдению А. Амраховой, лейтмотивом творчества Караева является идея *возможных миров* — порождающая модель его поэтики, логики музыкального содержания, основанной на эффекте обращённости времени и двоения культурного пространства<sup>21</sup>. Эта мысль находит убедительное подтверждение при обращении к своеобразному диптиху, воплощающему свойственную композитору тенденцию автогерменевтики, договаривания собственной традиции, — композициям *для симфонического оркестра и магнитной ленты* «*Ton und Verklärung*» («Звук и просветление») и «*Verklärung und Tod*» («*Просветление и смерть*»), последняя из которых (2001) рассмотрена в разделе **II.5 «*Verklärung und Tod*»: к семантике *возможных миров*»**. В духе характерной караевской номинологии, подразумевающей интертекстуальные параллели и паратекстуальную сюжетику, совокупный текст титров обеих композиций является перевёртышем названия симфонической поэмы Р. Штрауса «*Tod und Verklärung*» («Смерть и просветление»). Парадоксальным образом — и это также родовая черта творческого метода композитора — цитаты указанного сочинения Штрауса в музыке нет, зато присутствует переинструментированный фрагмент симфонической поэмы «*Also sprach Zarathustra*» («Так говорил

---

<sup>21</sup> См.: Амрахова А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов). — Баку: Элм, 2004. — С.230-247.

Заратустра»). Используя один и тот же музыкальный материал, в аспекте тембровой и ансамблевой драматургии сочинения являются зеркальным отражением друг друга. Дополнительные смысловые коннотации «Verklärung und Tod», обусловленные программным замыслом сочинения<sup>22</sup>, составляют подтекст, тайну которого частично раскрывает детальный анализ, обнаруживающий на всех структурных уровнях композиции действие метода нумерологии — кратность числу 6. В контексте семантики *возможных миров* «Verklärung und Tod», как и его vice versa — «Ton und Verklärung», реализует авторскую рефлексию над объектом собственной мифологии — текстом, который невозможно закончить, образом-символом, которому свойственны многозначность и многозначительность, способность к перевоплощению, двойничеству.

Один из пионеров музыкального постмодернизма Л. Берлио как-то сказал: «Мне хотелось бы верить, что между всеми музыкальными языками можно найти глубокие связи»<sup>23</sup>. XX век ищет эти связи, в том числе, и на пути тембровой соборности, объединяя в пространстве одной композиции западный и восточный, академический и традиционный, темперированный и нетемперированный инструментарий. Пьесой, почти наглядно репрезентирующей превращение художественного текста в пространство бытия языков культуры, стала «*Babylonturm*» («*Вавилонская башня*») для **инструментального ансамбля** (2002) Ф. Караева, по-постмодернистски свободно интерпретирующая идею стереоскопичности мировидения, реконструирующая модель коммуникации в современном социуме — едином поле сосуществования множества пересекающихся, но не сливающихся голосов. В композиции, анализ которой является содержанием **раздела II.6 «Вавилонская башня»: реконструкция одной идеи**», композитор вновь обратился к теме *Запад-Восток*, расширив сферу неевропейского

---

<sup>22</sup> Первоначальное название сочинения, послужившее основой его замысла, — «Диавол и десять заповедей».

<sup>23</sup> Цит. по: Берлио Л. Фрагменты из интервью и статей // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы / Л. Кириллина. — М.: Музыка, 1995. — Вып.2. — С. 123.

включением в партитуру большой группы самобытных традиционных тембров Китая, Ирана, Ближнего Востока, Турции, Азербайджана и других стран Закавказья. Условность территории совместного музицирования компенсирована *лица необычим выраженьем* участников этого необычного полилога — каждому дано высказаться в привычной, естественной манере, без насилия над природой инструмента и личностью музыканта. В условиях сонорно-алеаторической организации музыкальной ткани практически все сольные и групповые включения неевропейских инструментов представляют собой свободные импровизации с типичными приёмами игры, реализуемые в индивидуальных ладовых и ритмических структурах; общую синхронизацию звуковых линий обеспечивает контролируемый дирижёром авторский хронометраж. Многотембровый гомон центрирован тоном *ре* — именно этот устой характеризует ладовый строй большинства традиционных инструментов, участвующих в пьесе. Импровизации, отмеченные авторскими ремарками *Molto rubato, quasi improvvisata u Improvvisata ad libitum*, накладываются, скрещиваются, перетекают друг в друга, уподобляясь человеческой речи, — как всякое слово, не стеснённое условностями чужого языка, речь эта эмоциональна и богата смысловыми обертонами. «Европейская» музыка, выписанная и зафиксированная нотной графикой, как правило, сопровождает импровизацию того или иного «не-европейца», создавая невесомый звуковой фон либо заполняя паузы-отзвуки.

Если с позиции слухового восприятия караевская пьеса необычна, в первую очередь, своей уникальной «восточной» тембровой палитрой, то в аспекте имманентной логики композиции «экзотичной» представляется именно трактовка европейского инструментария. Его сравнительная малочисленность, фактическое отсутствие соло при доминировании аккомпанирующей функции и функции гармонической поддержки, нередкое приближение к исполнительской манере традиционных инструментов — методика корректной ансамблевой игры обеспечивает «дыхание» партитуры и прозрачность тембрового контрапункта.

Караевская «Babylonturm» может быть уподоблена *гетеротопии* (М. Фуко) — реальности, функции которой состоят в *со-вмещении* разнообразных пространств и *месторасположений*, по отношению друг к другу являющихся несовместимыми<sup>24</sup>. Роль музыкального языка в данном случае близка его первичной, символической сути, в соответствии с которой само существование языка неизмеримо важнее слов, через которые он себя являет.

Свою версию коммуникативного моделирования представляет и *маленький спектакль «Посторонний» на тексты Ивана Ахметьева для солиста, хора и инструментального ансамбля* (2002), рассмотренный в разделе **II.7 «Посторонний»: эпизод из жизни антигероя**. 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, эпатазирующее 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. Посторонний Караева — это радикально децентрированный субъект, типичный маргинал, личность, наделённая расколотою «онтологической структурой». Вовлечённостью в пространство иллюзорной коммуникации герой питает своё одиночество: ведь ощутить себя одиноким можно лишь зная, что вокруг — некое множество. Посторонний не стремится отыскать смысл собственной экзистенции в общении, напротив, он бравивирует своей инородностью, ёрничает, его извинения и деликатность насквозь

---

<sup>24</sup> См. об этом: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер. с фр. В. Визгина, Н. Автономовой. — СПб.: А-сэд, 1994. — С. 31.

ироничны; вместе с тем, манере его поведения свойственны нерешительность и неуверенность. Общность языковых лексем хора и солиста (на основе единой звуковысотной серии) может быть трактована с позиции обманной мистификации, лакановской *отчуждающей идентичности*. Вступая в *quasi*-диалог 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. Уклоняясь от любых попыток отождествления и ассимиляции, Посторонний избирает условно-диалогическую форму — обмен репликами, идеальным исчерпанием бессмыслицы становится его уход, представляющий сознательный *выход из игры*: уйти, дабы никого не обременять своей неудобной инородностью.

В разделе **III.1 «Вторая соната и «Canción de cuna»: к поэзии серийности»** на материале двух сочинений Караева рассмотрена эволюция в его творчестве серийного метода (одного из ведущих в композиционной системе композитора): от строгой додекафонии, определяющей систему логических отношений и решающей проблему выбора звуковысотных и интервальных устройств, временных пропорций, порядка и направления движения рядов, — к технике 12-тоновых рядов, свободной серийности, трактуемой в качестве общелогического принципа структурирования.

В структуре двухчастного цикла ранней **Второй сонаты для фортепиано** (1967) технология применения метода связана с реализацией двух его версий: неортодоксальной, «мягкой» (берговского типа) (I часть) и ортодоксально-канонической, «жесткой» (веберновского типа) (II часть). Во Второй сонате Караев по-концептуалистски решает проблему построения формы, опуская, нивелируя и меняя местами логические звенья традиционной узнаваемой структуры. Проецируя на конструкцию сонаты особенности строения серии, композитор создаёт многомерно-зеркальную структуру, проникнутую закономерностями отражения и повторности: от отдельных аспектов формы в первой части — к тотально-симметричному палиндрому второй. В тексте анализируются особенности серийной

полифонии, принцип развивающей вариации, приведены схемы серийных диспозиций и систем перекрёстных связей.

В 1970-е годы композитор отходит от строгого канонизма серийного письма, предпочтя «строгому стилю» и унификации метода технику 12-тоновых рядов и синтез. Образцом серийности, понимаемой более широко — как метод, обеспечивающий прекомпозиционный логический порядок и возможность создания индивидуальных музыкальных структур, — является композиция *«Canción de cuna» («Колыбельная песня»)* для сопрано и инструментального ансамбля на стихи Ф. Гарсиа Лорки (2001), представляющая цепь вариаций на «хорал» — автоцитату из сочинения Караева «Ton und Verklärung». Звуковысотная ткань создана в опоре на хроматическую тональность вне признаков серийных рядов и серии как исходного интонационного комплекса, который генерировал бы все мелодико-гармонические образования композиции. Вместе с тем, в системе заполнения 12-тоновых полей выделяется чёткая конструктивная закономерность, генетически связанная с серийным методом: в каждом из инструментальных проведений темы-«хорала» до 12 нот не достаёт нескольких звуков— и всякий раз эти «недостающие» звуки восполняет партия сопрано. В «Canción de cuna» серийная основа в «снятом» виде выступает как основополагающий способ организации ткани, как логико-эстетический параметр, осуществляющий структурно-интонационное строительство формы. Принцип *вариаций на хорал* родственен принципу вариаций на серию, а гармонический план, претворяющий закономерности вариативности, циклического обновлённого повторения последовательности звуковых объектов в определённом смысле воспроизводит идею серийной диспозиции. Серийной унификации созвучны и специфические формы модификации *хоральной* темы — в частности, её ладовая и тональная перекраска, ассоциируемая со сменой высотных транспозиций серии, — и реализуемый в системе отношений ансамбля и сопрано приём звуковой



аддиции, и принципы звуковой ротации и канонические формы организации тематической вертикали и мелодической горизонтали пьесы.

Композиция *для инструментального ансамбля и магнитной ленты «Ist es genug?..»* (1993), рассмотренная в разделе **III.2 «Ist es genug?..»: автоколлаж как автопортрет»,** представляет грандиозный коллаж из ранее написанных сочинений композитора. Обращаясь к сложившимся и уже функционирующим в культуре текстам, Караев использует их в качестве своего рода *ready made* или, точнее, постмодернистских *ready texts*, художественных систем, индивидуальные коды которых в новом интертекстуальном пространстве свободно комбинируются и обретают иные контекстные характеристики. Возрождая в облике автоцитирования тему вечных сомнений творца по поводу смысла собственного творчества, композитор создаёт произведение столь же проблемное, сколь и занимательное, по-караевски нетрадиционно и изобретательно выстраивая драматургию зрелищного и музыкального рядов.

Использование техники коллажа выдвигает проблему объединения, целостности и внутренней обусловленности сочинения. Композиционная логика «Ist es genug?..» выводится из единства смысловой драматургии, в медитативной процессуальности которой сглаживаются тематические «стыки» и возможные «шероховатости» компонуемого музыкального материала. Немаловажную роль играют интонационные связи и тематические арки, а также ритм формы второго и третьего планов, образуемый вариантной повторяемостью определённых фрагментов в масштабе целого.

Мнимая беспорядочность оказывается парадоксальной формой воплощения порядка. Внутренняя структура «Ist es genug?..» подчиняется строгим закономерностям, реализуемым на разных уровнях композиции и выведенным из принципов цикличности, симметрии и вариантности. Композиция «Ist es genug?..» представляет собой сквозную циклическую структуру (макроцикл), состоящую из пяти частей (микроциклов), Пролога и Эпилога, при этом каждый из микроциклов (кроме второго) внутри содержит

ещё по три раздела — Прелюдию, Интерлюдию и Постлюдию, в свою очередь, корреспондирующие между собой на основе общности жанровых и тематических признаков. Периодичность ритма формы задана чередованием внутренних микроциклов, усиленным арочной конструкцией крайних частей, принципами зеркальной драматургии и чисто музыкальными закономерностями, обусловленными интонационными связями тематизма и использованием в качестве связующего материала музыки виолончельной пьесы «Terminus».

Разделы **III.3 «...a crumb of music for George Crumb»: между хаосом и космосом»** и **III.4 «Journey to love»: поэтическая структура как композиционный инвариант»** посвящены выявлению логических оснований структурирования музыкальной ткани композиции «...a crumb of music for George Crumb» («...немного музыки для Джорджа Крама») для **инструментального ансамбля** (1985) и монодрамы «Journey to love» («Путешествие к любви») для **сопрано и камерного оркестра на стихи поэтов XX века** (1978) — специфики, обусловленной, в первом случае, использованием комплекса сонорных и сонористических приёмов, во втором — техникой серийных метаморфоз и конструирования 12-тоновых рядов, производных от исходного серийного ряда.

Исследуется методика жанрообразования, результатом действия которой становится формирование смешанных жанровых типов, основанных на пересечении с эстетикой и жанровыми формами инструментального театра — в «...a crumb of music for George Crumb», с симфонией и вокальным циклом — в «Journey to love».

Анализируются приёмы работы композитора с вербальным текстом, трактуемым в качестве саунд-материала, с повышенным вниманием к сонорике слова, его фонетической составляющей, нередко развиваемой по законам чисто музыкальной логики. Данная тенденция характеризует и авторскую работу со стихотворением Э. Дикинсон, интонируемым участниками ансамбля «...a crumb» во время исполнения, и особенности

претворения поэтического комплекса монооперы — текстов К. Сэндберга, Р. Грейвза, Ж. Превера, Р. Шара, Д. Унгаретти, С. Вальехо. Л. Ферлингетти, Э. Э. Каммингса, Н. Хикмета. Музыкальная композиция «Journey to love», «нанизанная» на структурный каркас авторского либретто, следует его изгибам, выстраивая параллельную драматургию, которая реализуется в параметрах тембра, звуковысотности, вокальной артикуляции. Переплетение и наложение параллельных планов порождает и обратное влияние, вследствие чего текстовая форма оказывается вписанной в музыкальную конструкцию циклического типа со вступлением, разделами экспонирования образов, завязки и развития конфликта, лирическим Adagio, репризой и кодой.

Разделы **III.5 «*Klänge einer traurigen Nacht*»: четыре вариации на жанр постлюдии»** и **III.6 «*Vingt ans après — nostalgie...*»: ещё раз о единстве интонационной драматургии»** раскрывают внутреннюю логику звуковой драматургии пьесы *для камерного ансамбля «Klänge einer traurigen Nacht» («Маленькая музыка печальной ночи»)* (1989) и *Концерта для оркестра «Vingt ans après — nostalgie...» памяти A.(e)SCH. и Ed(e)S.D.* (2009). Структурно-композиционный уровень четырёхчастной пьесы «Klänge einer traurigen Nacht», апеллирующей к жанрово-семантическому инварианту постлюдии, соотносится с эстетической концепцией фрагмента, в формальном смысле отрицающей «фабульную» связь частей на основе родства тематизма, — и в образно-смысловом отношении, и с точки зрения внутренней организации, каждая часть пьесы автономна и самодостаточна. Вместе с тем, в пользу единства художественного пространства композиции свидетельствуют и переходы *attacca*, и общий эмоциональный колорит музыки, выдержанный в характере окрашенного печалью размышления-переживания, и замедленная процессуальность образного экспонирования и развития, реализованная в русле драматургии медитативного типа и обусловленная поэтикой тишины — тишины, трактуемой и как контекст, и как компонент (материя) звучания. Типичные «лексемы» жанра — паузы и

послезвучия, ферматы и звуковые истаивания *al niente*, небыстрые темпы, детализированная шкала оттенков *p*, особые приёмы звукоизвлечения — в каждом из разделов пьесы формируют свои риторические формулы, свою логику системного взаимодействия. Четыре конструктивных и драматургических решения, части «*Klänge einer traurigen Nacht*» отражают разные грани постлюдийного жанра, становясь проекцией, художественным выражением формы *постлюдийного мышления*.

Единство интонационной драматургии четырёхчастного Концерта для оркестра «*Vingt ans après — nostalgie...*» определяется структурообразующей функцией лейткомплекса тритона, реализуемой в масштабе целостной звуковой формы сочинения: от обеспечения прочных связей внутри серийного ряда — до выстраивания интонационных параллелей между частями. По-новому претворяя классический принцип монотематизма в условиях сонорики, тритон выступает в роли микротемы, из которой рождается, выводится вся музыкальная ткань. Приметой сольного начала служит уже не столько тематический критерий (ибо тематизированы все слои композиции), сколько тот или иной тип изложения, именно в области темброфактуры тематический процесс выявлен ярче всего — здесь возникают и необходимый контраст, и индивидуализированные типы изложения. Тембр становится ведущим параметром более высокого ранга музыкальной интонации.

Помимо интонационного строительства на основе «вариаций на тритон», логика развития всех частей соотносится с концепцией регистрового и тембрового «прояснения» — данная конструктивная идея реализована в параллельной драматургии соло и сонорного «фона».

Раздел «**Вместо заключения**» представляет аналитический этюд, обобщающий и суммирующий проблематику диссертационного исследования на материале *Концерта для оркестра и скрипки соло* (1999-2004) — одного из знаковых сочинений Караева недавнего времени. Концерт носит автобиографический характер, фокусируя определённые константы

караевского творчества — признаки стилевой атрибуции, охватывающие весь спектр параметров композиции и составляющие суть индивидуальной творческой системы композитора.

### **Основные публикации по теме диссертации:**

1. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. — М., 2012. — [35 п.л.].
2. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие (в соавторстве с Г. Григорьевой) // М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. — [35, 48 п.л.].
3. Стиль и рефлексия (на материале отечественной симфонии 80-х годов) // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века: Сб. статей / сост. и науч. ред. Е. Шевляков -на-Дону: Ростовская гос. консерватория имени С. В. Рахманинова, 1994. С. 117–132 [1,5 п.л.].
4. Интерпретирующий стиль и жанрово-стилевые тенденции современной оперы // Научные труды МПГУ имени В. И. Ленина / ред. В. Матросов, А. Киселёв, Г. Стольников — Мдр. Прометей, 1995. — С. 12–14 [0,3 п.л.].
5. Стабильность драматургической ориентации // Музыкальная академия. — 1995. — № 3. — С. 68–72 [0,5 п.л.].
6. Постигая целостность музыкально-исторического процесса (в соавторстве с Г. Григорьевой) // Музыкальная академия.— 1996. — № 3–4. — С. 259–266 [0,7 п.л.].
7. Постмодернизм — новая стадия самосознания искусства // Введение в культурологию. Материалы по теории и истории художественной культуры. Вып. 1 / отв. ред. В. Яйленко // М.: Московский гос. горный университет, 1997. — С. 43–56 [1,3 п.л.].
8. Проблема самосознания искусства как актуальный аспект анализа // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы истории,

- теории, психологии, методологии: Материалы научно-практической конференции. — М.: РАМ имени Гнесиных, 1997.— С. 197–206 [1 п.л.].
9. Симфония 60–80-х годов и историческая память жанра // *Şerqi*. — Баку: Бакинская музыкальная академия. — 2000. — Осень. — С. 50–54 [0,4 п.л.].
10. «Сверхисторическое» пространство постмодернизма и художественный опус // *Musiqi Dünyası*. — Баку, 2000. — № 3–4. — С. 174–181 [0,8 п.л.].
11. Фестиваль русского андерграунда в Америке // Музыкальная академия. — 2003. — № 2. — С. 202–204 [0,3 п.л.].
12. К поэтике индивидуального стиля Фараджа Караева // *Музыкаведение*. — 2008. — № 7. — С. 50–55 [0,5 п.л.]
13. Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева // *Музыкаведение*. — 2009. — № 1. — С. 24–29 [0,5 п.л.]
14. К портрету Постороннего. Фарадж Караев // Музыкальная академия. — 2009. — № 3. — С. 137–146 [1,3 п.л.]
15. Коммуникативные игры в музыкальном театре Фараджа Караева: «(K)ein kleines Schauspiel...» и «Посторонний» // *Музыка и время*. — 2010. — № 5. — С. 10–14 [0,6 п.л.]
16. К теории интертекстуальности: о принципе цитации в творчестве Фараджа Караева // *Музыкаведение*. — 2010. — № 10. — С. 17–21 [0,5 п.л.]
17. К проблеме *Восток — Запад* в музыке: «*Xütbə, tuğam və surə*» и «*Babylonturm*» Фараджа Караева // *Музыка и время*. — 2010. — № 10. — С. 37–42 [0,6 п.л.]
18. Анаграммирование как структурно-смысловой элемент музыкального текста (на материале сочинений Фараджа Караева) // *Проблемы музыкальной науки: Российский научный*

специализированный журнал. — 2010. — № 2 (7). — С. 204–209 [0,8 п.л.]

19. Топосы тишины в творчестве Фараджа Караева (на материале Постлюдии для фортепиано) // Музыка и время. — 2011. — № 3. — С. 31–35 [0,7 п.л.]