

Опубликовано в:

Музыкальное искусство в современном социуме: Сб. научных статей / ред.-сост. А. Крылова. Ростов н/Д.: РГК имени С.В. Рахманинова, 2014. С. 149-166

К проблеме интертекстуальности в музыке Фараджа Караева.

Во второй половине XX столетия понятие интертекстуальности выдвинулось в одну из главных категорий семиотической структуры искусства, став концептом художественного текста и методологической основой его интерпретации. Открытость, множественность ассоциативных связей превращает новый художественный опус в субъект коммуникации с необъятным фондом культуры: от заимствования микроэлементов стиля, языка – до комплексной ориентации на стиль прошлого, включающей репродуцирование фрагментов текста, техники, композиционной модели, схемы мышления или системы приёмов. Авторское произведение неизбежно воспринимается как пространство пересечения разнообразных цитат и аллюзий, репрезентант и коннотатор всеобъемлющей массы культурных смыслов, обозначенной Бартом термином *большой Текст* – в этом отношении весьма показателен используемый интертекстуальным анализом принцип *интерпретанты* (М. Риффатер), или *третьего текста* (М. Ямпольский), согласно которому, в перспективе чтения всегда присутствует некий скрыто управляющий авторским письмом интертекст, остающийся «за кадром» более или менее явной связи художественного текста со своим «первоисточником».

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 *предтекста*, во многом ответственного за процесс знако- и текстообразования нового опуса.

Применительно к композиционному процессу отдельного художника можно говорить об индивидуальной технологии структурирования межтекстовых взаимосвязей. В отношении поэтики Фараджа Караева правомерна постановка вопроса об интертекстуальном методе как универсалии, определяющей характер прекомпозиционной работы и композиционную структуру сочинений. Формами реализации метода выступают анаграммирование, создание редакций собственных произведений, переложение (инструментовка и переинструментовка) чужой музыки, а также стилизация, и цитатно-аллюзийный способ работы с материалом.

Анаграмма имени в музыке Ф. Караева – это и звуковой объект, и рождающий внемзыкальные ассоциации символ, и композиционный принцип, определяющий драматургию музыкальной формы. Подобный приём применён в трёх сочинениях: Сонате для двух исполнителей, Постлюдии (анаграмма женского имени *EADH(A)*) и Сюите для струнного квартета «*In memoriam...*» (анаграмма имени Альбана Берга *ABABEG*). Во всех случаях из букв имени рождается главная музыкальная тема – микросерия, становящаяся основой звуковысотной организации, интонационно-гармонических и формообразующих процессов. Так, в Сюите для струнного квартета «*In memoriam...*» памяти А. Берга (1984) анаграмма имени Берга, являясь скрытой программой цикла, в буквальном смысле строит форму: от первой к шестой части буквы зашифрованного имени последовательно суммируются, в итоге формируя целостное музыкальное образование – *cantus firmus* финала:

I A(1)	Инвенция на одну ноту
II A(1)B	Первая интерлюдия на две ноты
III A(1)BA(n)	Интермеццо на три ноты
IV A(1)BA(n)B	Вторая интерлюдия на четыре ноты
V E(r)G + 8	Похоронный марш на двух нотах с Trio на десяти нотах
VI A(1)BA(n)BE(r)G	Cantus firmus и кода с цитатами на двенадцати нотах

Стратегия опусных вариаций как проявление внутренней интертекстуальности в творчестве Караева реализуется в создании **переложений собственной музыки** для разных инструментальных составов. Композитор словно создаёт комментарий к собственному творчеству. При этом с очередной версией инварианта – структурной, тембровой или смысловой, – меняя имя и звуковой модус высказывания, приобретает новые контекстные характеристики, композиция всё дальше уходит от собственного подобию. Можно назвать здесь симфонии «Tristessa II» и «Tristessa I», Серенаду «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» и её камерную версию «1791», четыре версии для инструментального ансамбля «...a crumb of music for George Crumb», ансамблевую композицию «Klänge einer traurigen Nacht» и её симфоническую версию Четыре постлюдии, двенадцать камерных версий фортепианной Постлюдии. Образцом многопараметрового автокомментария является и композиция «...“Monsieur Bee Line” – eccentric», к настоящему моменту существующая не только в виде пяти инструментальных версий, но и с разными названиями:

«...“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 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 *перелисывания* реализует себя в **оркестровках и переложениях целостных опусов** – особом жанре творчества композитора, представляющем собой своеобразную индивидуализированную форму интертекстуальных взаимодействий.

Любая караевская инструментовка – это бережная авторская интерпретация при максимальной точности в отношении к тексту оригинала: таковы переложения для ансамбля солистов Десятой сонаты А. Скрябина и «Синтезов» А. Лурье, монодрамы «Erwartung» А. Шёнберга и Концерта для скрипки с оркестром А. Берга. О ряде транскрипций музыки К. Караева сам композитор говорит как о «полноценных» самостоятельных произведениях – например, фортепианная Сонатина и Струнный квартет были переработаны в композиции для струнного оркестра «Quasi una sonatina» и «Quasi uno concerto grosso», фортепианная пьеса «Царскосельская статуя» – в «Quasi una fantasia» для симфонического оркестра, Соната для скрипки и фортепиано – в «Quasi uno concerto» (Концерт №2) для скрипки и симфонического оркестра, Концерт для скрипки и большого симфонического оркестра обрёл камерную версию.

Особый вид транскрипции представляет собой сочинение «Homage à Alexei Lubimov» («Посвящение Алексею Любимову») для сопрано, фортепиано и ансамбля солистов (2004), имеющее загадочный подзаголовок:

Musique de Claude Debussy

Poésie de Stéphane Mallarmé

Композиторская ремарка здесь – в меньшей степени мистификация, чем кажется на первый взгляд: инструментальной основой опуса, действительно, является музыка «Облаков» из цикла Клода Дебюсси «Ноктюрны», а текстовой – фрагмент эссе Стефана Малларме «Кризис Стиха». При фактическом сохранении в редуцированном виде тембрового костяка оригинала на основе действия принципов тембровой ротации и тембровой комплементарности кардинальным образом переосмыслены роли составляющих его голосов. Не опуская ни одной ноты, ремарки или динамического оттенка, указанных в оригинале, Караев дополняет партитуру тончайшими штриховыми нюансами и подголосками-имитациями, скользящими вдоль основных мелодических линий. Тембр и партия сопрано служат наиболее очевидным знаком авторского присутствия, причём присутствия весьма деликатного: это не столько соло, сколько один из инструментальных голосов, часть красочной палитры музыкальной акварели.

Стилизация представлена в творчестве композитора двумя сочинениями: одноактным бессюжетным балетным спектаклем «Калейдоскоп» на музыку клавирных сонат Доменико Скарлатти (1971) и Концертом для фортепиано и камерного оркестра (1974).

Подобно тому как это было сделано Стравинским в «Пульчинелле», Фарадж Караев в «Калейдоскопе» использует структуру старинной сюиты танцев, вынося в название частей обозначение жанра или формы: *Sinfonia* (I), *Adagietto* (II), *Scerzino* (III), *Tema con variazioni* (IV), *Rondoletto* (finale).

Персонифицированная трактовка инструментального ансамбля – парного состава без кларнетов с выделенным солирующим квинтетом струнных (*concertino*) – и принцип контрастного сопоставления *solì / ripieni* также восходят к партитурам XVIII столетия. Безусловны приоритетные позиции тональности (диатоники), гомофонно-гармонического письма и мотивно-вариационной техники. При ближайшем рассмотрении, однако, становится ясно, что признаки стилизации со знаком плюс в той же пропорции дополнены стилевой атрибутикой со знаком минус, или *техникой псевдостилизации*, если воспользоваться характеристикой А. Шнитке, адресованной методу Стравинского¹. Процесс авторского «переинтонирования» инварианта затрагивает все слои композиции: от отдельных элементов музыкального языка (нарушения нормативности в области ритмики, деформация мажоро-минорной ладогармонической системы и т. д.) – до уровня формы. Караев работает с цитатным материалом в рамках почтительного отношения к оригиналу, но с достаточной степенью свободы трактуя компоненты заимствуемого стилевого комплекса. Музыка сонат Скарлатти является, скорее, материалом для нового строительства, нежели объектом реставрации с позиции охранителя традиции. В равной степени это и игра с музыкой Скарлатти, и игра в музыку Скарлатти – не случайна предпосланная партитуре ремарка после Д. Скарлатти (как и после С. Беккета – в созданном десятилетием позже инструментальном театре «В ожидании...»). Как результат – рождение парадоксально структурированной музыкальной реальности на границе не смежных друг другу эпох: век XVIII глазами человека «реального времени» или, напротив, век XX под маской изысканного барокко.

В стилистике Концерта для фортепиано и камерного оркестра переплелось несколько стилевых комплексов: небарокко, джаз, музыка романтического и популярного стилей. Игровой характер стилизации, метод мотивно-ритмической, вариационно-вариантной работы с тематизмом, нерегулярная акцентность и изыски метрической переменности, господствующий дух искрящейся виртуозности в русле «заново сочиняемого» концертного жанра – вот наиболее яркие признаки караевского барокко, как бы пропущенного через «стравинскую» нео-обработку. Как и в ситуации с «Калейдоскопом», творческий метод Стравинского выполняет в Концерте функцию медиатора, или *третьего текста*, незримо регулирующего логику интертекстуальных взаимодействий.

Значение **цитации** в творчестве Караева – идёт ли речь о структуре его изобразительных коллажей, литературных эссе или музыкальных сочинений – 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» образца, наделённого определённой «культурой подтекста» (А. Михайлов), можно предложить нижеследующую систематизацию типов и способов работы композитора с иностилевым материалом.

▪ *Цитирование целостного тексто-музыкального образования*, его фрагмента или элемента – как в тембровой версии оригинала, так и в авторской инструментовке: монодрама «Journey to love» (серия из «Лирической сюиты» А. Берга), симфонии «Tristessa» I-II (фортепианные прелюдии К. Караева), десять инструментальных версий Постлюдии (фортепианная пьеса Э. Грига op. 17 № 6 «Я знаю одну маленькую девочку»), «5 Stücke mit Kanons von A. Schönberg» для инструментального ансамбля (шёнберговские четырёхголосные каноны «Für Erwin Stein zu Weihnachten» и «Für echt niederländische Künste kann dem Concertgebouw nur mit nachgeahmten danken»), фортепианная пьеса «Musik für

¹ См.: Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М.: Композитор, 2004. С. 124–146.

die Stadt Forst» (серия из Скрипичного концерта А. Берга), «Babylonturm» для инструментального ансамбля («Арабское каприччио» Фр. Тарреги, лютеранский хорал «An Wasserflüssen Babylon»), *маленький спектакль* «Посторонний» (экспромт ля-бемоль мажор ор. 90 Ф. Шуберта) и др. сочинения.

«In memoriam...» памяти А. Берга содержит целый комплекс ассоциативных отсылок к стилю Берга, являясь в этом отношении образцом многопараметровой интертекстуальности. Помимо принципа использования анаграммы имени, о котором уже шла речь, в сочинении цитируется музыка композитора (Violinkonzert и Kammerkonzert), воссозданы принципы техники (свободная додекафония) и формообразования (первая часть Скюты – это *инвенция на одну ноту*), а также разрабатывается и варьируется характерная авторская ритмоформула – вся Скюта представляет собой моноритмическую композицию, в основе которой лежит формула «ритма судьбы» из оперы «Лулу». В ассоциативном комплексе пьесы разные «срезы» интертекстуального метода видятся один сквозь другой: «вдвойне» мемориальное заглавие, реминисценции жанра (скюта, похоронный марш, инвенция, канон), аллюзии формы (инвенция на одну ноту, трёхчастная форма с трио), воспроизведение композиционной техники (имитационная полифония, мензуральный канон, свободная додекафония, техника *cantus firmus*), использование темы-анаграммы, ритмическое и тематическое цитирование.

Функцию своего рода «программы» выполняет аллюзийно-цитатная версия стилевой ассимиляции в одном из наиболее крупных симфонических проектов Караева – Концерте для оркестра и скрипки соло (1999–2004), который буквально соткан из обрывков воспоминаний, цитат, аллюзий и едва уловимых реминисценций стилей прошлого. Сконцентрированные во второй части Концерта *quasi*-цитаты не вызывают отторжения материала, в равной степени не способствуют они и созданию облика полистилистической композиции, поскольку композитор использует здесь излюбленный им метод неконфликтной адаптации иностилистики в авторский текст. Источники заимствований – шедевры мировой музыкальной культуры, большая часть которых связана с караевской композицией жанровым родством: скрипичные концерты А. Вивальди, Ф. Мендельсона-Бартольди, И. Брамса, А. Берга, К. Караева, – а также Третья симфония И. Брамса. Музыкальная «кинородность» подана в виде намёка – узнаваемой интонации, ритмической фигуры или «блика» гармонии. Однако всякий раз это иная, отличная от авторской, инструментовка, всякий раз – не тема-мелодия, но аккомпанирующий фактурный слой, комплекс, содержащий все ключевые характеристики темы, за исключением самой главной и самой ожидаемой². В третьей части Концерта («Вариации и Тема») в финале, как итог всего предшествующего развития звучит тема фортепианной пьесы Э. Грига ор. 57 № 6 «Тоска по Родине». Культурологический аспект композиции не исчерпывается глубоко «внутримузыкальной» интертекстуальностью – как и в ряде других опусов Караева, функцию организующего начала во многом берёт на себя слово, в данном случае фактически структурирующее музыкальную ткань, поскольку основной серийный ряд (буквенные обозначения звуков) выводится из фрагмента текста романа М. Фриша «Назову себя Гантенбайн».

▪ *Цитата-переложение* как основа оригинального авторского произведения: «Homage à Alexei Lubimov» для сопрано, фортепиано и ансамбля солистов – композиция, представляющая собой полную переинструментированную версию «Облаков» из цикла К. Дебюсси «Ноктюрны» со специально сочинённой мелодической линией голоса.

▪ *Автоцитирование* как разновидность автокомментария, или автогерменевтики: Концерт для фортепиано и камерного оркестра (авторская джазовая тема), «5 Stücke mit Kanons von A. Schönberg» (Вторая фортепианная соната), Серенада «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» (фрагмент второй части фортепианной Сонаты для двух исполнителей), «Aus...» для вибратона / маримбы и бассетгорна / бас-кларнета («Klänge einer traurigen Nacht» и «...alla "Nostalgia"»), «Malheur me bat» для голоса и гитары и

² Аналогичным образом трактован заимствованный материал в оркестровой Серенаде «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» и её камерной версии Серенада «1791»: в качестве цитаты избрана не мелодия (основной), а фактурно-гармонический (аккомпанирующий) материал вступительного раздела *Lacrimosa*, излагаемый у Моцарта первыми / вторыми скрипками и альтами, у Караева – двумя первыми скрипками (8-й пульт) и двумя альтами (6-й пульт).

«Canción de cuna» для голоса и инструментального ансамбля («хорал» из «Ton und Verklärung»).

Фарадж Караев обращается к своей музыке, включая её в новые звуковые контексты в виде небольших фрагментов, относительно законченных разделов формы и создавая опусы, целиком основанные на заимствованном материале. В русле данной тенденции особое место принадлежит композиции «Ist es genug?..» для инструментального ансамбля и магнитной ленты (1993), представляющей собой грандиозный автоколлаж из музыки десяти сочинений композитора. Цитируются пьесы разных лет, охватывающие практически всю творческую биографию Ф. Караева, с 1966 по 1991 годы: «Музыка для камерного оркестра, ударных и органа» (1966), Concerto grosso памяти А. Веберна (1967), моноопера «Journey to love» (1978), «В ожидании...» (1983 / 1986), «...a crumb of music for George Crumb» (1985), «Terminus» (1987), «Klänge einer traurigen Nacht» (1989), «...alla "Nostalgia"» (1989) и «Der Stand der Dinge» (1991). Кроме того, в музыкальную ткань вплетены узнаваемые лексемы Сонаты для двух исполнителей (1976), а некоторые атрибуты сценического действия вызывают ассоциации с «Tristessa I» (1982) и написанными позднее «(K)ein kleines Schauspiel...» (1998) и «Посторонним» (2002).

Подобно Л. Берно в Симфонии, Фарадж Караев в «Ist es genug?..» предпринимает попытку художественного исследования сочинения прошлого, и в роли такого сочинения выступает его собственное творчество, взятое как целостное образование, увиденное сквозь призму четвёртого измерения – времени. Обращаясь к сложившимся и уже функционирующим в культуре текстам, композитор 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, – «сюжет» преобразуется в «притчу». Вся композиция «Ist es genug?..» подобна постепенно разворачивающемуся палимпсесту, обнаруживающему всё новые и новые слои, просвечивающие один через другой.

▪ *Воспроизведение конкретных процессов – шумовых, речевых и звуковых – в реальном времени композиции или записанных на магнитную ленту:* Соната для двух исполнителей (детский плач), моноопера «Journey to love» (крик чаек, плеск волн, шум ветра, запись фрагментов джазовой композиции «Tarkus» и мугама Сегах, исполняемого на балабане), «Ton und Verklärung» (ход часов), «Verklärung und Tod» (чтение на иврите десяти заповедей Моисея).

Особый интерес в этой связи представляет композиция «Xütbә, muğam və surә» («Проповедь, мугам и молитва») для тара, инструментального ансамбля и магнитной ленты (1997), в которой авторская музыка составляет контекст бытия историко-культурных знаков-символов – мугамной импровизации тара в ладу *Şüştәр* (вторая часть) и записанной на плёнку 75-й суры Корана (финал). Перед нами – редкий образец интертекстуальности высшего порядка, когда в функции целостного законченного текста выступает сама традиция: народная художественная и религиозная каноническая. Традиция не столько интерпретируемая – в авторском подходе нет ни иронии, ни желания исказить или разрушить, – сколько побуждающая к размышлению, обращающая в глубины собственного культурного сознания, в большей степени комментирующая, нежели комментируемая. Композитор не обрабатывает привлекаемый материал, но работает с ним как с художественной целостностью, скорее, уподобляясь, 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. Тем самым «Xütbә, muğam və surә» являет собой одну из возможных версий культурного соприкосновения Востока и Запада – взгляд современного российского музыканта-европейца, испытывающего глубочайший пиетет к собственным национальным корням. Стойкое, персонафицированное в тембре тара, жанровой сфере мугама и канонической традиции чтения суры, вступает во взаимодействие с западным, в понятийный комплекс которого включены инструментарий, сам способ репрезентации и бытования сочинения, а также приёмы композиторской техники: так, например, во второй части музыкальная композиция фактически вырастает из заданной традицией структуры, деликатно встраиваясь в оставленные для неё

«лакуны» – длительные паузы между чтением строк молитвы или «каденции», членящие разделы мугамной импровизации; кроме того, вписывая двенадцатизвуковую серию в звукоряд лада *Şüstər* и выводя из неё хроматические поля, композитор сближает разные техники и системы звуковысотности – модальность и серийность, – не смешивая их, но сохраняя за каждой свой, темброво и жанрово персонифицированный ареал действия.

▪ *Цитата- (звуко)подражание*: Концерт для фортепиано и камерного оркестра (воспроизведение мелодий дверного звонка и автомобильного гудка), фортепианная Соната для двух исполнителей, «*Klänge einer traurigen Nacht*» для камерного ансамбля, оркестровые «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге», «1791» и «*The [Moz]art of elite*» (имитация игры и боя настенных часов);

▪ *Цитата исполнительской манеры*: «*Xütbə, müğam və surə*» (мугамная импровизация тара в ладу *Şüstər*), «*Babylonturm*» (импровизации народных неевропейских инструментов), ансамблевая версия «Вы всё ещё живы, господин Министр??!!» (джазовая импровизация роля);

▪ *Цитата нотации и исполнительской техники*: «*Der Stand der Dinge*» (разработанные В. Екимовским графическая система и специфические приёмы игры на бас-кларнете);

▪ *Виртуальная цитата*: композиция «*Der Stand der Dinge*» («Положение Вещей») для инструментального ансамбля и магнитной ленты (1991), своеобразный стержень которой составляет выписанная, но неслышимая музыка Пяти пьес для оркестра оп. 10 А. Веберна. О существовании этого *suono interno*, скрытой музыкальной реальности, глубоко запрятанной в недра ансамблевой фактуры, осведомлён лишь дирижёр, в партии которого выписаны все такты-паузы, содержащие авторские указания на характер исполнения и тактовый размер. Музыканты «обнаруживают» пьесы лишь тогда, когда визуальная музыка уступает место реальному звучанию – в виде фрагментов, отдельных мелодических линий и мотивов, озвученных теми же тембрами, что и в партитуре Веберна.

Композиционное положение пьес таково, что своим появлением они выстраивают определённую драматургическую линию, всякий раз полагая предел развитию или становлению, выступая в функции кульминации – тихой или беззвучной. Такие типично караевские смысловые *минус-кульминации* заключают в себе нечто существенное – квинтэссенцию невыразимого, поэтику умолчания. В то же время это фактор экспрессии, который, как и у Веберна, позволяет «услышать» художественное время, сжатое до пределов минимального звучания и расширенное до масштаба всепоглощающей тишины. В контексте абсурдно-хаотической вселенной «*Der Stand der Dinge*» пьесы оп. 10 представляют малый островок гармонии – гармонии столь хрупкой, что, дабы не отпугнуть, не разрушить её прежде срока, композитор звуку предпочитает немоту.

▪ *Дважды-цитата*: Соната для двух исполнителей (тема романа М. Глинки «Я помню чудное мгновенье» в транскрипции О. Фельзера).

▪ *Текстовая цитата, ставшая названием сочинения*: «*Journey to love*» (одноименный цикл стихов У. К. Уильямса), «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» («*I met Heine on the Rue Fürstenberg*» М. Фелдмана), «*Der Stand der Dinge*» (одноименный фильм В. Вендерса), музыка для исполнения на театральной сцене «В ожидании...» («В ожидании Годо» С. Беккета), «*Ist es genug?..*» (лютеровский хорал «*Es ist genug*»), Камерный концерт «...alla "Nostalgia"» («Ностальгия» А. Тарковского), «(K)ein kleines Schauspiel...» для двух гитар и басовой флейты («(K)ein Sommernachtstraum» А. Шнитке), «*Ton und Verklärung*», «*Verklärung und Tod*» («*Tod und Verklärung*» Р. Штрауса), «...Monsieur Bee Line – eccentric» («...General Lavine – eccentric» К. Дебюсси), «*The [Moz]art of elite*» («*Moz-art*» А. Шнитке), «*Malheur me bat*» (одноименная шансон Й. Окегема). Степень остранения, достигаемая путём пропуска, перестановки слов, изменения синтаксиса, в ряде случаев сообщает заимствованию статус ироничного парафраза на грани *антицитаты*, кроме того, в названии сочинения может присутствовать имя, обозначая скрытое посвящение, – например, симфония «Гойя» для симфонического оркестра и двух хоров или «...a crumb of music for George Crumb» для инструментального ансамбля;

▪ *Цитата формы*, близкая по смыслу работе по модели. Образцом такой прекомпозиционной работы по модели является *Concerto grosso* памяти А. Веберна для камерного оркестра (1967) – одно из ранних сочинений Караева, в макро- и микрокомпозиционных процессах моделирующее структуру веберновской Симфонии оп. 21. Оба сочинения озвучены небольшим инструментальным ансамблем,

оба двухчастны, причём вторые части представляют собой вариации, что соответствующим образом отражено в их названиях. Подобно Веберну, для которого имя опуса в большей степени связано с этимологией слова, нежели с традицией жанра, Караев заглавием сочинения обозначает доминирующую идею концертирования: *concerto grosso* понимается вполне буквально – как *большой концерт* для определённого инструментального состава. Сближает композиции и специфический тип утончённо-экспрессивной выразительности за гранью чувственности и чувствительности, почти графическая звукопись пуантилистического письма, пронизанного неслышимой музыкой пауз. Принципы архитектоники базируются на эстетическом аспекте 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, осуществлённой в палиндромных структурах серий, формах изложения серийных рядов (например, бесконечном двойном инверсионном каноне, воспроизводимом в прямом и возвратном движении), идее пропорций, дополненной принципами осевого структурирования и тотальной зеркальной симметрии, и других закономерностях. Подражание модели здесь изначально предполагает не копирование, но творческое переосмысление исходных идей на основе преобладания в сфере интеллектуального конструирования, логики, вырабатываемой на стадии прекомпозиционной работы – продумывания звуковысотной структуры, прогнозирования перспективы её разработки, выстраивания диспозиции серийных преобразований.

Принципиально антиколлажный способ введения иностилевого материала, его адаптация в авторскую среду, вписанность в систему авторского мышления и, в итоге, работа с заимствованным тематизмом как с тематизмом собственным – вот важнейшие составляющие караевского подхода. Суть цитации в данном случае близка аллюзийному методу: интеграция в авторскую речь иностилевого фрагмента, как правило, происходит на основе «бесшовной» ассимиляции – род *Icherzählung*³ (по М. Бахтину). 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 (заголовки 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*.

Установка на широко понимаемый синтез как свойство современного индивидуального стиля в творчестве Фараджа Караева реализуется во всём спектре проявления аспекта интертекстуальности. В контексте современного культурного пространства, представляющего собой гигантский многовекторный интертекст, в одно и то же время единый и множественный, нелинейный и алогичный, и сам феномен караевского творчества может быть рассмотрен как своего рода масштабный гипертекст, сотканный из отсылок и примечаний к самому себе, текст, в котором знаки и значения обнаруживают связь на расстоянии.

³ Повествование от первого лица (нем.). Здесь — в значении достигнутой гармонии стилевых диалогов.