

Марианна Высоцкая

# Об интертекстуальности как свойстве идиостиля Фараджа Караева: к теории и практике метода

Феномен художественного текста как многослойного семиотического пространства давно обрел статус одного из ключевых понятий гуманитарной культуры. Предмет и объект научных рефлексий и изысканий философов, филологов, литературоведов, лингвистов, искусствоведов, во второй половине XX — начале XXI столетий он мыслится еще и полем непрекращающегося диалога с традицией — развиваемой, преодолеваемой или намеренно уничтожаемой. С учетом огромного опыта, накопленного культурой, сегодня едва ли можно рассчитывать на создание сугубо оригинальной, «нулевой» текстовой системы с набором имманентных механизмов для герменевтического декодирования. Скорее, наоборот, вне зависимости от воли и желания автора, вновь создаваемый художественный текст чаще всего оказывается своего рода «гетероглоссией», сквозящей историческими аллюзиями и ассоциациями, а его детальный анализ выявляет факт существования как минимум одного культурного *пред-текста*, во многом ответственного за процесс знака- и текстообразования нового опуса.

Современные тексты, как правило, представляют собой открытые структуры, дающие богатый материал для интеллектуальных реконструкций, вовлеченные в постоянный и меняющийся во времени диалог, демонстрирующие неоднозначность, зыбкость позиций в системах *денотат — коннотат, субъективные смыслы «от автора» — объективные смыслы языковой реальности*. Постструктуралистская идея текста как «серии подвижных означающих», разрушение авторитета текста посредством стратегии его «рассеивания» (Ж. Деррида), деконструкции, продуцирующей неиссякаемый поток интерпретаций, естественным образом приводит к формулировке тезы о множественном авторстве любого текста. Иными словами, процесс означивания не инициируется одним-единственным источником в лице «субъекта письма» — коль скоро строительство текста осуществляется с помощью уже функционирующих в данной языковой системе знаков, неизбежно присутствие в нем разного рода влияний и «голосов». Более того — сама история каждого знака пред-

ставляет собой наложение слоев смыслов, и, следовательно, любой знак как элемент языковой системы и объект исследования семиотики – это уже интертекст. Таким образом по своей сути и литература, и музыка интертекстуальны.

Динамическая модель интерпретации, опирающаяся на принцип ассоциативности, жесткой и завершенной текстовой структуре предпочитает структуру становящуюся, чреватую бесконечным смыслопорождением и смыслопроявлением. Любой текст понимается как пространство межтекстовых отношений, место пересечения различных дискурсов, собрание кодов, упорядочивающих текстуальную множественность. Именно подобный «динамизированный» текст является объектом семанализа, или «теории текстуального означивания» – семиотической концепции, разработанной лидером французского постструктурализма Юлией Кристевой к концу 1960-х годов. Тогда же, на основе переосмысления диалогической концепции Михаила Бахтина исследовательница формулирует понятие *интертекстуальности*, наделяя его значением важнейшей категории семиотической структуры искусства<sup>1</sup>.

Интертекст подменяет «заданный» смысл работой по его отысканию/производству и в этом плане сущность интертекстуального анализа изоморфна самому

механизму смыслопорождения, лежащему в основе процесса создания художественного произведения. Смысл возникает на пересечении семантических векторов, представляющих культурно-исторический контекст, – неслучайно бартовское определение автора текста как *эхо-камеры*, или *камеры отзвуков* [1, 41], стереофонически множачей сталкивающиеся и переплетающиеся голоса, доносящиеся извне.

Понятие интертекстуальности как концепт художественного текста и методологическая основа его интерпретации получило осмысление во множестве научных работ и на материале разных видов искусства. В последней трети XX века появляются образцы фундаментальной разработки типологии явления – исследования Ж. Женетта (G. Genette), З. Бен-Пората (Z. Ben-Porat), Дж. Б. Конте (G. V. Conte), Л. Женни (L. Jenny), Ш. Гривеля (Ch. Grievel), Ж.-Ж. Наттье (J.-J. Nattiez), И. Смирнова, А. Жолковского<sup>2</sup>. Вопросы музыкальной семантики и межтекстового взаимодействия рассмотрены в монографиях и статьях А. Шеринга, К. Корсина, Й. Н. Страуса, М. Э. Бондса, К. Герингера, И. Стояновой, Р. Тарускина, Р. С. Хэттена, Л. Б. Робинсона, Е. Самса, Е. Веллеца, А. Шнитке, И. Барсовой, В. Грачёва, А. Климовицкого, А. Меркулова, Я. Гиршмана, Б. Каца, Л. Дьячковой, М. Ара-



<sup>1</sup> См. тексты Ю. Кристевой «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman» (1967), «Texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle» (1970), а также сборник статей 1969 года «Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse».

<sup>2</sup> См., в частности: Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982; Grievel Ch. Thèses préparatoires sur les intertextes // Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste / hrsg. von R. Lachmann. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. S. 237–248; Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994; Смирнов И. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1981. Sonderband 4.

новского, Л. Шаймухаметовой, Ю. Векслер, М. Раку, Д. Тиба, И. Снитковой, А. Денисова, О. Юферовой и многих других.

И действительно, именно XX веку с тенденцией к овладению всем арсеналом искусства в его историко-временной перспективе суждено было стать эпохой Малера, Стравинского, Берио, Шнитке, пройти через коллаж, многочисленные стилевые нео-эксперименты и полистилику, тотальность языковых игр и «всеядность» постмодернизма и — воспитать компетентного воспринимающего, *архичитателя* (М. Риффатер), способного проникнуть в изощренную смысловую структуру текста в попытке распознать прагматические игры автора. Новый опус неизбежно воспринимается как репрезентант и коннотатор всеобъемлющей массы культурных смыслов, обозначенной Бартом термином *большой Текст*, — в этом отношении весьма показателен используемый интертекстуальным анализом принцип *интерпретанты* (М. Риффатер [6]), или *третьего текста* (М. Ямпольский [5]), который открывает в перспективе чтения скрытое присутствие интертекста, управляющего внутритекстовыми связями.

Интертекстуальность как условие и способ существования текста в семиотической культурной среде применительно к композиционному процессу отдельного художника обретает значение практической методологии. У каждого творца — свои коды, приемы, 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. Формами реализации метода, всякий раз иницирующими разработку определенного алгоритма действия (программы), выступают цитирование, аллюзия и стилизация, анаграммирование, переложение (инструментовка и переинструментовка) чужой музыки, а также создание редакций собственных произведений.

Систематизируя принципы использования в музыкальной композиции Караева цитаты иностилевого материала, можно предложить следующую классификацию:

– *цитирование целостного тексто-музыкального образования, его фрагмента или элемента* — как в тембровой версии оригинала, так и в авторской инструментовке: балет «Калейдоскоп» (темы сонат Д. Скарлатти), «5 Stücke mit Kanons von A. Schönberg» для инструментального ансамбля (шёнберговские четырехголосные каноны «Für Erwin Stein zu Weihnachten» и «Für echt niederländische Künste kann dem Concertgebouw nur mit nachgeahmten danken»), *маленький спектакль* «Посторонний» (Экспромт Ля-бемоль мажор ор. 90 Ф. Шуберта), Концерт для оркестра и скрипки соло (фрагменты Скрипичных концертов А. Вивальди, А. Берга и К. Караева, III симфонии И. Брамса, фортепианная пьеса Э. Грига ор. 57 № 6 «Тоска по Родине»);

– *воспроизведение реальных шумовых, речевых и звуковых процессов, 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 балабанае), «Verklärung und Tod» (чтение на иврите десяти заповедей Моисея);

– *цитата-(звучо)подражание*: Концерт для фортепиано и камерного оркестра (воспроизведение мелодий дверного звонка и автомобильного гудка);

– *цитата исполнительской манеры*: «Xütbә, muğam vә suğә» (мугамная импровизация тара в ладу Шюштер), «Babylonturm» (импровизации народных неевропейских инструментов);

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

– *виртуальная цитата*: «Der Stand der Dinge» (выписанная, но неслышимая музыка оркестрового цикла ор. 10 А. Веберна);

– *дважды-цитата*: Соната для двух исполнителей (тема романса М. Глинки «Я помню чудное мгновенье» в транскрипции О. Фельзера);

– *текстовая цитата, ставшая названием сочинения*: «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» («I met Heine on the Rue Fürstenberg» М. Фелдмана), «Ist es genug?» (лютеровский хорал «Es ist genug»), камерный концерт «...alla "Nostalgia"» («Ностальгия» А. Тарковского), «Ton und Verklärung», «Verklärung und Tod» («Tod und Verklärung» Р. Штрауса). Степень остранения, достигаемая путем 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*, смыкающаяся с принципом работы по модели: Concerto grosso памяти А. Веберна для камерного оркестра как моделирование структуры, макро- и микрокомпозиционных процессов веберновской Симфонии ор. 21.

Практически во всех случаях включение иностилевого фрагмента в авторскую речь осуществлено по принципу «бесшовной» интеграции — род *Icherzählung*<sup>3</sup> (по М. Бахтину). Введение «невывяляемых цитат» создает зоны внутримызыкальной ассоциативности, границы которых нередко размыты. Это стиливое «переинтонирование», игра слуховыми ощущениями расширяют интертекстуальное пространство сочинения, варьируя контексты, смещая парадигматику, вовлекая новые коннотации, сообщающие тексту свойство потенциально бесконечной семиотической структуры. Разного рода трансформации и модификации цитаты, в статусе инварианта нередко имеющей «неаутентичный» облик, как и свобода в выборе элемен-

тов и параметров цитирования, приводят к превращению заимствования в подобие цитаты, собственную изнанку, псевдо- или quasi-цитату. В этот момент грань, отделяющая цитату от аллюзии, слишком тонка, чтобы можно было со всей определенностью классифицировать тот или иной тип интертекстуального взаимодействия. Собственно, все текстовые цитаты (названия 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, чье положение в масштабно-временной структуре целого относительно неустойчиво или не столь значительно, — сам композитор различает в этом плане *цитату* и *цитату-аллюзию*.

Особым разделом типологии интертекстуальных связей является автоцитирование как разновидность автокомментария, или *автогерменевтики*. С позиции классической, гадамеровской герменевтики, обращенной к фундаментальным основам человеческого бытия, время трактуется как позитивная и продуктивная возможность понимания, а сущность художественного текста неотделима от истории всех его интерпретаций, или исторических измерений. Структурный момент понимания, как и искусство интерпретации, выражается через понятие герменевтического круга, предполагающего постижение смысла целого посредством прояснения смысла его частей и наоборот. Иными словами, каждое новое прочтение или переписывание текста — это шаг к его пониманию, более полному в сравнении с предварительным знанием о нем.

Помимо погруженности в культурно-историческую традицию, произведение всегда существует в контексте творчества автора, внутри определенной индивидуальной традиции, в границах которой оно вступает в диалог с собственными версиями и транскрипциями. Выговаривая, воспро-

<sup>3</sup> Повествование от первого лица (нем.). Здесь — в значении достигнутой гармонии стиливого диалога.

изводя себя снова и снова, текст в буквальном смысле производит, *обнаруживает* собственный смысл, реализуя установку бартовской концепции «большого Текста» на *переписывание* как способ, адекватный прочтению. Иными словами, некая смысловая множественность кристаллизуется в конкретных структурных формах, семантические «пустоты» готового текста раскрываются в самостоятельные возможности в облике вновь создаваемых сочинений — тождественных/различных, подобных/инаковых.

Фарадж Караев обращается к своей музыке, включая ее в новые звуковые контексты в виде небольших фрагментов, относительно законченных разделов формы и создавая опусы, целиком основанные на заимствованном материале: в одном из эпизодов Концерта для фортепиано и камерного оркестра композитор цитирует собственную джазовую тему, в Серенадах «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» и «1791», а также в ансамблевой композиции «...a crumb of music for George Crumb» — фрагмент второй части Сонаты для двух исполнителей, в «5 Stücke mit Kanons von A. Schönberg» — музыку Второй фортепианной сонаты, в сочинениях «Malheur me bat» и «Canción de cuna» — хорал из «Ton und Verklärung». Вершинное воплощение тенденции представляет автоколлаж из музыки десяти сочинений в композиции «Ist es genug?..» для инструментального ансамбля и магнитной ленты.

Мигрирующие образы, фрагменты сочинений — автоцитаты перерастают собственную функциональность, преобразуются в концепт, обретая особую значимость в контексте всего творчества композитора и уподобляясь процессу выявления скрытой формулы. Эта мысль актуальна и в отношении целостных опусов, воспроизводимых в ином тембровом или структурном облике. Подобная практика создания множественных версий опуса, подразумевающая переинструментовку и структурные модификации инварианта, как известно, характеризует метод П. Булеза, К. Штокхаузена,

Л. Берно, В. Рима, А. Пярта. Перекладывая свою музыку для разных инструментальных составов, сообщая ей новые контекстные характеристики и выделяя иные смысловые акценты, композитор создает своего рода комментарий к собственному творчеству. В наследии Фараджа Караева образцами, представляющими стратегию опусных вариаций, являются: симфонии «Tristessa II» и «Tristessa I» (1980 и 1982); Серенада «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» (1982), ее камерная версия «1791» (1983) и симфоническая постлюдия «The [Moz]art of elite» (1990); четыре версии для инструментального ансамбля «...a crumb of music for George Crumb» (1985–2004); пятнадцать камерных версий фортепианной Постлудии (1990–2015); Камерный концерт для 5 исполнителей (1988) и его версии — ансамблевая («...alla "Nostalgia"», 1989) и оркестровая («Vingt ans après — nostalgie...», 2009). 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 — в духе игры повторений и различий: «... "Monsieur Bee Line" — eccentric» для фортепиано (1997); «Вы все еще живы, господин Министр?!» для скрипки (2000); «Вы все еще живы, господин Министр???!» для ансамбля (2001); «"Monsieur Bee Line" — eccentric, или Вы все еще живы, господин Министр???!» для флейты и фортепиано (2003); «"Monsieur Bee Line" — eccentric, или Вы все еще живы, господин Министр???!» для флейты, бас-кларнета и фортепиано (2005).

Практика анаграммирования — другой важнейший элемент, выстраивающий «здание» караевского интертекста, — определяет композиционную драматургию трех сочинений: фортепианной Сонаты для двух исполнителей (1976), сюиты для струнного квартета «In memoriam...» памяти А. Берга (1984) и фортепианной Постлудии (1990). Во всех случаях из букв имени рождается главная музыкальная тема-микросерия, становящаяся основой звуковысотной ор-

ганизации, интонационно-гармонических и формообразующих процессов. В сюите анаграмма имени Альбана 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 названий частей:

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

По сути интертекст сюиты представляет собой метафорический палимпсест, в котором ассоциативные «слои» «просвечивают» один через другой: «вдвойне» мемориальное заглавие, жанровые реминисценции, воспроизведение композиционной техники Берга (имитационная полифония, ритмические каноны, свободная додекафония, техника *cantus firmus*), использование темы-анаграммы, ритмическое и тематическое цитирование. Музыка интерпретируется музыкой, и путь интерпретации пролегает не только от явного к тайному, но и в обратном направлении — от анаграммируемой стилистики к теме-имени и посвящению.

В одном из интервью, на вопрос о характере и значении цитат чужой музыки в собственном творчестве, Фарадж Караев с присутствующими ему юмором и провокационностью ответил: «...переписать своим почерком и признать своим». Возможно, наиболее последовательно тенденция *переписывания* реализует

себя в оркестровых транскрипциях — особым жанре творчества, представляющем собой своеобразную индивидуализированную форму интертекстуальных взаимодействий. Любая караевская инструментовка — это бережная авторская интерпретация при максимальной точности в отношении к тексту оригинала, касается ли это «заказных» «Синтезов» А. Лурье (2010) и Десятой сонаты А. Скрябина (1991)<sup>4</sup> или ряда «незаказных» транскрипций музыки К. Караева, о которых сам композитор говорит как о «полноценных», самостоятельных произведениях: фортепианная Сонатина и Струнный квартет были переработаны в композиции для струнного оркестра «*Quasi una sonatina*» (1978) и «*Quasi uno concerto grosso*» (1998), пять фортепианных прелюдий из Четвертой тетради — в цикл пьес для органа (2006–2008), фортепианная пьеса «Царскосельская статуя» — в «*Quasi una fantasia*» для симфонического оркестра (2007), Соната для скрипки и фортепиано — в «*Quasi uno concerto*» (Концерт № 2) для скрипки и симфонического оркестра (2007), Концерт для скрипки и большого симфонического оркестра обрел камерную версию (2008).

Фарадж Караев: *В процессе работы над музыкой А. Скрябина, А. Шёнберга и К. Караева у меня постепенно сложилась точка зрения, которую я, абсолютно не претендуя на истину в последней инстанции, никому не навязываю.*

*Существует два варианта того, что именуется «переложением». Первый — это оркестровка фортепианного сочинения, второй — переоркестровка чужой партитуры. Они в корне отличаются друг от друга, и подход к решению обеих задач различен.*

*При работе над оркестровкой чужого фортепианного опуса оркестратор рискует оказаться между Сциллой и Харибдой. С одной стороны, у него может возникнуть непреодолимое желание оркестровать так, как, по его мнению, это сделал бы сам автор музыки, — естествен-*

<sup>4</sup> В данном случае композитор иронично отождествлял себя с героем рассказа Х.Л. Борхеса «Пьер Менар, автор «Дон Кихота»», одержимым идеей сочинения «Дон-Кихота» Сервантеса, — см. [3].



ное, казалось бы, желание. Но вскоре оно, «естественное», вытесняется другим, не менее заманчивым и притягательным — оркестровать не как автор, но «с точностью до наоборот», причем делается это в твердой уверенности, что в «чужую» музыку вносится нечто «свое», глубоко индивидуализированное. Быть или не быть? Если Мастер сумеет выскользнуть из смертельных объятий, у него в руках — быть может, даже и неожиданно для него самого — окажется спасительная нить Ариадны.

Автор фортепианных «Картинок с выставки» — Мусоргский.

Автор оркестровых «Картинок» — Равель. Равель, пропустивший музыку Мусоргского через свое композиторское credo, через свой характер, через свое мировоззрение и создавший абсолютно новый, чисто равелевский опус. Француз Равель, не мудрствуя лукаво, не оркестровал русского Мусоргского, а сочинял заново, используя при этом присущие только ему одному оркестровые средства. Такие открытия, как *glissando* альтов в «Гноме» или *solo* высокой трубы в «Двух евреях», «подпрыгивающие» *fatti* в «Лиможе» или *solo* саксофона в «Старом замке», да и многие другие, выводят авторство Равеля в разряд неоспоримого. И как итог — «Картинки с выставки» и... «Картинки с выставки».

И лишь в финале равелевских фантазии и мастерства не хватает — слишком неудачна и помпезно-вычурна пьеса Мусоргского. Она не пересочинена, а лишь оркестрована... но — мастерски...

Аналогичный пример — Веберн, который оркестровал свое «Музыкальное приношение» своими средствами, своим стилем, на своей нотной бумаге.

Именно в этом направлении шла работа над оркестровым вариантом Десятой сонаты А. Скрябина и Сонаты для скрипки и фортепиано К. Караева.

При переоркестровке же караевского скрипичного концерта «новая» партитура потре-

бовала, на мой взгляд, некоторого обновления и небольшой доводки, по сравнению с оригиналом, и ее звучание в некоторых деталях все же выходит за рамки привычного<sup>5</sup>.

Дань почтения мэтрам нововенской школы — караевские переложения для инструментального ансамбля монодрамы А. Шёнберга «Erwartung» (1999/2004) и Концерта для скрипки с оркестром А. Берга (2008), а также переложение для большого симфонического оркестра «Pierrot Lunaire» А. Шёнберга (2018)<sup>6</sup>, работу над которыми композитор считает одними из самых сложных и интересных художественных проектов своей творческой биографии. В ноябре 2018 года в Большом зале консерватории в исполнении Госоркестра России имени Е.Ф. Светланова под управлением Владимира Юровского состоялась премьера еще одной транскрипции Караева — трех фортепианных прелюдий К. Дебюсси, оркестрованных для парного состава.

Фарадж Караев: *При работе над «новыми» партитурами «Erwartung» Шёнберга и Violinkonzert Берга стояла задача максимально приблизить звучание инструментального ансамбля к грандиозному оркестру, полностью сохранив при этом рисунок и оркестровую ткань оригинала. Основная сложность подобной работы заключается в постоянной нехватке инструментов, и трудно сказать, каких из них не хватает больше — деревянных, медных или струнных. Подобный дискомфорт ощущается постоянно, но... именно в преодолении, казалось бы, непреодолимых трудностей и заключается прелесть подобной работы. В Concertgebouw в Амстердаме на пресс-конференции перед исполнением «Erwartung» мне был задан вопрос, как часто при переоркестровке не хватало инструментов и каким образом мне удавалось выходить из критических ситуаций. Пришлось честно признаться, что инструментов не хватало буквально в каждом такте начиная с первого (sic!), а вот чтобы получить ответ на вто-*

<sup>5</sup> Авторский комментарий цит. по [2, 187–188].

<sup>6</sup> После премьерных исполнений все названные партитуры приняты в каталог венского издательства Universal Edition.

рую часть вопроса, лучше всего ознакомиться с партитурой<sup>7</sup>.

Переложение никогда не бывает простой адаптацией нотного текста к иному тембровому контексту — каждая версия, редакция делает прозрачными новый оттенок смысла, грань образа, акцентирует тот или иной нюанс внутренней организации; порой сочинение обретает дополнительный визуальный ряд, а его звучание — иные пространственные характеристики, что меняет музыкальную структуру и формы ее репрезентации. Через серию модификаций одной и той же «истории» произведение раскрывается во времени как связь собственных проекций, собрание собственных отражений и метаморфоз. В этом плане особый вид транскрипции представляет собой сочинение «Homage à Alexei Lubimov» для сопрано, фортепиано и ансамбля солистов (2004)<sup>8</sup> — композиция, имеющая загадочный подзаголовок: *Musique de Claude Debussy, Poésie de Stéphane Mallarmé*, — и представляющая собой полную переинструментованную версию «Облаков» из цикла К. Дебюсси «Ноктюрны» со специально сочиненной мелодической линией голоса.

Сознательно самоустраняясь в пользу тандема классиков французского символизма, Караев словно провоцирует очередную дискуссию на тему о функции и значении Автора в современном творческом процессе. Вместе с тем композиторская ремарка на этот раз — в меньшей степени мистификация, чем кажется на первый взгляд: инструментальной основой опуса действительно является музыка «Облаков», а текстовой — фрагмент эссе Стефана Малларме «Кризис Стиха». Автор ничего не утаивает, он просто не говорит всей правды — ведь именно ему принадлежит идея соединения уже функционирующих в культуре текстов, благодаря чему эти

тексты получают новый контекст бытования: именно по воле автора слово Малларме обретает мелодику вокального интонирования, а музыка Дебюсси — иной тембровый облик в переоркестрованной версии.

Караевская партитура создана в расчете на ансамбль из 12 инструменталистов, включающий, помимо сопрано и фортепиано, сольный английский рожок, флейту, кларнет in A, фагот, валторну и квинтет струнных — две скрипки, альт, виолончель и контрабас<sup>9</sup>. При фактическом сохранении в редуцированном виде тембрового костяка оригинала кардинальным образом переосмыслены роли составляющих его голосов. Пожалуй, за исключением контрабаса и английского рожка с его знаменитым лейтмотивом, остальные инструменты достаточно подвижны в обмене функциями. Принципы тембровой ротации и тембровой комплементарности способствуют формированию новых мелодических голосов и новых *solì* — оркестровая ткань изысканно дифференцирована, фактура расслоена на разнотембровый ансамбль солистов, в котором каждый голос ярко характеристичен в силу своей уникальности и отсутствия дублировки другим тембром. Не опуская ни одной ноты, ремарки или динамического оттенка, указанных в оригинале, Караев дополняет партитуру струнных тончайшими штриховыми нюансами: невесомыми тремоло, едва уловимой сменой *pizzicato/arco*, флажолетной игрой и глиссандирующими подголосками-имитациями, скользящими вдоль основных мелодических линий, — так тают в небе легкие перистые облака (см. пример 1).

Тембр и партия сопрано служат наиболее очевидным знаком авторского присутствия, причем присутствия весьма деликатного: это не столько соло, сколько один из инструментальных голосов, часть

<sup>7</sup> Авторский комментарий, цит. по [2, 187–189].

<sup>8</sup> Премьера состоялась 7 марта 2007 года в Concertgebouw (Амстердам, Голландия). Исполнители — Schönberg Ensemble (Голландия), дирижер — Райнберт де Леув (Reinbert de Leeuw), солистка — Валери Гюйори (Valérie Guillorit).

<sup>9</sup> Оригинал «Облаков» написан для следующего инструментального ансамбля: 2 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета in B, 3 фагота, 4 валторны, литавры, арфа, скрипки I–II, альты, виолончели, контрабасы.



Пример 1

Ф. Караев. «Hommage à Alexei Lubimov»

3+3

40

Cor angl. in F

Flûte

Cl. in A

Cor in F

Basson

Piano

Voix

trans-po-si-tion au liv-re de la sym-pho-ni-c ou-ti-ni-mont de-reprend-re not-re

I.

Vn.

II.

Alto

Vc.

Cb.

39

40

41

*p*

красочной палитры музыкальной акварели. Прозаический текст Стефана Малларме как нельзя более органично вписан в «нерифмованную» музыку Дебюсси, являя собой совершенный образец магической ритмики языка, суггестивная сила которого — в изречении недоступных истин, осложненном синтаксисе, заклинательном характере произнесения слов, где звуковая составляющая порой доминирует над понятийной. Бесконечная мелодия слова Малларме в ка-

раевском «Hommage...» предстает в облике декламации, завораживающей своей почти ритуальной остинатностью, — музыкальный «верлибр» всецело подчинен ритму прозы. С точки зрения ладовой структуры партия сопрано представляет собой расширенный мажоро-минор с вкраплениями фрагментов увеличенного лада — целотонных последований, в партитуре, словно свет от тени, отделяющих диатонику струнных от хроматики духовых (пример 2).

## Пример 2

(2+2+2)

*espressif*

Flûte

Cl. in A

Cor in F

Basson

Voix

Alto

Vc.

*pp* *molto legato*

*pp* *molto legato*

*pp* *p* *p*

*espressif*

*pp* *p* *p* *p* *espressif*

*p* (2+2+2)

et leur é - par - pi - lle - - - ment en fris -

*pp* *molto legato*

*pp* *p* *p* *p*

sons ar - ti - cu - lés pro - ches de l'in - stru - men - ta - tion un art d'a - che - ver la

*pp* *p* *p* *p*

36. 37. 38.

Партия другого солиста более раз-вернута, что естественным образом соотносится с посвящением сочинения концертирующему пианисту. Наряду с осу-

ществлением гармонической поддержки, фортепиано интонирует и мелодические линии, вычлененные из фактуры Дебюсси, причем в ряде фрагментов характер при-

Пример 3

**Un peu animé**

Flûte

Cl. in A

Cor in F

Basson

Piano

Voix

I.

Vn.

II.

Alto

Vc.

Cb.

*p*

*pp*

*Ped. ad lib.*

*p très expressif*

Car, ce n'est pas de so -

64. *pp* 65.

внесенных композитором исполнительских приемов апеллирует не столько к тембрике оригинала, сколько к ассоциациям с воображаемым ударным инструментарием, — качество стилистики, свойственное и фортепианной музыке Дебюсси (примеры 3 и 3а).

«Hommage à Alexei Lubimov» Фараджа Караева — это воздушное звуковое «кру-

жево», сплетенное из «Облаков» Дебюсси. Все, что было явлено лишь в виде интенции, полунамек, обрело звуковую структуру, и напротив, очевидное, преподнесенное, четко очерченное затухало, отступило на второй план — так выявляет неожиданное, чудесное, скрытое от глаз графическая и живописная техника декалькомани.

## Пример 3а

The musical score consists of two systems, numbered 66 and 67. System 66 includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The piano part features complex textures with many notes and rests, and dynamic markings of *pp* and *p*. System 67 continues the vocal line and piano accompaniment, with dynamic markings of *pp* and *p*. The lyrics are: no - ri - - - - - tés é - lé - men - tai - res par.

По утверждению одного из героев романа «Маятник Фуко», «истина отыскивается путем скрупулезного восстановления неправильного текста» [4, 543] — семиотической системы, элементом которой свойственны многозначность, метафоризм, способность к смене коммуникативных и смысловых планов. *Непра-*

*вильности* караевских музыкальных текстов адресованы слушателю-эксперту, слушателю-исследователю, который обладает «внетекстовым знанием» (У. Эко), внутренней «энциклопедией», восприимчив к коннотативным смыслам и владеет искусством семантической ассоциативности.

### Литература

1. *Барт Р.* Ролан Барт о Ролане Барте / сост., пер. с франц. С. Зенкина. М.: Ad Marginem / Сталкер, 2002. 288 с.
2. *Высоцкая М.* Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. М., 2012. 568 с.
3. *Караев Ф.* Ненаучные заметки. Из опыта оркестровки Десятой сонаты А. Скрябина // Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 1. Памяти Юрия Александровича Фортунатова / отв. ред. Е. Назайкинский. М.: Моск. гос. консерватория имени П.И. Чайковского, 2003. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П.И. Чайковского; сб. 44). С. 231–239.
4. *Эко У.* Маятник Фуко: Роман / пер. с итал. Е. Костюкович. СПб.: Симпозиум, 1998. 764 с.
5. *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М: РИК «Культура», 1993. 464 с.
6. *Riffaterre M.* Essais de stylistique structurale. Paris: Flammarion, 1971. 364 p.