

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ РЕСПУБЛИКА

На правах рукописи

**ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ
МУЗЫКАЛЬНО - ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ
В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

Специальность: 6213.01 – Музыкальное искусство

Отрасль науки: Искусствоведение

Соискатель: **Байрамова Алла Гаджи Агаевна**

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание
учёной степени доктора наук

Баку – 2021

Диссертационная работа выполнена на кафедре «Истории музыки» Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.

Официальные

оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор,
член-корреспондент Национальной
Академии наук Азербайджана
Мамедова Рена Азер гызы

доктор искусствоведения, профессор
Мамедов Тариел Айдын оглу

доктор искусствоведения, профессор
Гурбаналиева Севда Фирудин гызы

доктор искусствоведения, профессор
Высоцкая Марианна Сергеевна

Одноразовый Диссертационный совет ВЕД 2.36/1 Высшей Аттестационной Комиссии при Президенте Азербайджанской Республики, действующий на базе Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.

Председатель

диссертационного совета: Народный артист, профессор
_____ **Бадалбейли Фархад Шамси оглы**

Ученый секретарь

диссертационного совета: доктор философии
по искусствоведению, доцент
_____ **Зохранова Лейла Рамиз гызы**

Председатель

научного семинара: доктор искусствоведения, профессор
_____ **Эфендиева Имруз Мамед Садых гызы**

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Актуальность темы и её научная разработанность.

Появление всё большего числа интердисциплинарных исследований по взаимосвязям искусств за последние десятилетия свидетельствует о растущей необходимости в них, о тенденции к преодолению «цеховой» замкнутости и односторонности, поскольку достижения в одной области способствуют разработке нового, подчас неожиданного ракурса изучения другой, что ведёт к дальнейшему её осмыслению. Интердисциплинарность характеризует в целом развитие науки на современном этапе, и именно это направление исследований обозначено как приоритетное в стратегии развития азербайджанской науки¹. *«Тенденция к синтетичности, к выходу за рамки одного вида искусства (в науке – одной отрасли знания), к некоей тотальной диффузии»²*, характерная для художественной деятельности и для науки XX-го века, сохраняется и ещё более возрастает в веке XXI-ом. Тому немало примеров. В частности, изучение самых разных аспектов связей музыкального искусства и литературы, уходящее корнями в глубину даже не веков, а тысячелетий, в античность, в наши дни привлекает всё большее внимание. Еще в 1960–1980-е г. в Европе и Советском Союзе были опубликованы крупные монографические исследования по связям музыки и литературы, сохраняющие авторитет и сегодня. Это работы Стивена Пола Шера (S.P.Scher), разработавшего типологию музыкально-литературных связей, актуальную и в настоящее время. В 1986г. Ленинградским отделением РАН был издан сборник «Русская литература и зарубежное искусство», рассматривающий в литературоведческом плане взаимоотношения литературы с другими видами искусства, в частности с музыкой, через

¹ Новая Концепция развития НАНА. Интервью с Акифом Ализаде. (Интервью вела Ф.Ханджанбекова) // Бакинский рабочий, – 2014, 16 августа. – с. 4.

² Сабинина, М.Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. – Москва: Композитор, – 2003. – с. 11.

тематические реминисценции, сопоставление, сравнение, рядоположение сюжетов и образов.

К 1990 – 2000м годам относятся работы таких учёных, как профессора Университета города Грац (Австрия) Вальтер Бернхарт (Walter Bernhart) и Вернер Вольф (Werner Wolf), как Ирина Раевски (Irina.Rajewsky), в трудах которой, в основном фокусирующейся на связях литературы и кинематографа, анализ интракомпозиционных форм получил свою дальнейшую разработку, и другие. *«Однако за прошедшие десятилетия очень многое изменилось — и в научном, и в творческом сознании, и прежние вопросы со всей остротой возникают вновь»*³.

Вслед за проведённой в 1995г. первой конференцией по межвидовым связям искусств (interart studies) было основано в 1996г. Международное общество интермедиальных исследований (ISIS), целью которого стала поддержка изучения взаимосвязей искусств и медиа, рассматриваемых в самом широком культурном контексте.

В 1997 г. была создана Международная Ассоциация по Изучению Слова и Музыки - The International Association for Word and Music Studies (WMA), с периодичностью раз в два года проводящая свои конференции и издающая публикации по широкому кругу тем на пересечении литературы, музыки и других искусств. Она призвана способствовать трансдисциплинарным научным исследованиям, посвящённым отношениям между литературой, вербальными текстами, языком и музыкой; имеет целью создание международного форума для музыковедов и литературоведов, интересующихся вопросами взаимодействия искусств и интермедиальных исследований вне культурных границ и дисциплинарных рамок.

³ Данилина, Г.И. Слово и музыка: новый взгляд на «соблазн сравнения». Рецензия на книгу: Слово и музыка: Материалы научных конференций памяти А.В.Михайлова. Вып. 2. Ред.-сост. Е. Чигарева, Е. Царева, Д. Петров. – Москва: Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского, – 2008. – 256 с. // Научный вестник Московской консерватории. – 2010, №2, – с. 262.

Один из международных комитетов Международного Совета Музеев (ICOM) - Комитет литературных музеев (ICLM) был преобразован в Комитет литературных и композиторских музеев. Основанный в 1999г. журнал «Междисциплинарные литературные исследования» (Interdisciplinary Literary Studies), издаваемый Penn State University Press и фокусирующийся на взаимосвязях литературоведения с другими дисциплинами, публикует, в частности, на своих страницах и статьи, посвящённые музыкально-литературным связям. В Брюссельском Свободном Университете (Vrije universiteit Brussel) функционирует центр литературных и интермедиальных пересечений (Centre for Literary and Intermedial Crossings, CLIC).

Не вызывает удивления факт, что в высших учебных заведениях становится традицией проведение конференций по связям искусств, таких, как тематические конференции «Слово и музыка» в Московской консерватории, проводящиеся в течение ряда лет и задуманные ещё в начале 1990-х г. Александром Викторовичем Михайловым. Кафедрой зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого президента России Б.Н.Ельцина (Екатеринбург) регулярно организуются Павермановские чтения - «Литература. Музыка. Театр», посвящённые памяти основателя кафедры В.М. Павермана, с самого основания кафедры в 1990х гг. задавшего ей интермедиальную направленность. В Открытом Университете (Open University, Объединённое Королевство) состоялись конференции «Пёрселл, Гендель и литература» (2009) и «Литература, музыка и национальная идентичность» (2011). Институтом мировой литературы им. М.Горького Российской академии наук совместно с рязанским государственным университетом им. С.А.Есенина и Музеем-заповедником С.А.Есенина в 2013г. проводилась международная конференция, по итогам которой опубликован сборник научных трудов «Сергей Есенин и искусство», посвящённый рассмотрению вопросов взаимосвязи творчества Есенина и искусства, в том числе, музыкального.

В куррикулумы ряда западных и российских вузов для студентов-филологов и студентов-музыковедов введены курсы лекций «Слово и музыка», «Музыка и русская литература», «Музыка и зарубежная литература». В университетах разных стран были открыты исследовательские центры, а также магистратуры и докторантуры по этой же специальности.

В программу IV Санкт-Петербургского Международного культурного Форума (декабрь 2015) вошла Международная научно-практическая конференция на тему "Литература и другие виды искусства: нарративные и перформативные практики".

Все вышеперечисленное подтверждает актуальность проблематики данного диссертационного исследования.

В Азербайджане успешно занимающийся сравнительным искусствознанием один из отделов Института архитектуры и искусства Азербайджанской Национальной Академии Наук уже перешагнул тридцатилетний юбилей своей деятельности. Появившиеся в последние десятилетия исследования, научные публикации и диссертации также говорят о возрастающем интересе к вопросам синкретизма и интермедиальности, в первую очередь, в области изучения взаимосвязи слова и музыки в музыке устно-слуховой традиции – в ашигском творчестве и искусстве мугама. Это широкое направление, разные аспекты которого нашли своё глубокое освещение в исследованиях Эльхана Бабаева, Таризля Мамедова, Лалы Кязимовой и других, выходит за рамки настоящего исследования. К изучению музыкальной истории по литературным памятникам обращались Кубад Касимов, Сурая Агаева и другие музыковеды. Что касается рассмотрения композиторского творчества на предмет соотношений музыки, литературы в вокальных и других жанрах, то этому аспекту посвящены работы Бабека Курбанова, Севды Курбаналиевой, Улькяр Талыбзаде, Джейран Махмудовой, Лалы Кязимовой, Аянды Адиловой и других учёных. На более широком спектре интермедиальных отношений и их обобщении фокусировались в своих трудах Гюльназ Абдуллазаде (философское осмысление общности искусства), Рена Мамедова (общность и взаимосвязи

искусств), Тамилла Багирова (воспитательный аспект синкретизма искусств), Улькяр Алиева (картинность в музыке), Инна Пазычева (универсальные закономерности средневекового художественного мышления, проявившиеся во всех сферах азербайджанского искусства, включая литературу и музыку) и другие представители азербайджанского музыкознания.

Однако как специальный предмет музыкально-литературные взаимосвязи в контексте азербайджанской культуры во всём их разнообразии ещё недостаточно изучены, и эта область отечественной науки – интермедиальные исследования – пока не в полной мере интегрировалось в соответствующий раздел международного искусствознания и филологии – *interart*, или *interrelations of the arts and media*.

За рубежом «традиционно музыкально-литературные исследования обычно проводились литературными критиками и, как следствие, имели сильный литературный уклон»⁴, что продолжается и поныне: проведённый соискателем в 2015 году опрос членов Международной ассоциации изучения слова и музыки показывает, что большинство из них по базовому образованию являются филологами, которые либо с детства серьёзно занимались и занимаются музыкой, либо помимо основного литературного получили в университете и параллельное второе (*minor*) музыкальное образование.

В Азербайджане же изучение связей музыки и литературы в гораздо большей степени привлекает внимание музыковедов. Лишь немногие из азербайджанских филологов обращались к изучению музыкального компонента в литературе (А.Мамедов, С.Джебраилова, В. Гаджиева).

Объект и предмет исследования. Объектом исследования является азербайджанское музыкальное искусство и художественная литература в их взаимодействии, специфика и

⁴ Wolf, W. *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality* // *Word and Music Studies, "Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage.* Ed. by S.M.Lodato, S.Aspden, W.Bernhart". – Amsterdam / New York: Brill, – 2002. – p.14.

границы художественной выразительности музыкального и литературного видов искусства, разнообразие их синтетических взаимосвязей. Предмет исследования – музыка в литературе и литература в музыке, а именно, музыкальное в азербайджанской литературе и литературные аспекты азербайджанской музыки сквозь призму особенностей функционирования интермедиальных инкорпораций в идиостиле таких корифеев культуры Азербайджана, как поэт XII века Низами Гянджеви и композитор XX века Кара Караев. Материалом исследования послужили азербайджанская литература, в частности, поэмы Низами Гянджеви, с одной стороны, а с другой – жизнь и творчество ряда азербайджанских композиторов, особенно, Кара Караева и та часть его творческого наследия, в основе которой лежат литературные произведения - роман Сервантеса «Дон Кихот», пьесы азербайджанских и зарубежных драматургов и т.д.

Цель и задачи исследования. Целью исследования является определение специфики и границ художественной выразительности музыкального и литературного видов искусства, систематизация возможностей их разнообразных синтетических взаимосвязей, переосмысление наследия корифеев азербайджанской культуры в контексте интермедиальности, изучение таких аспектов, как:

- «Музыкальное» как один из приёмов художественной выразительности литературного произведения. И наоборот, литература как художественный приём и интеллектуальная составляющая музыкального произведения.

- Музыкант как литературный персонаж.

- Знание музыки литераторами; музыкальность литераторов.

- Проблема противостояния слова и музыки; музыка как заложница слова; произведения азербайджанских композиторов, не исполняемые в силу неактуальности их текстовой составляющей.

- Факторы, определяющие выбор литературных произведений в качестве основы музыкальных произведений.

- Литература как повод отражения музыкальной практики в изобразительном искусстве.

- Проблема адекватности прочтения текстов и иллюстраций к ним на предмет выявления в них фактов истории музыки.

- Образ литератора в музыке.

- Знание литературы композиторами.

- Литературное творчество композитора (композитор как читатель и как литератор).

Достижение поставленных целей определило ряда исследовательских задач. Это:

а) поиск ответов на такие вопросы, как:

- что говорит литература о музыке (музыкальной практике, музыкантах, инструментах)?

- какую роль среди образов литературного произведения играет музыкальное искусство и наоборот?

- есть ли у литературы и музыки общее в формообразовании, типе мышления, орнаменталистике? Музыкальные принципы в композиционном строении литературного произведения.

- как литература может повлиять на становление музыканта?

б) выделить упоминания музыки, музыкальных инструментов, музыкантов и музыкальных образов из литературных произведений азербайджанских авторов для определения их значения в поэзии, в частности, в поэмах Низами Гянджеви, и прозе, для обнаружения новых достоверных фактов и уточнения имеющейся информации об истории азербайджанской музыки;

в) проанализировать роль литературы в личностном и творческом становлении ряда виднейших азербайджанских композиторов и, особо, Кара Караева.

Методы исследования. В работе автор пользовался методологией интермедиального исследования, описательно-аналитическим, сравнительно-историческим и методом экстраполяции характерных для одного искусства, в частности, азербайджанской поэзии, признаков для воссоздания стилистических особенностей других синхронных искусств, в частности, музыки и прикладного искусства.

Положения, выносимые на защиту. На защиту выносятся следующие содержащие элементы новизны положения:

- выделены и охарактеризованы примеры взаимосвязей литературы и музыки в азербайджанской культуре;

- выведено, о чём говорит обращение азербайджанских литераторов к музыке, претворение музыкальной символики в поэзии, прозе и драматургии;

- дополнены сведения об истории азербайджанской музыки, получаемые из литературы;

- рассмотрены и уточнены отражённые в иллюстрирующей литературу книжной миниатюре реалии музыкальной истории;

- выявлена целесообразность применения интермедиальной методологии в изучении особенностей творческого почерка композитора;

- выведена необходимость дальнейшего изучения азербайджанской музыки и литературы в контексте их взаимоосвещения;

- выведено рассмотрение литературно-музыкальных связей в азербайджанской культуре и их изучения в контексте мировых интермедиальных штудий.

- показано, что изучение феномена музыкально-литературных связей в их неразрывности на примерах из истории азербайджанской литературы и музыки имеет важное значение для углублённого понимания общности искусства и позволяет сделать определённые выводы об особенностях несохранившихся образцов одного вида искусства (к примеру, музыки или прикладного искусства) по сохранившимся произведениям другого вида художественного творчества той же эпохи;

- выделено положение о том, что полученные от чтения литературы знания, впечатления и переживания способны существенно обогатить палитру композиторского творчества, а музыкальные впечатления литераторов и их музыкальная компетентность становятся очевидными в их творчестве и разнообразят его;

- выведена целесообразность дополнения музыковедческого анализа сочинения, написанного на основе литературного произведения, филологическим.

Научная новизна исследования. Проводившиеся в Азербайджане исследования ряда проблем взаимосвязей музыки и литературы носили конкретный характер, т.е. посвящались раскрытию своеобразия одного аспекта подобного взаимодействия чаще в рамках одного произведения, к примеру, в эпосе «Китаби Деде Горгуд» (см. труды А.Танрыверди, Ф.Халыкзаде), либо в пределах творчества одного литератора, например, Физули (Л.Кязимова) или Самеда Вургун (А.Байрамов), либо определённого жанра, к примеру, песенного (Дж.Махмудова, У.Талыбзаде). Исследователи не ставили перед собой задачу обобщения, распространения выводов на более широкий спектр интермедиальных связей. Композиторское творчество на предмет литературности, отношение музыкантов к литературе, её влияние на их деятельность ещё не исследовались ни отечественным искусствознанием, ни отечественной филологической наукой. Это делается впервые.

К научной новизне относятся выявленные соискателем в процессе работы с филологическими переводами «Хамсе» Низами и иконографией музыкальных инструментов в иллюстрациях к ней уточнения особенностей музицирования на средневековом мусульманском Востоке, в частности, структура чанга и особенности игры на нём.

Также впервые в фокусе одной работы оказываются объединёнными вопросы более широкого спектра, касающиеся как литературы в азербайджанской музыке, так и музыки в азербайджанской литературе, представленные в контексте интермедиальности и взаимоотражения искусств.

В диссертационном исследовании впервые рассматривается такой большой и значительный пласт творчества К.Караева как его музыка к драматическим произведениям азербайджанской и мировой литературы в постановке бакинских, московских и ленинградских театров, и впервые приводятся нотные примеры из никогда ранее неисследованных произведений.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Теоретическая значимость состоит в том, что опыт и результаты данного диссертационного исследования, являющегося одним из немногих в азербайджанских искусствознании и филологии, делающих акцент на концепте интермедиальности, могут быть использованы в дальнейших изучениях взаимосвязей музыки и литературы, соотношения искусств в целом как применительно к азербайджанской культуре, в частности, так и к культуре вообще.

Практическая ценность диссертационной работы заключается в том, что полученные результаты могут быть использованы в разработке вузовских специальных и факультативных курсов по теории и истории азербайджанской музыки и литературы, таких как «Взаимосвязи музыки и литературы», «Музыка в творчестве Низами», «Музыкальные аллюзии в азербайджанской литературе», «Литература в творчестве К.Караева», «Роль литературы в композиторском творчестве» и проч. Также выявление соискателем рукописей и звукозаписей музыки К.Караева к драматическим постановкам пьес азербайджанских и зарубежных драматургов, введение их в научный обиход и первая публикация нотных примеров из этой музыки могут быть задействованы в дальнейшем изучении и в преподавании такого курса, как «Театральная музыка Кара Караева» или, шире, «Музыка театра и кино» и т.д. Выявленные и обнародованные в ходе диссертационного исследования произведения Кара Караева, в том числе «Шесть рубаи» на стихи Омара Хайяма, уже частично вошли в репертуар музыкантов-исполнителей.

Апробация и внедрение результатов исследования.

Апробация диссертации осуществлялась в течение ряда лет. Основные положения работы докладывались и обсуждались на республиканских и международных конференциях и симпозиумах, таких, как: международные симпозиумы «Мир мугама» (I-ый, 2009 г., и III-ий, 2013 г.), международный симпозиум «Музыкальные инструменты тюркских народов» (2010, инициатор и организатор - соискатель), конференции Международного комитета музеев литераторов и композиторов

(ICLM) в Кьяравалле (Италия, 2011), Рио-де-Жанейро (2013), Иркутске (2014), Милане (2016) и Риге (2018), международная конференция «Музыкальные географии Центральной Азии и Афганистана» в Лондонском Университете (2012), международный симпозиум «Популярная культура тюркских народов» в Кембриджском университете (2012), международная конференция «Павермановские чтения II» в Уральском федеральном Университете (2013), международная конференция «Литература в контексте взаимоотражения искусств» в Западном Каспийской университете, Баку (2014, инициатор, организатор, автор вводной статьи и редактор изданного по её итогам сборника статей – соискатель), 10-я международная конференция Ассоциации по изучению слова и музыки (WMA) «Музыка, нарратив и движущийся образ» в Форэмском Университете (Fordham University, Нью-Йорк, 2015), международная конференция «Литература, музыка и культурное наследие» в Тбилиси (2015), международная конференция «Проблемы интермедиальности. Музыка и Литература» в Западном университете, Баку (2016, инициатор и организатор – соискатель), конференция «Звук памяти» (Голдсмит, Университет Лондона, 2017), симпозиум «Детство музыкантов: история, современность (междисциплинарный дискурс)» (Воткинск, 2017), международный форум «Мировое театральное наследие: его сохранение и репрезентация» в Государственном театральном музее им. А.А.Бахрушина (Москва, 2019), конференции “Opus Corporate” в Саратовской консерватории им. Л.В.Собинова (2021), конференция «Музыка в диалоге культур и цивилизаций», посвящённая 75-тилетнему юбилею Нижегородской консерватории (2021), и т.д.

Помимо этого результаты исследования частично изложены в монографиях «Поэмы Низами Гянджеви в контексте взаимоотражения искусств» (2014) и «Musiqi Nizami Xəmsə”sinin səhifələrində» («Музыка на страницах “Хамсе” Низами»), в соавторстве с Рауфом Шейхзаманлы, 2021), а также в сборниках научных трудов, изданных Париже UNESCO, Москве, Новосибирске, Екатеринбурге, Баку, Гяндже, в

материалах, опубликованных на интернетсайтах Кембриджского и Лондонского университетов, в международном журнале по музыкальной иконографии «Music in Art» (Нью-Йорк), индексируемом в Scopus и ERIH Plus, в одном из томов серии «Word and Music Studies» старейшего в мире академического издания Brill (Лейден, Нидерланды), в номерах ведущего российского рецензируемого журнала «Музыкальная академия» (Москва), на страницах ведущего в Азербайджане музыкального журнала “Musiqi Dunyasi”, в журналах журналы “Konservatoriya” Азербайджанской национальной консерватории”, “Mədəniyyət dünyası” Азербайджанского государственного университета культуры и искусства, журнал «Манускрипт» (Тамбов) и других. Всего 44 публикации, из которых 21 работа опубликована за рубежом].

Наименование учреждения, при котором выполнено диссертационное исследование. Исследование выполнено на кафедре «Истории музыки» Бакинской музыкальной академии им. Узеира Гаджибейли.

Объём структурных разделов диссертации и общий объём работы в знаках. Работа состоит из Введения, трёх Глав, двенадцати Параграфов, Заключения, Списка использованной литературы из 485 наименований и Приложения (отдельный том), включающего:

1. Список азербайджанских композиторов с указанием вдохновивших их литературных произведений;

2. Список литераторов, на чьи сочинения написаны произведения азербайджанской музыки;

3. Иллюстрации (57 единиц);

4. Ноты:

а) Караев, К.А. «Шесть Рубаи» на стихи Омара Хайяма. 1944. Первая распечатка авторской рукописи, хранящейся в Российском государственном архиве литературы и искусства (Москва);

б) Караев, К.А. Фрагменты из музыки к драматическим спектаклям. Первая публикация. Автор проекта, научный

редактор и автор вступительной статьи А.Г.Байрамова. – Вак: Оғхан NPM. – 2018. – 48 с.

Объём в знаках (без пробелов):

Введение – 19607, Глава I – 106332, Глава II – 108243, Глава III – 115105, Заключение – 11791, Список используемой литературы – 59884, Приложение – 54775 (не считая ноты).

Объём работы (без Списка использованной литературы и Приложения) – 361078 знаков.

Общий объём (с пробелами) Диссертации со Списком литературы и Приложением: 541515 знаков (467 страниц).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** диссертационного исследования обосновываются и формулируются: актуальность темы и её научная разработанность, объект и предмет исследования, цель и задачи, методы исследования, положения, выносимые на защиту, научная новизна, теоретическая и практическая значимость исследования, апробация и внедрение результатов исследования. Также приводятся название учреждения, при котором выполнено исследование, и сведения об объёме структурных разделов диссертации и общем объёме работы в знаках.

Глава I «Изучение музыкально-литературных связей как аспект интермедиальных исследований» состоит из пяти параграфов. В Параграфе 1.1. **«Многообразие музыкально-литературных связей в контексте общей типологии интермедиальности»** представлены панорама подходов в изучении интермедиальной проблематики.

По термину «медиа», по-разному толкуемом в зависимости от контекста, в гуманитаристике, в частности искусствоведении и филологии, подразумеваются *любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо*

*сообщение»*⁵, «определенные средства коммуникации, характеризующиеся не только конкретными каналами коммуникации, но также использованием одной или более знаковых систем, обслуживающих передачу культурных «сообщений» (В.Вольф). Соответственно, под интермедиаальностью понимают взаимодействие знаковых систем или языков разных видов искусств, создающих целостность художественно-эстетического произведения, когда текст одного искусства включается в художественное пространство другого.

Вопросы соотношения искусств и их взаимосвязей привлекали внимание на протяжении всей истории искусства, но именно в XX веке появились научные работы, обращающиеся с позиций широкого культурологического сознания к вопросу различения специфики искусств и их общности и к проблеме текста в тексте или искусства в искусстве (И.Борисова; А.Хаминова). История этих исследований уже получила своё освещение (В.Вольф; А.Тимашков; Н.Исагулов). Представим её краткий обзор.

Самым частым типом первых исследований по изучению взаимодействия музыки и литературы были работы, посвящённые сбору упоминаний о музыке в конкретных литературных текстах и их разъяснению. История того, что раньше называлось музыкально-литературными «интер-арт» исследованиями, началось со сравнительного исследования Кальвина Брауна «Музыка и литература» (1948). Стивен Пол Шер написал свои первые работы по вербальной музыке в конце 1960х-1970х гг., они также были литературоцентричными. Однако за последние несколько десятилетий изучение литературы и музыки, разрастаясь, стало включать в себя более обобщённую проблематику. Имевшая место монополия литераторов была нарушена работой музыковедов, таких как Лоуренс Крамер (США), который стал не только пионером в области музыкальной нарратологии, но и занялся изучением

⁵ Тимашков, А.Ю. К истории понятия интермедиаальности в зарубежной науке // – Томск: Вестник Томского государственного университета, – 2014, № 389. – с.115.

«общих целей, эффектов и ценностей» музыки и литературы в их историческом контексте, применяя метод «тандемного чтения» музыкальных и литературных произведений.

Среди музыковедческих работ интермедиальной направленности последних лет отметим исследования труд Инны Народицкой (США) об оперной интерпретации братьями П. и М. Чайковскими пушкинской повести «Пиковая дама» (хотя сама автор, говоря о своей работе, склонна охарактеризовывать её просто как интердисциплинарную) и др.

В 1968 году С.П.Шер предложил свою триаду форм музыкально-литературных связей – «литература в музыке», «музыка и литература» и «музыка в литературе». Ж.Генетт предложил несколько иную концепцию трёх типов музыкально-литературных связей – «музыка со словами» (вокальная музыка), музыка со ссылкой на существующие литературные произведения (в названии произведений) и музыка, «пытающаяся стать литературой», как например, в симфонических поэмах. В.Вольф постарался пересмотреть «карту» музыкально-литературных связей, сохраняя основы шеровской типологии и интегрируя её в более широкий контекст, поскольку этого требует бесконечное разнообразие взаимосвязей искусств, независимо от их видов. С.Джебраилова отмечает: *«Художественный язык раскладывается на множество голосов... повествование не может ограничиться лишь вербальными средствами, вступают во взаимодействие «голоса» различных видов искусств – музыки, живописи и пр. Подобный полифонизм текста впоследствии и станет предпосылкой возникновения понятия «интермедиальность»⁶*, ставшего самым популярным термином для обозначения большой сферы взаимосвязей искусств. Этот термин, впервые появившийся в немецком искусствознании (его ввёл А.Хансен-Лёве в 1983 г.), прочно вошёл и в лексикон англоязычных, русскоязычных и других исследователей.

⁶ Джебраилова, С.А. Сочетание философских и музыкальных элементов в аналитической прозе Т.Манна // С.А.Джебраилова С. Художественный мир Г.Бёлля в контексте литературы Германии XX в. – Баку: Е.Л., – 2008. – 294 с.

Поскольку взаимоотношение слова и музыки является только частью широкой сферы интермедиальных связей, оно должно быть рассмотрено в контексте общей типологии. Значительное переосмысление и реконцептуализация аспектов интермедиальности было осуществлено Ириной Раевски, специализирующейся в изучении литературно-кинематографических связей. Используя её достижения, В.Вольф предпринял дальнейшие шаги по разработке типологии, которая позволила бы перешагнуть границы сугубо музыкально-литературных связей и была бы применима к более обширной и становящейся всё более важной сфере интермедиальных связей.

Возвращаясь к шеровской триаде музыкально-литературных связей, отметим, что главной её чертой является фокусирование на интермедиальных взаимоотношениях внутри рассматриваемого произведения, т.е. произведения программной музыки как разновидности «литературы в музыке» и произведения вокальной музыки как соединения «литературы и музыки», а также к примерам «музыки в литературе», которую Шер также называет «словесной музыкой». Шеровская типология представляет собой то, что позднее стало классифицироваться как интракомпозиционная интермедиальность или интермедиальность в узком смысле. Данная взаимосвязь подразумевает прямое или косвенное участие более чем одного вида искусства в содержании данного семиотического целого (произведения). Однако данный вид исключает существенную часть того, что в настоящее время также рассматривается как интермедиальность, а именно «экстракомпозиционную интермедиальность», интеграция которой как второй основной формы в общую концепцию интермедиальности делает необходимой дальнейшее расширение этого термина. Между простой совокупностью пересекающихся медиа, или синкретизмом, и интермедиальной формой есть чёткая, хоть и «с

*трудом определяемая граница»*⁷.

Трансмедиальная интермедиальность понимается как соотношение проявлений одного и того же нарратива в разных т. н. «медиальных субстратах» — медиа (например, воплощение одного и того же сюжета средствами различных видов искусства). Нарративы, являясь достаточно не зависимыми от медиа, способны выявить взаимоотношения медиа, их отличия друг от друга и сходство с друг другом.

Под трансформационной интермедиальностью понимается репрезентация одного медиума другим, предполагающая перевод с одной знаковой системы в другую, т.е. из одного медиума в другой, когда неизбежна трансформация передаваемой информации. Как отмечает А.Тимашков, так *«живописное полотно, изображенное в кино, или здание на фотографии уже являются не картиной или зданием, а неотъемлемой частью репрезентирующего медиума»*⁸.

Австрийский исследователь Вернер Вольф обнаруживает интермедиальные отношения не только в рамках одного текста (внутрикомпозиционно), но также и *«во взаимоотношениях текстов разных видов искусства, когда возникает некая художественная целостность, либо в рамках текста синтетического вида искусства»*⁹, о чём он пишет в своей ставшей знаменитой статье «Переосмысливая интермедиальность: Размышления о связях слова и музыки в контексте общей типологии интермедиальности»¹⁰, посвящённой шестидесятипятилетнему юбилею С.П.Шера. В ней интермедиальность понимается, соответственно, как

⁷ Тимашков, А.Ю. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке // – Томск: Вестник Томского государственного университета, № 389, – 2014, – с. 116.

⁸ Ibid., – с. 117.

⁹ Ibid., – с. 117.

¹⁰ Wolf, W. Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality// Word and Music Studies, Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage. Ed. by S. M. Lodato, S. Aspden, and W. Bernhart. – Amsterdam/New York: Brill. – 2002, – pp. 13-34.

«интракомпозиционная интермедиальность», которую Вольф охотнее называет *«интермедиальностью в узком смысле»* (intermediality in narrow sense) и *«экстракомпозиционная интермедиальность»*¹¹. Такое понимание интермедиальности разделяют не все исследователи (поэтому работа так и называется – «Переосмысливая интермедиальность»), но, как отмечает А.Тимашков, *«оно явно свидетельствует о наметившейся тенденции к расширению семиотического понимания интермедиальности, обнаружению интермедиальных отношений за пределами конкретного текста»*¹².

Начиная со второй половины XX-го века наблюдается развитие интермедиальных исследований, особо возросшее в последние десятилетия. Однако терминологическому аппарату этих исследований ещё не достаёт определённости, и он требует детального уточнения.

К экстракомпозиционной интермедиальности относятся феномены, появляющиеся в более, чем одном виде искусств, и являющиеся, таким образом, точками соприкосновения или мостами между гетеромедиальными семиотическими общностями. И.Раевски назвала этот тип трансмедиальной, или онтологической интермедиальностью¹³.

Трансмедиальность как свойство культуры проявляется, к примеру, на уровне внеисторических инструментов формы, которые появляются в более, чем одном виде искусства. Это использование повторяющихся мотивов, тематические вариации и даже нарративность, которая не должна пониматься исключительно как словесная, но может присутствовать в качестве информационного носителя в опере и фильме и даже быть найдена в балете, изобразительных искусствах и, в некоторой степени, в

¹¹ Ibid., – с. 18.

¹² Тимашков, А.Ю. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке // – Томск: Вестник Томского государственного университета, № 389, – 2014. – с.118.

¹³ Rajewsky, I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*, – 2005, number 6, Fall, – p.44.

инструментальной музыке, как это доказывают такие исследователи, как Л. Крамер и другие. К другим примерам трансмедиальности можно отнести определённые характерные для исторических эпох черты, которые проявляются в форме или в содержании разных искусств данной эпохи. Наконец, трансмедиальность равным образом может проявиться исключительно на уровне содержания. Примером этого являются некие архетипы тем, таких, как романтическая любовь или конфликты между поколениями или полами, отражённые в словесных текстах, изобразительном искусстве, кинематографе, искусстве оперы. Бывает также, когда примеры заметного сходства по содержанию и форме встречаются в разных видах искусств, но источник происхождения этой формы или содержания ясно прослеживается в каком-либо одном из них. В этом случае, когда речь идёт о двух видах искусства, переход (откуда - куда) понятен. В таком случае, этот тип интермедиальности не может называться трансмедиальным, а является интермедиальной транспозицией. В интермедиальной транспозиции спектр возможностей присутствует как в сфере формы, так и в содержании. Образец частичной интермедиальной транспозиции – это рассказчик, типичный компонент в прозе, а также в фильме и драме. В театре такая транспозиция ведёт к «внеатральному» внедрению персонажа «рассказчика» в так называемой «эпической драме», а в кино это, как известно, называется «голосом за кадром», и даже оперный оркестр отчасти также может быть рассмотрен как исполняющий нарративную функцию и в какой-то степени становящийся транспозицией «рассказчика» в музыку.

Самый частый вариант интермедиальной транспозиции в современной культуре, однако, касается не применения элементов отдельных видов искусств, а целых произведений, в частности, применения их содержания, что проявляется в киноадаптациях романов. Музыка, точнее музыкальный театр также часто участвует в такого рода интермедиальности, что видно на таких примерах, как транспозиция новеллы Мериме «Кармен» в оперу Бизе, осуществлённая Узеиром Гаджибейли оперная версия эпоса «Кёроглу» и т.д. Что типично для

экстракомпозиционной интермедийности в целом, во всех этих случаях свойство интермедийности локализовано в пределах двух произведений в процессе формирования, а не в конечном продукте. Ведь опера У. Гаджибейли «Кёроглу» может быть понята без знания её пре-текста – эпоса, ставшего сначала источником для либретто М. С. Ордубады, а затем для написанной по нему оперы. Это происхождение никак не влияет на значение оперы как таковой. Следовательно, в этом и подобных вопросах конечный продукт редко может содержать какие бы то ни было отсылки к тексту-источнику.

Таким образом, интермедийная транспозиция и трансмедийность, распространяясь и далеко за пределы музыкально-литературных отношений, являются экстракомпозиционными формами интермедийности. Интермедийность предполагает для своего изучения специфический тип анализа с использованием методологии, опирающейся на принципы междисциплинарных исследований.

Параграф 1.2. «Обзор и классификация исследований по взаимосвязям музыки и литературы» говорит о направлениях, в которых они осуществляются в силу чрезвычайного разнообразия и множественности музыкально-литературных связей.

1. Более всего взаимодействие музыки и литературы, слова и музыки изучалось на примере вокальных произведений, оперного жанра, литературно-музыкальных памятников народного творчества, а также, программной музыки, в которых связь с конкретными литературными текстами заявлена уже в названии, лежит на поверхности^{14, 15}.

2. Большое количество публикаций посвящено освещению

¹⁴ Talibzadə, Ü.K. Azərbaycan vokal sənətində musiqi ilə poeziyanın qarşılıqlı əlaqəsi [1930-1960] / Sənətşünaslıq üzrə nam. dər. al. üçün dissertasiya / – Bakı, – 1995, – 197s.; Talibzadə, Ü.K. Qara Qarayev yaradıcılığında musiqilə mətnin qarşılıqlı əlaqəsi probleminə dair// Qara Qarayevi anarkən. Red. Z.Səfərova. – Bakı: Elm, – 2002, – s.53-61.

¹⁵ Mahmudova, C.E. Azərbaycan bəstəkarlarının mahnılarında poeziya ilə musiqisinin qarşılıqlı əlaqələri (1950-1990-ci illər):sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru diss. avtoreferatı/ – Bakı, – 2012, – 55 s.

воплощения в музыке творчества конкретных литераторов, чьи стихи и сюжеты были положены на музыку, к примеру, «Шекспир в музыке», «Роберт Бёрнс в музыке», «Вальтер Скотт и музыка», «Пушкин в музыке», «Лермонтов и музыка», «Назым Хикмет в творчестве азербайджанских композиторов»¹⁶ и т.д. Сюда же можно отнести исследования адаптации литературных произведений в оперные и балетные либретто^{17, 18}, смене литературной составляющей музыкальных спектаклей¹⁹.

3. Другую группу составляют исследования, фокусирующиеся на отношении литератора к музыке, на том, какое место занимало музыкальное искусство в его жизни, и какое место было отведено им музыкальной теме в его творчестве. Среди них «Тургенев и музыка»²⁰ М.П.Алексеева, ставшая первым опытом интермедиального исследования в российском литературоведении (1918г.), многочисленные исследования музыки у Шекспира (М. и Д.Урновы, Ф. Стернфилд, Г. Орджоникидзе, А. Байрамова); и т.д.

4. Ряд исследований фокусируется на аналогиях между музыкой и литературой, на музыкальных образах в литературном творчестве, на музыкально-литературных корреляциях как одном из параметров идиостиля таких поэтов и писателей, как, например, А.Карпентьер²¹, Т.Моррисон²² и др.

¹⁶ Адилова, А.А. Назым Хикмет в творчестве азербайджанских композиторов / Дисс....канд. искусствоведения / – Баку, – 2004, – 206 с.

¹⁷ Naroditskaya, I. Bewitching Russian Opera. – Oxford: Oxford University Press, – 2012, – 416 pp.

¹⁸ Михайлова, Е.А. Первоначальный план трагедии «Борис Годунов» Пушкина и первый вариант оперы Мусоргского на тот же сюжет (к проблеме «трагедии без любви») // – Санкт-Петербург: История и культура, – 2007, №6, – с.111-118.

¹⁹ Мартынова, С.С. Опера-фарс А.П. Бородина "Богатыри": проблемы текстологии: /дисс.... канд. искусствоведения / – Москва, – 2003. – 345 с.

²⁰ Алексеев, М.П. И.С.Тургенев и музыка. – Киев: Изд. Общества исследования искусств, – 1918, – 24 с.

²¹ Chornik, K. *Alejo Carpentier and the Musical Text*. – London: Routledge, – 2015, – 139 pp.

²² Джебрайлова, С.А. «Литературно-джазовый» нарратив как важный компонент американского постмодернистского романа (на примере романа

5. Большая группа исследований посвящена рецепции музыкальной классики в русской литературе, к примеру, к примеру, исследование М.П.Алексеева «Бетховен в русской литературе» или работа И.В.Борисовой, «Рецепция немецкой музыкальной классики в русской литературе XIX века»²³, где на первый план выходит анализ влияния (как прямого, так и косвенного) самой личности композитора и его творческого наследия на русский литературный процесс. Через использование музыкальной семантики, *«исследование типологии и функционирования музыкальных элементов в структуре словесного повествования»*²⁴ и возникновение большого количества произведений о музыкантах в русской прозе 30-40-х годов XIX века, делаются выводы о воплощении особой философской романтической концепции, сосуществовании и переплетении реализма и романтизма в произведениях русской литературы этого и более продолжительного периода, вплоть до конца XIX в. Музыка на страницах русских писателей – Достоевского, Чехова, Толстого, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Набокова, Бродского, Солженицына, – музыкальным граням их творчества, приверженности музыкальной метафоре, рассмотрению музыкально-литературного материала как действенного средства образных характеристик в их творчестве посвящены книги Я.М.Платека²⁵. Объектом исследований становились

Т.Моррисон «Джаз»//Материалы Бакинского международного гуманитарного форума. – 2012. – Баку: Şərq-Qərb, – 2012, – с.261-263.

²³ Борисова, И.В. Рецепция немецкой музыкальной классики в русской литературе XIX века: /Автореф. канд. филол. н./ – Саратов, 2009. – 200 с.

²⁴ Ясюкович, И.В. Музыкальные образы в русской романтической прозе 30-40-х годов XIX века / Автореф. канд. филол. наук / – Коломна, 2003. – 165 с. <http://www.dissercat.com/content/muzykalnye-obrazy-v-russkoi-romanticheskoi-proze-30-40-kh-godov-xix-veka>

²⁵ Платек, Я.М. Каторжная душа. Музыка на страницах Ф.М.Достоевского. – Москва: Композитор, – 2006, – 208 с.; Платек, Я.М. Одинокая душа. Музыка на страницах А.Н.Чехова. – Москва: Композитор, – 2006, - 192 с.; Платек Я.М. Покаянная душа. Музыка на страницах Л.Н.Толстого. – Москва:

музыкально-эстетические взгляды Н.В.Гоголя и музыкальный код его художественной прозы^{26, 27}, музыка в философско-поэтическом мире О. Мандельштама²⁸.

6. Из восточной литературы на предмет музыкального изучались «Книга моего деда Коркуда»^{29, 30} «Шахнаме» Фирдоуси³¹, творчество Навои³², «Хамсе» Низами^{33, 34, 35} и т.д. Отметим, что первым из азербайджанских музыковедов, обратившихся к изучению музыкального элемента у Низами, а также первым из отечественных учёных, затронувших тему музыки в азербайджанской литературе вообще стал Кубад Касимов.

Композитор, – 2004. – 176 с.; Платек Я.М. Три изгнанника. Литературные портреты в музыкальном интерьере. – Москва: Композитор, – 2003. – 160 с.

²⁶ Ковалёв-Случевский, К.П. «Имея ухо слышать вперёд...». Музыкально-эстетическая концепция мира в повести "Вий" <http://www.kkovalev.ru/Gogol.htm>

²⁷ Савинова, А.Г. Музыкальный код в художественной прозе Н.В.Гоголя: образы колокола и колокольчика // Вестник Томского государственного университета. – Томск, – 2010, выпуск № 333, – с. 17-20.

²⁸ Крауклис, Р.Г. Музыка в философско-поэтическом мире О.Мандельштама /Автореф. канд. филол. наук/ – 2005, Сакт-Петербург. –184с. <http://www.dissercat.com/content/muzyka-v-filosofsko-poeticheskom-mire-o-mandelshtama>.

²⁹ Tanrıverdi, Ə.V. “Dədə Qorqud kitabı”nın obrazlar aləmi. – Bakı: Nurlan, – 2013. – 392 s.

³⁰ Халык-заде, Ф.Х. Музыкальные аспекты изучения «Китаби Деде Коркуд»//Коркыт және Улы Дала сазы. – Алматы: Арна – б, – 2011, – с.14-22.

³¹ Gulsurkhi, I. Music in The Shakhname by Firdowsi // The “Shakhname” International Symposium. Abstracts, –Dushanbe-Tehran, –1994, –р. 53-54.

³² Каримова, З.Г. Навои в музыке.– Ташкент: Изд. литературы и искусства им. Г.Гуляма,– 1988.– 108 с.

³³ Касимов, К.А. Очерки из истории музыкальной жизни Азербайджана / Искусство Азербайджана. Т.2. По общ. ред. У.Гаджибекова. – Баку: Изд. АН Азерб. ССР, – 1949, – с.5-63.

³⁴ Khazrai, F. *Music in Khusraw and Shirin / The Poetry of Nizami Ganjavi: Knowledge, Love, and Rhetoric.* Ed. by K.Talattof and J. W. Clinton. – New York: PALGRAVE, – 2000, – 210 p.

³⁵ Курбаналиева, F. *Music in Khusraw and Shirin / The Poetry of Nizami Ganjavi: Knowledge, Love, and Rhetoric.* Ed. by K.Talattof and J. W. Clinton. – New York: PALGRAVE, – 2000, – 210 pp.

7. Рассматривается, насколько музыкальные ассоциации способствуют раскрытию и развитию характеров в романах³⁶; исследуется роль музыкального контекста в литературных произведениях, где музыкальное уже заявлено в названии, как, к примеру, в романе «Пианистка» (1983) Э.Елинек³⁷, и обнаруживаются музыкальные свойства у далёких от прямых музыкальных ассоциаций произведений, в частности, в пьесе «В ожидании Годо» С.Беккета³⁸, и т.д.

8. Рассматривается упоминание народных музыкальных инструментов в фольклоре, раскрывается содержание пословиц и поговорок, в которых отражены особенности их строения и звучания³⁹.

9. Прослеживается характерная, в первую очередь, для литературы нарративность в музыке и, наоборот, такие характерные для музыкального языка черты, как полифоничность, музыкальные принципы формообразования, в литературном творчестве – у Булгакова⁴⁰, в сонетах Шекспира⁴¹, английском романе XX в.⁴².

10. Анализируется как влияние музыкальных жанров и направлений сказалось на развитии литературной традиции, к

³⁶ Hooper, E. *Hear Me: How Intratextual Musical Association Develops Literary Characters* // – University Park: Interdisciplinary Literary Studies. Vol.14. –2012, No. 2, – pp. 180-196.

³⁷ Ярина, Е.С. О роли музыкального контекста в романе Э.Елинек «Пианистка» // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр. Вып. I. – Екатеринбург: Ажур, – 2011. – с. 49- 54.

³⁸ Weigel, D. *Words and Music: Camus, Beckett, Cage, Gould*. – New York: Peter Lang, –2009. –160 pp.

³⁹ Abdullayeva, S.A. *Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri*. – Bakı: Adiloğlu, – 2007, – 214 s.

⁴⁰ Васильева-Шальнева, Т.Б. Принципы художественной структуры романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита»: к вопросу взаимодействия литературы и музыки./Автореф. дисс. ... канд. филол. наук/ – Казань, – 2002. – 163 с.

⁴¹ Луценко, Е.М. Музыкальная техника шекспировского стиха //– Москва: Вопросы литературы, – 2008, №3. <http://magazines/russ/ry/vjplit/2008/3/lu9/html>

⁴² Wiesenmayer, T. *Musical Structure of Napoleon Symphony* // Anthony Burgess: Music in Literature and Literature in Music. Ed. by M.Jeannin. – Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, – 2009, – pp.119-128.

примеру, как джаз отразился в афро-американском литературном творчестве⁴³, и как проявилась корреляция языка литературы с языком джаза в т.н. *джазовых романах* (jazz novel).

11. Изучению литературно-музыкальных памятников устно-слуховой традиции, взаимосвязей мугама и поэзии, арузной метрики в мугаме, проявлению таких закономерностей средневекового художественного мышления как взаимодействие канона и импровизации в литературе и музыке, связи стиха и напева в ашигском творчестве посвящен ряд исследований азербайджанских и зарубежных музыковедов (Э. Бабаев, Т.Мамедов, С.Тагиева, Л.Кязимова, К.Дадашзаде, И.Пазычева, П.Десятниченко и др.).

12. Отражаются персональные взаимоотношения и творческое сотрудничество композиторов и литераторов – И.В.Гёте и И.Ф.Рейхардта⁴⁴, П.И.Чайковского и А.П.Чехова⁴⁵, Узеира Гаджибекова и Самеда Вургуна⁴⁶ и других.

13. Объектом изучения как филологами, так и музыковедами становилось литературное творчество композиторов – Р.Вагнера⁴⁷, П.И.Чайковского⁴⁸, У.Гаджибекова^{49, 50, 51, 52} и др.

⁴³ Early, G. Jazz and the African American Literary Tradition // <http://nationalhumanitiescenter.org/tserve/freedom/1917beyond/essays/jazz.htm>

⁴⁴ Паникова, Е.С. Иоганн Фридрих Рейхардт и его переписка с Гёте // – Москва: Музыкальная академия, – 2013, №3, – с.83-89.

⁴⁵ Балабанович, Е.Б. Чехов и Чайковский. Третье, дополненное изд. – Москва: Московский рабочий, –1978.–184 с.

⁴⁶ Вагамов, А.Н. Musiqi və poeziya // – Bakı: Musiqi Dünyası, – 2000, 3-4/5, 2000, – s.124-126.

⁴⁷ Лихтенберже, А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель Пер. [с предисл.] С. Соловьева. – Москва: Творч. Мысль, – 1905. – 367 с.

⁴⁸ Головатая, Г.Ф. «Евгений Онегин» А.С.Пушкина и П.И.Чайковского. Текст и версии. Исследование. – Москва: Композитор, – 2012. – 240 с.

⁴⁹ Абасова, Э.А., Касимов К.А. Узеир Гаджибеков – музыкант-публицист. // Искусство Азербайджана, XII.вып.–Баку:. Издательство Академии наук Азерб. ССР, – 1968. – с. 5-20.

⁵⁰ Abasov, A. Üzeyir Hacıbəyov və xalq yaradıcılığı//–Bakı: Folklorşünaslıq məsələləri. X buraxılış.– 2012 ,–s.84-95.

⁵¹ Aslanov, M.S. Üzeyir Hacıbəyov - jurnalist. – Bakı: Azərənşr, – 1985, – 203 s.

⁵² Rzayev, A. Çağlayan bulaq. – Bakı: Gənclik, – 1981 –105 s.

Параграф 1.3. «Литература в жизни и творчестве азербайджанских композиторов», рассматривающий вынесенную в его название тему в трёх ракурсах (1. Литература в жизни композитора; композитор-читатель; 2. Влияние литературы и её место в композиторском творчестве; 3. Литературная деятельность композитора) состоит из двух разделов, первый из которых посвящён рассмотрению роли литературы в личностном становлении и композиторском творчестве У.Гаджибекова и его активной литературной деятельности.

Во втором разделе рассматриваются связи с литературой таких представителей композиторской школы второй половины XX-го – начала XXI-го века, как А. Ализаде, Ф. Ализаде, И.Гаджибеков и другие.

В параграфе 1.4. «Музыкальная тематика в произведениях азербайджанских литераторов» впервые обобщённо исследуется обращение азербайджанских поэзии и прозы к образам музыкантов, музыкальных инструментов, мугама, ашигского искусства и т.д.

В разделе **1.4.1. «Музыка и музыканты в азербайджанской поэзии»** рассматриваются примеры из творчества Физули, Алиага Вахида, Самеда Вургун, Бахтияра Вахабзаде и других азербайджанских поэтов, активно использовавших музыкальные образы в своей поэзии. Выводятся идиомы, метафоры, фигуры речи, игра слов, в которых участвуют названия мугамов, музыкальных инструментов и их деталей. Например, «*sarı simə toxunmaq*» – касаться самого сокровенного.

Некоторые инструменты, например, рубаб, популярный в средневековье и бытовавший, самое позднее, до XIX века, упоминаются и в поэзии XX века как символ поэтической традиции, подобно лире в русской поэзии. Т.о., не всегда поэзия служит источником достоверных сведений о времени бытования конкретного музыкального инструмента, т.к. он может появляться как художественный образ и после своего выывания из музыкальной практики.

Раздел **1.4.2. «Музыканты и музыка в азербайджанской прозе»** говорит о том, что в прозе музыканты появляются, начиная с XX-го века. Это, в основном, персонажи, являющиеся народными музыкантами, чаще ханенде: «Рассказ о певце» Асифа Алиева, роман Агиля Аббаса «Дом на перекрёстке» (“Evləri köndələn yar”) о жизни и деятельности певца, прототипом которому послужил ханенде Гадир Рустамов, либретто оперы «Судьба певца», написанное Керимом Керимовым, рассказ «Бясте-Нигяр» Расима Набиоглу о певце, потерявшем голос. Исполнители на таре также очень почитаемы в народе, что нашло своё отражение в рассказе «Старый тарист» Абдурагима Ахвердова, и других. Как и в поэзии, образы кяманчи и кяманчистов количественно уступают отразившимся в прозе ханенде и таристам. Пьеса «Кяманча» Джалила Мамедкулизаде говорит о способной спасти искусному кяманчисту жизнь великой силе искусства. Перу писательницы Халиды Гасиловой принадлежит повесть «Кяман» (кяманча). С XX в. в азербайджанской литературе, правда, реже, но встречаются примеры воплощения музыкантов, представителей классической западной традиции – композиторов, пианистов, струнников и т.д. – и упоминания европейских инструментов. Иногда о них говорится иносказательно, шутливо. Героиня пьесы «Алмас» Джафара Джаббарлы играла на европейских инструментах. Это оркестровый инструмент – скрипка - и гармонь, вошедшая в азербайджанскую народную музыку в первых десятилетиях XXв. музыку и, пройдя определённую трансформацию, прочно утвердившаяся в ней. В первом акте одноименной пьесы Алмас шутливо называет свои скрипку с гармонью именами традиционных азербайджанских духовых инструментов: «Ау ана, ау ана, bircə mənim zurna-balabanımı bəgi gətir” . Букв.: «Мама, принеси, пожалуйста, сюда мою зурну с балабаном». В IV действии пьесы Мирза Самандар, пожилой директор сельской школы, где Алмас развернула свою просветительскую деятельность, не ожидавший такой непривычно активной жизненной позиции от женщины-мусульманки, ворчит: «...*Bu arvadlar necə nüsxədilər... Məktəbi*

döndərmişsən vəçernə bazara. Səhər arvad yığıncağı, günorta kişi yığıncağı, axşam tarxana, obaşdan qarmonxana...” . Букв.: Что за особы эти женщины!... Школу превратили в вечерний базар. Утром – собрание женщин, днём – мужчин, вечером – сборище таристов, а спозаранку – гармонистов!»

Другие примеры исполнителей на оркестровых инструментах музыкантов европейского плана это образ женщины-композитора Айгюн в одноимённой поэме Самеда Вургуня, пианиста-старшеклассника в рассказе «Цветы» Юсифа Самедоглу, играющего в ресторане контрабасиста в его же рассказе «Баяты Шираз», и другие. Незабываемые детские впечатления от прослушивания записанного на патефонной пластинке романса композитора Асафа Зейналлы на стихи Джафара Джаббарлы в исполнении Бюльбюля «Олькям» («Моя Родина») описаны в автобиографичном рассказе Адильхана Байрамова, для которого это произведение стало в буквальном смысле символом как малой родины, родного села Садахлы, так и всего Азербайджана, с самого раннего возраста .

В романе «Аморфии. Передозировки»⁵³ , классифицированном его автором (музыковед Рауф Фархадов) как *«попытка постмодернистского романа»*, в центре повествования бакинская музыкальная семья. Фархадовым избран своеобразный для азербайджанской прозы конца 90-х гг. *«совершенно иной, импровизационно-джазовый тип изложения, когда автор-солист не волен предвидеть, куда ведёт его фантазия и какой будет (не)взят звук в следующее мгновенье, какая (не)музыкальная фраза определит будущее»*⁵⁴ .

Есть многочисленные – литературные и музыковедческие - примеры жизнеописаний музыкантов. Из литературных это сценарий кинофильма об У.Гаджибекове «Аккорды долгой жизни», написанный Анаром, эссеистика Рафаэля Гусейнова о

⁵³ Фау Дар Хоа. Аморфии. Передозировки. – Москва: НТЦ Консерватория. – 1998.– 242 с.

⁵⁴ Караев, Ф.К. Язык – провокатор. Рецензия на книгу Фау дар Хоа «Аморфии. Передозировки» (– Москва: Изд. НТЦ Консерватория, – 1998) http://www.karaev.net/t_farkhadov_r.html

жизни и творчестве таких азербайджанских музыкантов, как Муслим Магомаев, Бюльбюль, Асаф Зейналлы, Фатьма Мухтарова, Эртогрул Джавид, Ниязи, Хуршуд Агаева, Пярвиз Рустамбеков, Вагиф Мустафазаде, Али Салими и другие. Самое большое место в творчестве Р.Гусейнова занимают образы исполнителей мугама, в первую очередь, ханенде (Ага Джабраил, Абдулгадир Джаббаров, Мешади Балададаш, Сеид Мирбабаев, Мирза Ага Агабабаев, Джаббар Карягдыоглу, Хан Шушинский, Хагигат Рзаева, Зульфи Адыгезалов, Сурайя Каджар, Рубаба Мурадова, Шовкет Алекперова, Алим Касымов и др.). За ними следуют таристы (Курбан Примов, Бейляр, Али Ширази, Мирза Фарадж, Мешади Сулейман, Бахрам Мансуров) и кяманчист Мирза Саттар.

Из литературно-музыковедческих жизнеописаний это примеры описания творческого пути джазменов: работа «Вагифе Мустафазаде» Рауфа Фархадова (1986) и его совместный труд с Фаризой Бабаевой «Рафик Бабаев» (2010), которые своеобразной творческой манерой, языком и стилем написания, своей литературностью выходят за рамки строго научных музыковедческих работ о жизни и творчестве выдающихся азербайджанских музыкантов, приближаясь к художественной литературе. Недаром писатель Анар отметил литературные качества и язык – *«поэтический, музыкальный»*⁵⁵ этой книги. Пожалуй, это – первое музыковедческое исследование в азербайджанском музыкознании, написанное в свободной литературной манере, что делает его также и опусом литературным.

Думается, что пример активного обращения западной прозы к музыкальным образам и редкость подобного в прозе азербайджанской, объясняется разницей в системе образования. Европейская и американская системы образования характеризуются предоставлением определённого уровня музыкальной грамотности. Люди приобщаются к музыке уже со

⁵⁵ Анар. Предисловие //Фархадов, Р.Я. Вагиф Мустафазаде. – Баку: Ишыг, – 1986. – с.3-4.

школьной скамьи, т.к. во многих хороших средних школах и колледжах уроки музыки и обучения игры на музыкальных инструментах имеются в программе. В университетах же, студентам немusикальных факультетов доступны включённые в куррикулум как предметы на выбор связанные с музыкой курсы (к примеру, «Восприятие музыки», «История русской музыки», «Музыка шёлкового пути», «Киномузыка» и даже «Плохие мальчики в истории музыки» и т.д.), пение в студенческом хоре и игра в студенческих оркестрах. В учебных программах Азербайджана, к сожалению, как в общеобразовательной школе, где хоть и предусмотрены уроки пения, но либо проводятся формально, либо вовсе не ведутся, так и в высшем звене, музыкальной грамотности внимания не уделяется. Не будучи музыкально грамотным, литератор обходит стороной музыкальную тематику и проблематику в своём творчестве. Из тех представителей азербайджанской литературы, кто откликнулся, почти все соприкоснулись с музыкальным образованием. Так, Рафаэль Гусейнов увлекался игрой на таре, Юсиф Самедоглу учился игре на фортепиано. Т.о., наличие либо отсутствие музыкальных сюжетов в литературных произведениях Азербайджана часто объясняется музыкальной подготовленностью азербайджанских литераторов либо её недостаточностью.

Параграф 1.5. «Слово как фактор влияния на судьбу музыкального произведения»

Раздел **1.5.1. «Текст как средство идентификации национальной принадлежности музыки»** говорит о том, что не только тексты, но даже сами названия могут иметь важное значение, в частности, в таком вопросе, как национальная идентификация музыкального фольклора. Известны попытки выдавания исконно азербайджанских народных песен и танцевальных мелодий за армянские, например, популярнейшей песни «Сары гялин». Однако сам факт бытования данного образца фольклора именно под этим названием может явиться неоспоримым доказательством несомненного азербайджанского происхождения песни.

Хранящиеся в фонограмархиве Института русской

литературы Российской академии наук, известного как Пушкинский дом (Санкт-Петербург), звукозаписи включают себя и записи азербайджанского фольклора. В результате проведённой в Пушкинском доме работы установлено, что это материалы, собранные фольклорными экспедициями в Закавказье. Звукозаписи первой из них под руководством Х.С.Кушнарёва были осуществлены в 1927-1929 годах в следующих населённых пунктах (приводим названия городов и деревень в соответствии с тем, как они зафиксированы в полевых записях экспедиции): Иреван, Нор-Баязитский район (сёла Зулагач, Гозелдаре, Ашагы Арджаман); район Зангезур (деревни Горусу, Гараундж, Гаракился, Базарчай, Гушбелек, Гергер, Малишки, Кешишкенд); Ленинанканский район (деревни Молла Муса, Алла-Лир); Ширакский район (деревни Ором, Майнсух, Молла Гёйча, Шулаверен, Архвели, Гырхдеирман, Каравансара); Тифлис. Фольклористы записали также исполнителей, привлечённых из соседних мест, таких как деревни Шихлар, Гюлехлер и др. Хотя, за исключением Тифлиса, Кушнарёвым и обозначена охваченная экспедицией территория как Армения, но несомненная азербайджанская топонимика многих названий населённых пунктов указывает на их азербайджанское происхождение: Гозелдере (буквально в пер. с азерб. *красивое ущелье*), Ашагы Арджаман (нижний Арджаман), Гаракился (букв. в пер. с азерб. *чёрная церковь*), Базарчай (букв. в пер. с азерб. *базар-река*), Гушбелек (в пер. с азерб. *гуш – птица, белек – пелёнка*), Кешишкенд (кешиш – *поп*, кенд – *село*), Гырхдеирман (букв. *сорок мельниц*) и другие, а такие, как Молла Муса (Молла Муса) и Каравансара (каравансарай) в переводе не нуждаются. Безусловная азербайджанская топонимика объясняется тем, что исторически это земли исконно азербайджанские или места совместного проживания азербайджанцев с армянами, но отошедшие Армении в силу известной политики имперских российских и советских властей. Для Х.С.Кушнарёва (Кушнарян, 1890-1960), этнического армянина, армянский фольклор, надо думать, был приоритетным направлением в работе его экспедиции, но

наряду с этим экспедиция записывала и представителей других национальностей, таких как грузины, курды, русские (староверы), персы. Слова «азербайджанцы» и «азербайджанская» (музыка, песня) не встречаются в экспедиционных инвентарных книгах, в то время как среди зарегистрированных имён исполнителей есть азербайджанские, и на восковые валики записано много образцов именно азербайджанского фольклора: мугамов (Раст, Чаргях, Хиджаз, Махур, Шур, Баяты Шираз, Мирза Хусейн Сейгях), песен и танцев. Исполненные как этническими азербайджанцами, так и этническими армянами песни и танцы носят названия на азербайджанском языке: Сары Гялин (букв., светловолосая молодая замужняя женщина), Кёроглу (букв., сын слепого), Халабаджи (букв., тётя-сестра – собирательное определение женской родни) Отузбир (букв., тридцать один), Чобан Баяты (букв., пастушеский баяты) и др. Министерством культуры и туризма Азербайджанской Республики были приобретены копии звукозаписей экспедиций, которые ныне хранятся в ГММКА.

1.5.2. «Проблема забвения музыкальных произведений в силу неактуальности их текстовой составляющей». Даже обладая художественной и исторической ценностью, многие произведения выдающихся представителей азербайджанской композиторской школы не исполняются. Причина их забвения кроется в их текстовой составляющей, под которой мы подразумеваем любое словесное наполнение данного произведения от названия до текстов вокальных и либретто музыкально-сценических сочинений. Смены режимов, идеологий и правителей влекут за собой смену ориентиров в искусстве. Выйдя из моды, став неактуальным, текст превращается в препятствие на пути исполнения музыки, она исключается из практики и со временем забывается даже будучи красивой и популярной. Представителями азербайджанской композиторской школы написаны десятки произведений разных жанров на эти и другие темы, ставшие причиной их неисполнения.

Из искусств перформативные виды, связанные со словом, и сама литература гораздо сильнее детерминированы сменой

идеологий, чем изобразительное, декоративно-прикладное искусства и архитектура. Предметы искусства соцреализма собираются коллекционерами и музеями, проводятся выставки, имеют место форумы, посвященные им, в интернете, подготавливается интернетресурс Sovipedia по изобразительному искусству советской эпохи, интерес к нему переживает свой пик на аукционах. Многие архитектурные памятники, барельефы на зданиях советского времени сохранены, на виду и актуальны и поныне. Даже литературные произведения, не будучи актуальными (к примеру, песенная лирика), остались более доступными, чем музыка с этими же текстами. Причина неисполнения этой музыки кроется в самой специфике музыкального искусства. Ведь произведения изобразительного искусства, архитектура воспринимаются как старина, реликты прошлого. Другое дело музыка: когда она звучит, и, тем более, в живом исполнении, т.е. исполняется здесь и сейчас, она захватывает слушателя здесь и сейчас, оказывая на него глубокое эмоциональное воздействие, усиленное своими текстами. Эта сиюминутность музыки делает её мощным призывом и пропагандой. Создается ощущение, что то, о чём говорится в словах песен, ораторий, кантат, в либретто опер и балетов, то, что упомянуто в названиях симфонических и камерных произведений, утверждается, прославляется и проповедуется именно в данный конкретный момент. Такой же сиюминутностью действия характеризуется театральное искусство, которое также пострадало в понимаемом нами смысле, как и музыка, которая изымается из культурной практики. В исполняемых же произведениях иногда делаются купюры музыки фрагментов, считающихся идеологически устаревшими, осуществляются новые редакции. Например, последняя редакция балета «Семь красавиц» (2008) уже не содержит сюжетной линии, связанной с классовым противостоянием, Айшой и Мензером, которой нет у Низами. Эта редакция по либретто ближе к литературному первоисточнику, но дальше от композиторского оригинала, т.к. большая часть номеров авторской музыки вошла в неё в

сокращённом виде, в других местах балета и под другими названиями. Имеющая художественную и историческую ценность музыка могла бы звучать, если бы не текст. Отредактировав его, можно было бы вернуть в музыкальную практику ряд произведений выдающихся азербайджанских композиторов. В истории музыки известны примеры замены текста, его части или названия музыкального произведения. В частности, вспомним классический пример замены названия оперы Глинки «Жизнь за царя» в советское время на «Иван Сусанин», а также её перетекстовки поэтом С.Городецким. В Азербайджане предпринимаются попытки реанимации музыкальных произведений азербайджанских композиторов, незаслуженно забытых из-за их привязанности к неактуальному тексту. С частичной заменой текста Мамеда Рагима стала вновь исполняться «Песня счастья» К.Караева, где строки восхваления коммунистической партии были заменены на воспевание трёхцветного государственного флага независимой Азербайджанской Республики. Стихи Расула Рзы, на которые была написана песня Ниязи «Джан Сталин» по просьбе соискателя были переделаны его сыном, писателем Анаром. Впервые после почти 60-тилетнего забвения она прозвучала под названием «Yaşa, Azərbaycan!» Редакция текста, даже частичная, даёт возможность вернуть к жизни некоторые страницы музыки советского периода, не исполнявшейся после распада СССР.

Глава II «Музыкальное в литературе: особенности претворения музыкальной тематики в «Хамсе» Низами Гянджеви» фокусируется на рассмотрении в свете поэтики интермедальности того, как в поэзии Низами отразилось музыкальное искусство, как на поэмы «Хамсэ» откликнулось изобразительное искусство последующих веков презентацией музыкальной темы, и что экстраполяция запечатленных в поэме «Лейли и Меджнун» характерных особенностей художественного видения эпохи, отразившихся в своеобразии обращения к теме животных, говорит о некоторых чертах не дошедших до наших дней музыки и коврового искусства Азербайджана XII-го века.

Параграф 2.1. «Музыкальные контексты “Хамсе”» состоит из трёх разделов.

Раздел **2.1.1. «К истории изучения музыкального кода творчества Низами»**. Первым, обратившимся к теме музыки у Низами и опубликовавшим соответствующую развёрнутую статью об этом, был азербайджанский музыковед Кубад Касимов, увидевший в поэзии Низами *«благодатный и заслуживающий глубокого доверия материал для изучения музыкальной культуры Азербайджана XII в., а может быть и более раннего периода»*⁵⁶. Изучение музыкального мира самого поэта наряду с изучением претворения его произведений в творчестве азербайджанских композиторов, характеризует монографию Севды Курбаналиевой, специально посвящённую созданию научно-теоретической концепции, отражающей взаимосвязи литературы и музыки, проблеме их сопоставительного анализа на материале произведений Низами⁵⁷. Строки о музыке и музыкальных инструментах в произведениях Низами привлекают внимание не только музыковедов (А. Иса-заде, Б.Курбанов, Г.Абдуллаева), органистов (С.Абдуллаева, М. Керимов), но и других гуманитариев - филологов, востоковедов, философов, этнографов - которые в своих публикациях часто их цитируют как в оригинале, так и в переводах. Но за редким исключением, исследователи пользуются поэтическими переводами с фарси, о чём говорится в разделе **2.1.2. «Проблема искажения информации о музыке в поэтических переводах поэм Низами»**. Однако сравнения разных поэтических переводов достаточно для того, чтоб убедиться в их несоответствии друг другу, а значит для того, чтоб усомниться в их адекватности оригиналу. Обращают на себя внимание ошибки, допущенные переводчиками. Удачно с поэтической точки зрения звучащие

⁵⁶ Касимов, К.А. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII в. // Искусство Азербайджана, т. II, под общей редакцией У.Гаджибекова. – Баку: Издат. АН Азерб. ССР, – 1949, – с. 11.

⁵⁷ Курбаналиева, С.Ф. Музыкальный мир Низами Гянджеви. – Киев: Автограф, – 2009, – 262 с.

строки «*На тирах фарсанга на два, выстроившись в ряд, Пели чанги и рубабы и звучал барбат*⁵⁸», вызовут глубокое недоверие дирижёров. Фарсанг – мера длины равная приблизительно 10 км. Даже если предположить, что это гипербола, автор явно подразумевал весьма протяжённую дистанцию. Музыканты, играющие на струнных щипковых инструментах, каковыми являются три перечисленных, должны были стоять на расстоянии слышимости друг друга, чтобы организовать совместную игру (а она, по Низами, предполагалась именно таковой, раз они стояли в ряд). Однако без организующего ритма звучных ударных инструментов сделать такое было бы невозможно. Не владея фарси, чтобы прочесть Низами в оригинале, мы обратились к филологическим переводам Рустама Алиева на русский и азербайджанский языки и обнаружили, что у Низами музыканты располагались выстроившись не «в ряд», а «в ряды» (то есть как минимум в два ряда), что ещё более подтверждает необходимость совместной игры, а необходимые, но пропущенные переводчиком, ударные, у Низами, как и ожидалось, присутствуют. Это – барабаны: *Выстроившись в ряды длиной два фарсанга, Играли музыканты на барабане, рубабе и чанге*⁵⁹ (выделено мною – А.Б.). Т.о., Низами изобразил то, что могло быть реальностью. Характерной чертой его литературного почерка является, в частности, реалистичная точность в описании музыкальных инструментов и нюансов музицирования. Встречающиеся в тексте несуразности в их описании оказываются ошибками переводчиков, а никак не поэта.

Для лучшего понимания специфики отражения музыкального у Низами и выявления определённых отличительных характеристик его творчества целесообразно провести сравнение с тем, как это делается у других, что предпринято в разделе **2.1.3. «Музыка у Низами и у Шекспира**

⁵⁸ Низами Гянджеви. Семь красавиц. Пер. В.Державина. – Москва: Гос.издат. худож.лит., –1959. – с.131.

⁵⁹ Низами Гянджеви. Семь красавиц. Филологический перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. – Баку: Элм, – 1983, – с. 134.

(сравнительная характеристика)». Сравнение того, как подходит к музыкальной теме Низами с тем, как она представлена у других поэтов, в частности у Шекспира, показывает, что Шекспиру свойственно обобщённо-эстетическое восприятие музыки, в то время как для Низами характерен широкий спектр представления музыкального - от эстетического до углублённо-детального, практического и теоретического. Музыкальное привлекает его внимание значительно чаще. *«О музыке в пьесах Шекспира говорят, рассуждают...- это значит, что музыка становится чем-то внешним. О том, что является необходимым элементом жизни, не говорят: этим живут»*⁶⁰. В поэмах Низами больше не абстрактных рассуждений о музыке, а конкретного описания исполнения музыки, потребности в музицировании, т.е. присутствия её самой как жизненной необходимости.

Помимо восприятия поэтом музыки *«как важнейшего фактора человеческого познания»*⁶¹, обращение к музыкальной тематике в творчестве Низами подпадает под такие конкретные направления, как а) музыка в общественно-политической жизни, б) художественно-эстетическое значение музыки, в) исполнительская традиция, роль и место музыканта, г) музыкальный инструментарий, д) музыкально-теоретические аспекты. Сказанные применительно к Фирдоуси и эпохе Саманидов слова А.Раджабзода *«Каждый поэт был одновременно и теоретиком музыки»*⁶², могут быть с полным правом отнесены и к Низами Гянджеви и его времени. Описание музыки в поэтическом тексте поэм Низами, являя пример переключки разных «текстов», цитатности, экфрасиса из XII в., века мусульманского Ренессанса, можно классифицировать как

⁶⁰ Конрад, Н.И. Запад и Восток. Статьи. – Москва: Гл.ред.восточной литературы. – 1966, – с.294.

⁶¹ Иса-заде, А.И., Курбанов, Б.О. Низами и музыка. – Баку: Элм, – 1999, – с. 3.

⁶² Раджабзода, А. Классические традиции музыкальной мысли эпохи Фирдоуси // «Шахнаме» Фирдоуси – величайшее художественное творение в истории мировой цивилизации. Тезисы симпозиума. – Душанбе, – 1994, – с. 71.

референциальную интермедиальность⁶³.

Параграф 2.2. «Литература как повод отражения музыкальной практики в изобразительном искусстве». В течение веков произведения Низами, переписанные многочисленными каллиграфами из разных концов мусульманского мира циркулировали по всему региону, став мостами между людьми и эрами. Рукописные книги богато иллюстрировались художниками, представителями разных школ от Табриза и Ширвана до Герата и Бухары, *«снабжая искусство миниатюры чрезвычайным изобилием тем и сюжетов: его «Хамсе» вместе с «Шахнаме» Фирдоуси были самыми иллюстрируемыми литературными произведениями»*⁶⁴.

Раздел 2.2.1. «Аспекты освоенности темы». Дошедшие до наших дней миниатюры несут в себе, помимо прочего, и информацию о современной им музыкальной практике мусульманского Востока, являясь, таким образом, объектом интереса для музыковедов, в частности, историков музыки и органистов, которых привлекают изображённые на миниатюрах музыкальные инструменты прошлых веков. В частности, опираясь на иконографию музыкальных инструментов, а также используя сведения о них из средневековых музыкальных трактатов, поэтических произведений и воспоминаний иностранных путешественников Меджнун Керим воссоздал в 1975-2010гг. реплики нескольких исчезнувших музыкальных инструментов⁶⁵. Всего им вместе с работниками Научной лаборатории по восстановлению и усовершенствованию старинных музыкальных инструментов при Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли воссоздано и возвращено в музыкальную практику десять инструментов. Это *чанг, рубаб, руд, чогур, барбет* (или

⁶³ Исагулов, Н.В. Интермедиальность и интермедии. http://intermediality.blogspot.com/2013_05_01_archive.html

⁶⁴ Parrello, D. *Kamsa of Nezāmi* // Encyclopedia Iranica. <http://www.iranicaonline.org/articles/kamsa-of-nezami>

⁶⁵ Керим, М.Т. Азербайджанские музыкальные инструменты. – Баку: Индиго, – 2010, – 194 с.

барбед, барбат), ширванский танбур, чаганэ, гопуз, сантур, а также не встречающийся в миниатюрах *нусхе* – инструмент, изобретённый музыковедом XIII-го в. Сефиаддином Урмеви.,

Принцип «*тандемного чтения*» (Л.Крамер) литературного первоисточника и музыки, экстраполируемый на параллельное «прочтение» текстов Низами и иллюстрирующих их миниатюр позволил выявить ряд исторических фактов, связанных с традициями средневекового бытового и дворцового музицирования на мусульманском Востоке, о чём, как и некоторых ошибках их современной интерпретации, говорится в разделах **2.2.2. «Соотнесение миниатюр с текстом: домысливание и цитирование»**, **2.2.3. «Вопрос идентификации поющих музыкантов в иллюстрациях к «Хамсэ»**, **2.2.4. «Музыкальные инструменты и музыканты: иерархия и приоритеты»** и **2.2.5. «Проблемы современной интерпретации иконографии музыкальных инструментов прошлого»**. Иконография и литература, представляя нам чрезвычайно важные, редчайшие сведения о музыкальных инструментах, часто являются единственными источниками для реконструкции картины музыкальной жизни далёкого прошлого. Они могут быть правильно поняты только если анализируются как проявления нормативной интермедиальности в соответствующем историко-культурном контексте. *«Общая картина устной музыки прошлых веков раскрывается постепенно и не до конца, и отдельные крупинки знаний, почерпнутые из различных источников, проливают лишь тонкий свет на её различные стороны»*⁶⁶. Поэтому, адекватная интерпретация требует пристального внимания ко всем мельчайшим деталям, когда ни одна из них не может быть проигнорирована. Так, часто за певцов на миниатюрах принимают фигур, изображённых с дефом в руках. Однако строки из поэм Низами свидетельствуют, что пение могло совмещаться и совмещалось с игрой на музыкальных

⁶⁶ Халык-заде, Ф.Х. Музыкальные аспекты изучения «Китаби Деде Коркуд»//Коркыт жэне Улы Дала сазы. – Алматы: Арна – б, – 2011, – с. 16.

инструментах. К примеру, в сказке седьмой красавицы девушка изливала свою печаль о прерванном свидании в песне, аккомпанируя себе на чанге: *«Взяв чанг, в полночь, Пальцами перебирая струны чанга, она запела: «Пришла весна...»*⁶⁷. В «Лейли и Меджнуне» говорится, что чангист *«без высоких и низких звуков не поёт»* (разрядка моя – А.Б.), а в последней из поэм «Хамсэ» рабыня Нистандарджихан, исполняя желание Искендера, также, взяв в руки чанг, поёт. В поэме «Хосров и Ширин» «Некиса поёт и играет на чанге от имени Ширин, Барбед поёт и играет на барбете от имени Хосрова. Ширин и Хосров говорят своим *«музыкальным представителям» (двойникам) о чём и как петь, а музыканты облачают их желания в слова (газели) и подбирают им соответствующий лад»*⁶⁸.

Раз о музыканте, исполняющем исключительно певческую миссию (т.е. не играющем, а поющем под аккомпанемент других музыкантов) в «Хамсэ» не упоминается, о наличии такового, по крайней мере, в эпоху Низами говорить не приходится. А раз и в искусстве миниатюры также не встречаются изображения явно поющего человека (т.е. с открытым ртом), то представляется заблуждением строго дифференцировать певцов и музыкантов-исполнителей. Любой из изображённых на миниатюрах музыкантов с инструментом, будь то дэф или другой (конечно, за исключением духовых инструментов), мог также и петь, что было естественным в эпоху, когда искусство было отмечено большим синкретизмом по сравнению с настоящим временем. Игнорирование факта синкретизма искусства древности и средних веков ведёт к неточностям в идентификации певца в изобразительном искусстве эпохи исключительно по открытому рту и по характерным положениям рук (около рта или горла) или по отсутствию у изображённой фигуры музыкального инструмента, как это часто встречается в интерпретациях в

⁶⁷ Низами Гянджеви. Семь красавиц. Филологический перевод с фарси, предисловие и комментарии Р.Алиева. – Баку: Элм, –1983, – с. 339.

⁶⁸ Абдуллазаде, Г.А. Музыка, Человек, Общество... – Баку: Язычы, –1991, – с.149.

музыковедческой литературе⁶⁹.

Барбед (Борбад), согласно сведениям о нём как реальном историческом лице, почерпнутым из памятников письменности, «прославился, главным образом, как композитор (*xuniyakaran*), песенник (*Shrudsrayashan*), теоретик (*xuniyakih*), певец (*chikamakxvan*) и инструменталист (*(saznivag)*»⁷⁰.

Азербайджанская поэзия являет примеры, говорящие о сочетании певца и инструменталиста в одном лице, вплоть по XIX век включительно. Поэт Сеид Азим Ширвани (1835-1888) вопрошает в своём “*Müxəmməs*”: “*Qoymaz ol tarı müğənni niyə ağusindən*”⁷¹ – Почему певец не расстается со своим таром? Это даёт основание предположить, что до реконструкции тара в конце XIX века Мирза Садыхом (Садыхджаном), до которой тар во время игры держали на коленях, музыкант мог и петь, и играть на нём одновременно. Когда реконструированный усовершенствованный тар, вытеснивший старую его форму, стали держать во время исполнения на груди, это усложнило пение, и сместило фокус внимания исполнителей с пения на виртуозность игры, т.е. произошло размежевание специализаций музыкантов.

В Азербайджане в настоящее время подобный синкретизм наблюдается только в искусстве ашигов, сохранившем «архаичные, реликтовые черты музыки»⁷². Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что петь мог любой из изображенных на миниатюрах инструменталистов, кроме духовиков. Также можно допустить, что они могли сменять друг друга в пении и, возможно, петь ансамблем. Отсутствие открытых ртов объясняется тем, что это было эстетически чуждым искусству миниатюры, избегавшем прямых проявлений

⁶⁹ Нуршарг, Х. Певец и общество в иранской культуре // – Москва: Музыкальная академия, –2014, №1, – с. 159.

⁷⁰ Раджабов, А. Традиции классической музыкальной культуры эпохи Сасанидов. – Душанбе: ООО Контраст, – 2005, – с. 46.

⁷¹ Şirvani, Seyid Əzim. Seçilmiş əsərləri, üç cilddə. I-ci cild –Bakı: Avrasiya Press, – 2005. – s. 386.

⁷² Kəçərli, İ.T. Sənətlərin sintezi probleminin tədqiqi aşiq sənəti // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2010, 3/43, – s.42.

чувственности и натурализма.

Состоящая из двух разделов параграф **2.3. «Символика и орнаментальность: бестиарий поэмы «Лейли и Меджнун»** посвящен расшифровке нереального, а потому неожиданного для единственной реалистической из «Пятерицы» поэмы содружества хищников и травоядных, окружавших Меджнуна, и тому, что может сказать этот образ о музыке и других несохранившихся образцах искусства XIIв. Фокусирование поэтом внимания читателя на животных в «Лейли и Меджнуне» требует пристального внимания, поэтому в разделе **2.3.1. «Своеобразие трактовки темы животных в поэме «Лейли и Меджнун»** впервые предпринята попытка изучения этой темы. С позиций онтологической поэтики, Меджнун в обществе хищных и травоядных животных по всем признакам подпадает под понятие зримой «эмблемы, заклада, визитной карточки» (Л.Карасёв), которые выпадая из реалистичности поэмы, представляют собою *«иное в тексте. ...Говоря языком метафизики, иное способно пролить свет на то, что является однородным»*⁷³. Явное выделение в тексте поэмы и многократное, настойчивое повторение мотива «Меджнун и звери» обусловило то, что он, хорошо запоминается читателями поэмы и известен даже тем, кто имеет о ней лишь общее представление. Не случайно, что этот мотив многократно запечатлён в изобразительном и прикладном искусстве, являясь одним из излюбленных сюжетов поэмы для иллюстрировавших её миниатюристов, для ковроделов и живописцев. Т.е., Меджнун со зверями могут быть отнесены к таким образам, о которых Л.Карасёв пишет как о выделенных *«в символическом отношении»* и потому заметно выступающих на общем фоне повествования: *«Такого рода «символические сгущения» - это не просто «детали» текста, а нечто такое, что имеет отношение к наиболее важным смысловым линиям повествования»*⁷⁴ *...В эмблеме сходятся в одну точку важнейшие*

⁷³ Карасёв, Л.В. О «закладах» в литературе (проблема неочевидных смысловых структур) // – Москва: Вопросы философии, – 2012, №9, – с. 86.

⁷⁴ Ibid., – с.75-76.

смысловые линии художественного текста, в том числе и неявные⁷⁵ ...В неочевидных смысловых структурах важна их инаковость, отличие от всего массива повествования»⁷⁶. Для воплощения идеи суфийской любви к животным как божьим созданиям вполне достаточно было имеющихся в поэме двух эпизодов спасения оленя и газели Меджнуном от охотников и отдельных замечаний в повествовании.

Поиски ответа на вопрос «Почему Низами увидел своего героя именно так – окружённым разными животными?» приводят к наблюдениям, изложенным в разделе **2.3.2. «Особенности художественного видения и приёмов изображения Низами как характерные черты искусств его эпохи»**. Раскрывая особенности суфийской поэзии, Е.Бертельс отмечал: *«Самодовлеющей ценности образ в ней не имеет вовсе, назначение его – служить своего рода словесным **иероглифом, значком** (выделено соискателем), прикрывающим собой истинное философское значение... Образы должны перестать быть только образами, должны стать соответствующими философскими понятиями, иероглифическое прикрытие должно быть снято»*⁷⁷. Интересно не только то, что Низами многократно упоминает о звериной компании Меджнуна, но и то, как он её видит и описывает, с точной наглядностью отмечая расположение ‘значков’ - Меджнуна и зверей - по отношению друг к другу. У Низами фигуры Меджнуна и зверей взаимодействуют друг с другом подобно мотивам *орнамента* - индивидуально различимые они многократно повторяются, располагаются согласно определённой конфигурации друг относительно друга, на расстоянии или вплотную, соприкасаясь и переплетаясь, когда один элемент находит опору в другом. Эти же принципы прорастания и цепляемости в характеристике орнамента прослеживаются и в искусстве ковра, и в искусстве

⁷⁵ Ibid., – с.80.

⁷⁶ Ibid., – с.85.

⁷⁷ Бертельс, Е.Э. Заметки по поэтической терминологии персидских суфиев // Суфизм и суфийская литература. Избр. труды, т.3. –Москва: Гл. ред. восточной литературы, – 1959, – с. 109-110.

мугама: «Орнаментальность является важным феноменом азербайджанского искусства. ... Орнаментальность в мугаме имеет много общего и с орнаментальностью искусства ковра... Например, весьма популярны виды геометрического орнамента схожие с принципом прорастания в музыке. Аналогичен принцип цепляемости в спиральном растительном орнаменте. Основа его базируется на следующей конструкции – каждый последующий элемент имеет опору в точке касания в кривой предыдущего завитка. Идентична схема в мугаме»⁷⁸.

Но чаще звери Меджнуна окружают: «Подобно государям, закрыв свои фланги, Он сидел посреди зверей...»⁷⁹, «Звери бегали вокруг него.....»⁸⁰, «Где бы он ни останавливался, они кольцом стояли вокруг него»⁸¹ и т.д. Обрамление центра, кружение вокруг прослеживается и в других искусствах: «Известна многочисленность примеров орнаментального вращения вокруг основного мотива. Так, кайма в азербайджанских коврах обрамляет центр медальона в несколько этапов. В свою очередь в схеме мугама существует ряд каденционных зон....»⁸². Расцвет орнаментальности в архитектуре и прикладном искусстве Азербайджана, приходящийся на XII в., отразился и в художественном мышлении автора «Лейли и Меджнуна», ведь творческое сознание, само по себе, является интермедийным. «Поэтика самого творческого процесса находится вне рамок каких-либо искусств или наук, манифестируя единый механизм порождения

⁷⁸ Кязимова, Л.Т. Орнаментальная природа азербайджанского искусства. Мугам-ковёр. (К вопросу о функциональном анализе) <http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=323>

⁷⁹ Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. – Баку: Элм, – 1981, – с.217.

⁸⁰ Ibid., – с.219.

⁸¹ Ibid., – с.302.

⁸² Кязимова, Л.Т. Орнаментальная природа азербайджанского искусства. Мугам-ковёр. (К вопросу о функциональном анализе) <http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=323> 9

новых сообщений»⁸³. Обычно концентрическую символику, движение по спирали, обрамление центра исследователи отмечали как характеристику, проявившуюся в восточном ковровом искусстве, архитектуре и музыке Средневековья. Изучение «Лейли и Меджнуна» Низами выявило, что эта же особенность проявилась и в современной им литературе.

Опираясь на очевидность выраженной в «Лейли и Меджнуне» орнаментальности художественного мышления Низами, пластичность образов, центростремительное развёртывание поэмы, многократно подчёркнутое окружением выделение центра, и принимая во внимание, что, как справедливо замечено, *«образ мира, присущий конкретному человеку, формируется под влиянием общей картины мира эпохи, в которую он живёт, ведь человек развивается, осваивая уже существующий опыт жизни»*⁸⁴, можно сделать вывод: хотя образцы коврового и музыкального искусства XII-го в. не сохранились, такие характерные для азербайджанского мугама черты, как вращение вокруг основного мотива, опевания *центральных* звуков, когда *«выдвинутый на передний план звук становится центром интонационного движения - опеваемым, а другие - сопутствующими»*⁸⁵, а также мономедальонные ковры получили распространение в ту же эпоху – в эпоху Низами.

Глава III «Интермедialная поэтика творчества Кара Караева» начинается параграфом **3.1. «Литература в жизни и творчестве Кара Караева»**, в котором исследуется круг чтения композитора, начиная с детского возраста, его читательские

⁸³ Борисова, И.Е. Интермедialный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме. /Автореф. канд. культурол. н./ – Санкт-Петербург, – 2000. – 254 с. <http://www.dissercat.com/content/intermedialnyi-aspekt-vzaimodeistviya-muzyki-i-literatury-v-russkom-romantizme>

⁸⁴ Лескова, И.А. Орнамент как визуальная модель картины мира // От мифа к метафоре. Семантические и конструктивные аспекты орнаментального творчества: учеб. пособие / И.А.Лескова. – Волгоград: Изд-во ВГПУ Перемена, – 2011, – с. 3-7.

⁸⁵ Мамедбеков, Д.И. Азербайджанский мугам: музыкальный язык, форма, симфоническая интерпретация./ Автореф. канд. искусств./ – Москва, – 1996, – с. .23.

интересы в их широчайшем диапазоне, литературные пристрастия и то, как это вылилось в его композиторское творчество. Собраны и обобщены свидетельства его сына и дочери о фактах из жизни композитора и его семьи, связанные с их отношением к литературе.

Параграф 3.2. «Самовыражение композитора-читателя: заметки К.Караева на полях книг личной библиотеки», основанный на хранящейся в ГММКА части караевской библиотеки, фокусируется на мыслях композитора как отклике на прочитанное. Поскольку Караев не вёл дневников, этот достаточно интимный разговор с книгами, эти записи «для себя», не предназначенные для посторонних глаз, позволяют узнать, то, что действительно интересовало и волновало композитора, то, что нигде более не запечатлено: его несогласие с написанным в тексте («Глупость!»), слова о былой любви, философские рассуждения о жизни и смерти: *«Было бы справедливо, если бы жизнь удлинялась у человека пропорционально его делам: на благо людей, на благо жизни, на благо прогресса, на благо добра!»* Т.о., библиотека и пометки на полях книг говорят о формировании личности композитора, способствуют пониманию его характера, творческой индивидуальности и творческого процесса.

В параграфе 3.3. **«Особенности осуществленной К.Караевым интермедиальной транспозиции романа «Дон Кихот», состоящем из двух разделов - 3.3.1. «Музыка к фильму Г. Козинцева «Дон Кихот» и 3.3.2. «Соотнесение Симфонических гравюр «Дон Кихот» с литературным первоисточником»** впервые предпринята попытка *«тандемного чтения»* (Л.Крамер) в изучении этих караевских работ. Соотнесение музыки Караева с литературными произведениями, на которые она была написана, выявляет особенности караевского творчества, которые могли остаться в тени, если бы данная методика была проигнорирована. Ведь каждое его сочинение, написанное на литературное произведение, есть итог внимательного его прочтения и даже изучения таким искущённым и глубоким читателем, каким он

являлся, что было показано в параграфах 3.1. и 3.2. Параллельное «прочтение» литературного первоисточника и караевского творения подводит к определённым выводам. Сравнивая «Дон Кихот» Сервантеса и «Дон Кихот» Караева, можно заключить, что, подобно иллюстраторам поэм Низами, введившим в свои миниатюры не отмеченных в тексте дополнительных персонажей и существенные на взгляд художников детали, подобно талантливым иллюстраторам романа «Дон Кихот», высвечивавшим его своими гравюрами, Караев своей музыкой проиллюстрировал, т.е. осветил многие страницы творения Сервантеса. Многие, но, конечно, далеко не все, поскольку по длинному двухчастному роману написан сценарий фильма, продолжительность которого составляет менее полутора часов (один час двадцать минут).

Приведённый анализ показывает, что Кара Караев в Симфонических гравюрах преследовал цель создания музыки, навеянной образами любимого романа, драматургически выстроенной на чередовании и контрастном сопоставлении эмоционально различающихся частей, тогда как задачу обстоятельного иллюстрирования эпизодов в соответствии с сюжетной последовательностью композитор перед собой не ставил. Также он не преследовал цель бросающейся в глаза географической привязки музыки, исключив имевшиеся в фильме характерные, исполненные испанским колоритом музыкальные вставки. Явной, буквальной звукоизобразительности того, что имеется в тексте романа, в музыке Гравюр нет.

Напротив, вместо этого, Караев «домыслил» недостающие в романе описания. Это описания самих странствий, музыкальное воплощение сначала только забрезжившей в сознании героя идеи рыцарского долга, а далее переросшей в настойчивый призыв, - используем уместные здесь определения из английского языка - Challenge, Call. Он изобразил характер верховой езды дворян и, вообще, холодную, злую силу знати из *«жестокого мира Сервантеса»* (В.Набоков) и живописал атмосферу и грандиозность барочного дворца. Налицо пример подлинно интермедиального дискурса, который И.Борисова

охарактеризовала как дискурс, где искусства, в нём совмещённые, нацелены на интерпретационные отношения: *текст* стремится обнаружить в своём (иносемиотическом) *претексте* нечто иное, неявное в нём самом⁸⁶. Таким образом, композитор гениально проиллюстрировал музыкой своих Гравюр эмоционально-образную палитру романа – лаконично, но при этом почти полностью исчерпав её.

Параграф 3.4. «Театральная музыка К.Караева» состоит из двух разделов. Раздел **3.4.1. «К проблеме малоизученности музыки К.Караева для драматического театра и её восстановлению»**. Творчество К.Караева для драматического театра, который, как хорошо известно, он очень любил, представляет собой одну из областей музыки по литературным произведениям. К.Караев много сочинял для театра, написав музыку к двадцати пьесам двенадцати авторов. Для бакинских постановок он написал музыку к пьесам (по хронологии): “Мирза Хаял” Мир Джалала (1942), “Победители” Б.Чирскова (1947), “Отелло” У.Шекспира (1949), “Учитель танцев” Лопе де Вега (1949), “Зимняя сказка” У.Шекспира (1955), “Маскарад” М.Лермонтова (1959), «Дамоклов меч» (1959) Назыма Хикмета, “Антоний и Клеопатра” У.Шекспира (1964), “Мертвецы” Дж.Мамедкулизаде (1966), “Гамлет” У.Шекспира (1968).

Для театров Ленинграда Караев озвучил четыре пьесы (по хронологии): «Оптимистическая трагедия» В.Вишневского (1955), «Бег» М.Булгакова (1958), «Артём» Хазина (1970) и «Король Генрих IV» У.Шекспира (1969). В Москве с его музыкой были поставлены шесть спектаклей: «Чудак» (1955), «Человек бросает якорь» И.Касумова (1966), «Остров Афродиты» А.Парниса (1969), «Бунт женщин» Назыма Хикмета (1962), «Жизнь Сент-Экзюпери» Л.Малюгина (1968) и «Женщина за зелёной дверью» Р.Ибрагимбекова (1972). Высокохудожественная музыка в ряде случаев пережила

⁸⁶ Борисова, И.Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме. /Автореф. канд. культурол. н./ – Санкт-Петербург, 2000. – 254 с. <http://www.dissercat.com/content/intermedialnyi-aspekt-vzaimodeistviya-muzyki-i-literatury-v-russkom-romantizme>

постановки, к которым она была написана, и, выйдя за театральные стены, продолжает звучать и в наши дни, исполняясь самостоятельно (к примеру, музыка из спектакля «Человек бросает якорь» и др.). Однако караевская музыка к драме почти не исследовалась, хотя композитор посвятил этому большую часть своих творческих усилий и времени. Исключением являются редкие примеры обращения музыковедов к теме караевского оформления «Оптимистической трагедии» (Л.Карагичева) и шекспировских пьес (Н.Эфендиева, Л.Кязимова, Н.Керимова). Перечисленные обращения к театральной музыке Караева не представляют музыкальных примеров, основаны на личных воспоминаниях, поскольку ноты не были доступны исследователям, кроме Нушабы Эфендиевой, представившей в своей работе⁸⁷ и проанализировавшей примеры музыки к пяти шекспировским пьесам.

Соискателю удалось выявить ноты музыки – полностью или во фрагментах, авторские или выполненные переписчиком - к большинству спектаклей, к которым Кара Абульфазович сочинил музыку. Началом в этой работе было выявление в коллекциях Государственного музея музыкальной культуры Азербайджана первого фрагмента театральной музыки Кара Караева, которым стал клави́р Темы любви из авторской рукописи музыки к шекспировской пьесе «Антоний и Клеопатра».

Ноты караевской музыки к другим спектаклям Театра азербайджанской драмы нам удалось обнаружить в Государственном азербайджанском архиве литературы и искусства им. С.Мумтаза. Это музыка к следующим пьесам (по хронологии): «Мирза Хаял» Мир Джалала (1942), «Победители» Б. Чирскова (1947), «Учитель танцев» Лопе де Вега (1949), «Отелло» (1949) и «Зимняя сказка» Шекспира (1955), «Остров Афродиты» А. Парниса (1961), «Мертвецы» Дж.Мамедкулизаде (1966) и «Гамлет» Шекспира (1968). Что же касается караевских нот музыки к спектаклям Театра русской драмы им. Самеда

⁸⁷ Эфендиева, Н.Т. Музыка К.Караева к шекспировским спектаклям. – Баку: Ишыг, –1986, – 96 с.

Вургуна, то они были получены оттуда при любезном содействии руководства театра и ныне хранятся в Государственном музее музыкальной культуры Азербайджана. Это музыка к спектаклям «Дамоклов меч» Назыма Хикмета и оркестровые партии музыки к пьесе «Маскарад» М. Лермонтова (1959).

Соискателю удалось также разыскать и привезти из Санкт-Петербурга и Москвы материалы, касающиеся караевской музыки к постановкам драматических театров. Это полученные из Александринского театра (бывш. Театр им. А.С.Пушкина) копии авторских рукописных нот музыки К.Караева к спектаклям «Оптимистическая трагедия» Вишневского, «Бег» Булгакова и «Артём» Хазина, а также её звукозаписи и фотографии сцен. Другим петербургским театром – им. Георгия Товстоногова (ранее Театр им. М.Горького) - были предоставлены звукозаписи караевской музыки и фотографии из ещё одного спектакля – «Генрих IV» Уильяма Шекспира. В московских театрах удалось найти ноты к спектаклю Театра им. Вахтангова и спектаклю Малого Театра, соответственно: «Женщина за зелёной дверью» Р.Ибрагимбекова и «Остров Афродиты» А. Парниса (фрагмент).

Т.о., из двадцати театральных работ Кара Караева нам удалось выявить местонахождение или собрать в ГММКА ноты (полностью или частично, в оригинале или в копиях) и/или звукозаписи музыки к пятнадцати спектаклям, а также сопутствующие материалы (дирекционные, документы, фотографии.). Они, вместе с материалами, выявленными в Театральном музее им. Бахрушина, касающимися деятельности Караева по работе над театральной музыкой (его письма, записка и письма других), позволяют, наконец, представление о ранее неизученных страницах творчества одного из корифеев отечественной музыкальной культуры, многие из которых никогда даже не звучали в Азербайджане. Все эти спектакли давно не идут, и, соответственно, не исполняется музыка, представляющая не только исторический интерес, но и высокую художественную ценность. Забвение большого пласта театральной музыки из наследия выдающегося

азербайджанского композитора, а также произведений других ведущих композиторов по причине текстового устаревания либо из-за снятия спектаклей, к которым написана музыка, - серьёзная утрата для отечественной культуры. Поэтому не могут не радовать факты «возвращения» наследия азербайджанских корифеев музыки. Например, на основании выявленных соискателем и принятых в ГММКА нот оркестровых партий музыки К.Караева к драме «Маскарад» композитором Рауфом Алиевым по заказу Министерства культуры и туризма Азербайджана была собрана и отредактирована партитура четырёх фрагментов. Это «Романс Нины», «Мазурка», «Полонез» и «Вальс», впервые прозвучавшие на концерте, посвящённом 200-летию Ю.Лермонтова в Центре Гейдара Алиева. Также в честь 60-тилетнего юбилея спектакля «Мертвецы» он был возобновлён с караевской музыкой (новая оркестровка Р.Алиева).

В разделе **3.4.2. «Музыка К.Караева к постановкам драматических произведений как воплощение музыкально-литературных взаимосвязей»** впервые приводятся музыкальные примеры из многих спектаклей, к которым К.Караев написал музыку, предпринимается попытка сопоставить её с их литературным содержанием и выявить достоинства караевского музыкального оформления.

Обобщая тему музыки Караева к драме, считаем уместным привести слова, касающиеся литературных качеств режиссёра: *«Без особого типа литературной одаренности трудно представить себе режиссера. Дело, разумеется, не в том, чтобы режиссер писал романы и повести или хотя бы статьи, а в том особом чувстве литературы, слова, действия, характера, которое органично присуще профессии. Безошибочное чутье на настоящую литературу обязательно свойственно большому режиссеру. ...Как интерпретатор пьесы режиссер смыкается с литературоведом»*⁸⁸. Эта цитата из

⁸⁸ Рыбаков, Ю.С. Режиссёр за письменным столом. Послесловие // Товстоногов, Г.А. Круг мыслей: Статьи. Режиссёрские комментарии. Записи репетиций. – Ленинград: Искусство, – 1972, – с. 281.

послесловия к книге Георгия Товстоногова, характеризующая литературную одарённость этого выдающегося режиссёра, при замене слова *режиссёр* на слово *композитор* может быть с точностью отнесена к К.Караеву, также обладавшему вышеперечисленными качествами. Он несомненно отличался особым чувством литературы, слова, действия, характера, безошибочным чутьём на настоящую литературу и в интерпретации её был подлинным литературоведом.

Заключение. Современное музыкознание, как справедливо отмечает И.Пазычева, *«открывает для себя новые объекты исследования, а с ними – и специфические проблемы, аспекты, методики. Тем самым существенно раздвигаются горизонты научного знания, в орбиту исследовательского внимания включаются явления, обладающие особой актуальностью в условиях межвидового и межжанрового взаимодействия в искусстве»*⁸⁹. Так, изучение взаимосвязей литературы и музыки в контексте азербайджанской культуры позволяет сделать следующие выводы.

1. Для адекватного понимания и более глубокого изучения касающихся музыки фактов, представленных в «Хамсе», необходимо обращаться к первоисточнику, либо максимально точным и полным филологическим переводам, причём, даже к таковым подходить критически. Поэтические же переводы, имея перед собою другие цели, подчас грешат как искажением фактов, так и тем, что передают авторский текст не полностью, а со значительными сокращениями, в которых как раз могут содержаться важные сведения о музыке. «Хамсе» свидетельствует о высоком уровне развития музыкально-теоретической мысли Низами Гянджеви и окружавшей его культурной среды. Налицо основы таких наук, как органология, история музыки, теория ладов, музыкальная критика, музыкальное восприятие, эстетика, примеры организации музыкальной деятельности. Можно согласиться с Чингизом

⁸⁹ Пазычева, И.В. Вариантность в азербайджанской музыке. – Баку: Elm və təhsil, – 2015, – с. 3.

Каджаром, отметившим, что *«из поэм Низами можно получить сведения буквально о всех сторонах музыкальной жизни Азербайджана и, в какой-то степени, всего Востока»*⁹⁰.

2. Миниатюры, вдохновлённые «Хамсе», создавались в разных частях мусульманского мира на протяжении почти полтысячелетия художниками разных веков и географий, представителями разных школ (тебризской, ширазской, гератской, бухарской и проч.). Внося свой вклад в интерпретацию литературного первоисточника, миниатюристы продемонстрировали, помимо всего прочего, своё хорошее понимание и детальную осведомлённость в вопросах современной им музыкальной практики. Их произведения дают основания для ряда заключений о реалиях музыкальной жизни средних веков.

3. Иконография и литература, представляя нам чрезвычайно важные, редчайшие сведения о музыкальных инструментах, часто являются единственными источниками для реконструкции картины музыкальной жизни далёкого прошлого. Они могут быть правильно поняты только если анализируются как проявления нормативной интермедиальности в соответствующем историко-культурном контексте. Для их адекватной интерпретации требуется пристальное внимание ко всем мельчайшим деталям, когда ни одна из них не может быть проигнорирована.

4. Можно с уверенностью утверждать, что Низами был первым как на Востоке, так и на Западе, кто проповедовал ненасилие к животным, гуманное отношение и любовь к ним как части мироздания. Тем самым он стал провозвестником экологической этики задолго до её появления, поскольку в его Меджнуне явственно видится жертвенный пример «благоговения перед жизнью», воспетого Альбертом Швейцером в XX в.

5. Изучение архитектоники «Хамсе» позволяет сделать вывод, что, хотя образцы коврового и музыкального искусства

⁹⁰ Каджар, Ч.О. Выдающиеся сыны древнего и средневекового Азербайджана. – Баку: Азербайджан, – 1995, – с. 115.

XII-го в. не сохранились, такие характерные для азербайджанского мугама черты, как вращение вокруг основного мотива, опевания *центральных* звуков и проч., а также мономедальонные ковры, получили распространение в в эпоху Низами Гянджеви.

6. Интермедиаальные аспекты поэзии Низами Гянджеви правомерно классифицировать следующим образом. Особенности претворения музыкальной тематики в «Хамсе» относятся к референциальной интермедиаальности (переключки разных «текстов», экфрасис, цитатность). Отражение поэм Низами в изобразительном искусстве, а именно, отражение музыкальной практики в миниатюрах на сюжеты Низами, являет примеры нормативной интермедиаальности (разные «тексты» на один сюжет), в то время как вопросы, связанные с особенностями воплощения художественного видения поэта, относятся к интермедиаальности конвенциональной (взаимодействие художественных кодов разных видов искусства).

В распространённой в Средние века на мусульманском Востоке сильнейшей традиции апотропейной символики наиболее популярным был оберег хамса. Низами своим литературным наследием - и, в первую очередь, «Пятерницей» - сотворил сильнейший, на века, оберег своей памяти.

7. Музыкальные инструменты и их составные (саз, тар, рубаб, кяманча, струны, ладки на грифе, смычок кяманчи, плектр и проч.), мугамы с разделами (Карабах Шикесте, Раст, Шур, Шахназ, Сегах, Орта Сегах, Етим Сегах, Гатар, Забул, Хиджаз и т.д.), имена музыкантов (Барбед, Некиса, Зульфи Адигезалов, Хан Шушинский, Курбан Примов, Ахмед Бакиханов, Габиль Алиев и др.) выступают в азербайджанской поэзии как безусловные символы этнической и культурной индентификации, национального самосознания, совести и мудрости, патриотизма и народной традиции, как инструменты рефлексии о прошлом и настоящем, как синонимы немеркнувшей духовной ценности и красоты, как святыни.

8. Узеиром Гаджибейли, помимо всего прочего, была задана и традиция литературной ориентированности в

основанной им азербайджанской композиторской школе, продолженная деятельностью выдающихся её представителей. Если Узеирбек обращался в своём композиторском творчестве, в основном, к азербайджанским поэтам и драматургам - своим современникам, а из литературы прошлых веков к поэзии авторов мусульманского мира - Фирдоуси, Низами Гянджеви и Мухаммада Физули, - а также сам писал либретто для своих музыкально-сценических произведений, то, следуя за ним, композиторы Азербайджана пошли дальше. Виднейшие представители азербайджанской композиторской школы в своей жизни и творчестве были теснейшим образом связаны с литературой. Если, в первой половине XX века в музыкальных произведениях программного характера преобладали сюжеты и тексты из азербайджанского литературного наследия либо созданные самим, обладавшим литературным дарованием, композитором, то на середину и вторую половину XX века пришёл расцвет композиторской музыки в Азербайджане. Творчество Кара Караева, Ниязи, Джовдета Гаджиева, Афрасияба Бадалбейли, Фикрета Амирова, Тофика Кулиева, Арифа Меликова, Акшина Ализаде, Исмаила Гаджибекова, Фараджа Караева, Фирангиз Ализаде и многих других отмечено дальнейшей «литературизацией» азербайджанской музыки, активнейшим включением поэзии, прозы и драматургии мировой литературы как в круг чтения и образования, так и в поле профессиональной композиторской активности. Они значительно расширили жанровые, стилистические, национальные, временные и географические границы вдохновившей их композиторское творчество литературы – от Европы до Южной Африки, от Японии и Индии до Америки, - что видится проявлением соединения национального с мультикультуральным, ставшего характерным для искусства Азербайджана второй половины XXго - начала XXIго века. Эти композиторы были и являются подлинными представителями азербайджанской интеллигенции XX и начала XXI века - эрудитами, разносторонне и глубоко образованными людьми, усвоившими достижения всей мировой культуры. Они не только

содействовали своим талантом и трудом развитию национальной музыкальной культуры, но, будучи интеллектуальной элитой, своим кругозором, мировоззрением, музыкальным и литературным творчеством оказали влияние на распространение светского менталитета и расцвет мультикультурализма в Азербайджане.

9. По количественному охвату в своей музыке литературных произведений и литераторов разных стран, эпох и направлений (мусульманское средневековье, европейский Ренессанс, романтизм, реализм, модернизм), по диапазону чтения, разнообразию читательских интересов и эрудиции, по логоцентричности значительной части своих произведений, по тому месту, которое занимало в жизни и творчестве написанное Слово, Кара Абульфазович Караев значительно превосходит многих. Караеву-библиофилу присуща *«читательская установка опоры на литературу как мощный ресурс моделей – но не моделей поведения..., а моделей интерпретации жизни»*⁹¹, поскольку литература моделирует процесс интерпретации жизни, позволяя человеку на *«базе художественных моделей осуществить понимание самых сложных аспектов собственного существования»*⁹². Без понимания этой, оказавшей безусловное влияние на всю его творческую и персональную специфику особенности, невозможно адекватное понимание феномена Караева – Композитора, Педагога и Человека.

10. Исполнение или неисполнение музыкального произведения часто детерминируется его словесным наполнением (либретто, текстами вокальных произведений, названиями), т.е. связанная со словами музыка в случае устаревания текста может оказаться их заложницей. На судьбу музыки в гораздо большей степени, чем на судьбы других искусств, влияет смена ориентиров, смена отраженных в её вербальном тексте идеологии, власти, моды, реалий и т.д. Имеющиеся прецеденты из истории связанной со словом

⁹¹ Турышева, О.Н. Книга – чтение – читатель как предмет литературы. – Екатеринбург: Изд. Уральского Университета, – 2011, – с. 168.

⁹² Ibid, – с. 169.

музыки показывают, что её в ряде случаев можно вернуть к жизни, внося изменения в текстовую составляющую. Максимальная креативность требуется в поисках путей для возвращения к жизни забытых музыкальных ценностей, что будет способствовать культурному разнообразию – одному из несомненных приоритетов современной цивилизации.

11. Встречающийся в русскоязычной специальной литературе перевод используемого западным сравнительным искусствознанием термина *mutual illumination of the arts* как взаимопроникновение искусств⁹³ представляется недостаточно удачным, т.к. не в полной мере отражает суть обозначаемого явления, не акцентирует то, что является чрезвычайно важным, и присутствует в буквальном переводе – взаимоосвещение искусств. Музыка, литература, изобразительное и прикладное искусства, архитектура не только взаимопроникают друг в друга, но ещё и освещают друг друга. Изучение взаимного освещения и отражения искусств способствует углублённому пониманию каждого из них в отдельности и самого феномена нерасторжимости Искусства в целом.

Таким образом, взаимосвязи музыки и литературы исследовались в данной диссертации в следующих направлениях:

- в направлении обобщения музыкальной образности в азербайджанской литературе;
- с позиций литературного присутствия в азербайджанском композиторском творчестве;
- в направлении выявления свидетельств музыкальной истории по литературным произведениям и иллюстрациям к ним;
- в аспекте рассмотрения литературной деятельности азербайджанских композиторов;
- с позиций определения круга литературных произведений, задействованных в композиторском творчестве Азербайджана;

⁹³ Исагулов, Н.В. Интермедиальность и интермедии. http://intermediality.blogspot.com/2013_05_01_archive.html

- во взаимовлиянии музыки и литературы в музыкальных произведениях с вербальной составляющей на судьбы друг друга;
- на уровне выявления общего в художественной форме;
- в плане развивающего воздействия литературы на становление творческой личности композитора;
- с точки зрения присутствия музыкально-литературного в подходе с позиций герменевтики;
- сквозь призму характерных особенностей композиторской интерпретации литературных произведений при создании музыки к ним.

С обретением независимости в Азербайджане резко повысился рост национального самосознания, заметно обострился интерес к отечественной истории и культуре. Развитие междисциплинарных исследований литературы и музыки с позиций интермедиальности будет способствовать их дальнейшему изучению и принесёт на этом пути новые, подчас, неожиданные результаты.

Публикации основных результатов диссертационной работы:

1. Bayramova, A.H. Qara Qarayevin Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin fondunda saxlanılan şəxsi kitablarında qeydləri // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2008, 1-2/35, – s. 42-46.
2. Байрамова, А.Г. Кара Караев – Заметки на полях // – Москва: Музыкальная Академия, – 2008, №4, – с.127-130.
3. Bayramova, A.H. Azərbaycan folklorunun səsyazıları Puşkin evində // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2010, 4/45, – s. 229-231.
4. Байрамова, А.Г. Слово о музыке в поэзии Низами Гянджеви // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2011, 4/49, – s. 37-40.
5. Bayramova, A.H. Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sində musiqi mövzusunun xüsusiyyətləri haqqında // – Bakı: Azərbaycan Milli EA-nın “Nizamişünaslıq”, – 2011, № 1, – s. 124-133.
6. Bayramova, A.H. Qara Qarayevin həyat və yaradıcılığında ədəbiyyat // – Bakı: Harmoniya (Harmony), – 2011, № 10,

<http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?txtid=481&s=1&iss=22>

7. Bayramova, A. Musical Practices of Persian speaking Muslim World in the Illustrations to Nizami's Khamseh // – Bakı: Müasir Mədəniyyətşunaslıq, – 2012, № 1 (9), – s. 77-81.

8. Bayramova, A.H. Ədəbiyyat təsviri sənətdə musiqi təcrübəsinin əks olunmasının səbəbi kimi və ya “Nizaminin “Xəmsə”sinə XV–XVIII əsrlər miniatürləri musiqi təcrübəsi haqqında // – Bakı: Azərbaycan Milli EA-nın İncəsənət və mədəniyyət problemləri jurnalı, – 2012, №2 (40), – s. 36-58.

9. Bayramova, A. Nizami Ganjavi and Music // Literature and Music. Proceedings of the ICLM Annual Conference 2011. International committee for literary museums. ICOM. – Paris, 2012, – p. 21-28.

10. Bayramova, A. Poetry of Nizami Ganjavi as a Source of Information on Musical Practices of Central Asia // Abstracts of the conference Musical Geographies of Central Asia. University of London, SOAS, May, 2012.

http://www.akdn.org/musical_geographies/alla_bayramova.asp

11. Байрамова, А.Г. Животные в поэме «Лейли и Меджнун» // Вопросы искусствоведения и культурологии (сборник статей). – Новосибирск: Сибак, – 2013, – с. 172-183.

12. Bayramova, A. Baku in the Memories and Works of Musicians and Men of Letters // Abstracts. ICOM General Conference. – Rio de Janeiro, – 2013, – p. 14.

13. Байрамова, А.Г. Литература в жизни и творчестве Кара Караева // – Москва: Музыкальная академия, – 2013, № 3, – с. 96-103.

14. Bayramova, A. Azerbaijani Traditional Musical Instruments: Problems of Interpretations of Texts and Iconography // Materials of the 3rd Mugham Symposium. – Baku, – 2013, – p. 47-54.

15. Bayramova, A.H. Musiqi əsərinə mətn mane olanda // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2013, 4/57, – s. 31-32.

16. Bayramova, A. Baku in the Memories and Works of the Musicians and Men of Letters // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2014, №2(59), – p. 7131-7137.

17. Байрамова, А.Г. Музыка у Низами и Шекспира // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр. Вып.2. Под ред. О.Н.Турышевой, – Екатеринбург: Ажур, – 2014, с. 15-28.

18. Поэмы Низами Гянджеви в контексте взаимоотражения искусств. – Баку: Е.Л. ООО, – 2014, – 152 с.

19. Bayramova, A.N. Türklerin medeni mirasını yorumlama hakkında // “Dede Korkut mirası – Türk halklarının manevi hazinesidir” Uluslararası bilimsel-teoretik konferans bildileri. – Алматы: ARNA, – 2014, – s. 146-154.

20. Bayramova, A. Azerbaijani Traditional Musicians Reflected in Literature and Museum Collections / Abstracts of the 43rd World Conference of the International Council for Traditional Music. – Astana: 16-22 July, – 2015, – p. 20-21.

21. Bayramova, A. Literature in a Non-Literary Museum: How do Azerbaijani Composers Respond to Fiction, Poetry, and Drama // Literature, Music, and Cultural Heritage. (Conference proceedings) Edited by the Board of ICLM. – Paris: ICOM, – 2016, – p. 44-51.

22. Байрамова, А.Г. Особенности караевской интермедиальной транспозиции романа «Дон Кихот» // Müqaisəli sənətsünaslıq. Red. R.Məmmədova. – Bakı: Avropa, – 2016, – s. 66-82.

23. Байрамова, А.Г. Ранний опыт творца, или корни Маугли // – Bakı: Musiqi elmi, mədəniyyəti və təhsilin aktual problemləri, – 2016, № 1, – с. 133-138.

24. Байрамова, А.Г. Взаимосвязи литературы и музыки как объект исследования // Ədəbiyyat incəsənətin qarşılıqlı inikası kontekstində. (Konfrans materialları) Redaktor A.Bayramova. – Bakı: Qərb Universitetinin mətbəəsi, – 2016, – s.5-22.

25. Байрамова, А.Г. Музыканты и музыка в азербайджанской прозе // – Bakı: Təsviri və dekorativ-tətbiqi sənət məsələləri, – 2016, №1, – с. 21-24.

26. Байрамова, А.Г. Узеир Гаджибеков и литература.// – Bakı: Musiqi Dünyası, – 2016, №3/68, – с. 63-66.

27. Bayramova, A. The Originality of the Implementation of the Animal Theme in the Poem Leyli and Majnun by Nizami Ganjavi

// Literature, Music, and Cultural Heritage. (Conference proceedings)
Edited by the Board of ICLM. – Paris: ICOM, – 2016, – pp. 183-189.

28. Байрамова, А.Г. Детский читательский опыт в становлении будущих композиторов // Материалы симпозиума «Детство музыкантов: история и современность». Ред.-сост. В.И.Адищев и К.В.Зенкин. – Пермь, Книжный формат, – 2017, – с. 197-204.

29. Bayramova, A. Music as Hostage of Words, or Shift of Musical Landscape after the End of the Soviet Era // Shaping the Cultural Landscapes: The Role of Writers and Composers' Museums.(Conference proceedings) – Paris: ICOM/Yasnaya Polyana Publishing House, –2017, – p. 31-40.

30. Байрамова, А.Г. К проблеме зависимости музыки от слова // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр. Выпуск 3. – Екатеринбург-Москва: Кабинетный учёный, – 2017, – с. 9-17.

31. Байрамова, А.Г. Смена культурного ландшафта, или Музыкае вход запрещён // – Москва: Музыкальная академия, – 2017, №3, – с. 57-60.

32. Bayramova, A. Should Old Nice Music Be Forgotten?, or On the Problem of Music's Dependence on Words. Abstract // Abstracts of the Sound of Memory Symposium, Music Department, Goldsmith, – London: University of London, – 2017, 22-24 April.

33. Байрамова, А.Г. Азербайджанские композиторы и литература. // – Баки: Konservatoriya, – 2017, №1(35), – с. 14-22.

34. Байрамова, А.Г. Образы азербайджанской литературы и искусства как символы национального самоутверждения // “Müasir dəyişən dünyada xalqların milli özünüdərək və özünütəsdıq prosesinin aktual problemləri” (Konfrans materialları), – Баки: Qərb Universiteti, – 2017, –s. 181-190.

35. Байрамова, А.Г. Музыка Кара Караева к драме: о её малой изученности и восстановлении // – Баки: Mədəniyyət Dünyası, – 2017, XXXIV, – s. 115-121.

36. Bayramova, A. Music and Words: an Aspect of Interdependence // – Баки: Musiqi Dünyası, – 2018, 4/77, – с. 59-67.

37. Байрамова, А.Г. Мугам и ашигское искусство в

азербайджанской поэзии XIX-XX веков // – Тамбов: Манускрипт, – 2019, № 12, вып. 5, – с. 206-211. doi.org/10.30853/manuscript.2019.5.43

38. Bayramova, A. Novel, Woodcuts, Film, Music: Pondering over the Title of the Symphony Engravings Don Quixote by Gara Garayev // Music, Narrative and the Moving Image: Varieties of Plurimedial Interrelations. Ed. by W. Bernhart and D. F. Urrows. Leiden|Boston: Brill Rodopi, – 2019, – pp. 199-207. doi.org/10.1163/9789004401310_016

39. Bayramova, A. Personality in the Interpretation of a Museum: Uzeyir Hajibeyov as a Composer and a Writer // Personality and Time in the Museum Exhibition (Conference proceedings). – Paris: ICOM / Yasnaya Polyana Publishing House, – 2019, – p. 21-25.

40. Байрамова, А.Г. О музыке Кара Караева к спектаклям российских драматических театров и работе Государственного музея музыкальной культуры Азербайджана по её восстановлению // Материалы форума «Мировое театральное наследие: сохранение и репрезентация в музейном пространстве», – Москва: Театральный музей им. А.Бахрушина, – 2019, – с. 76-81.

41. Байрамова, А.Г. Обзор и классификация исследований по взаимосвязям музыки и литературы // Müqayisəli sənətsünaslıq, – Bakı: Avropa, – 2020, – s.24-43.

42. Bayramova, A. Musical Iconography in the Miniatures Illustrating Nizami's Khamsa // – New York: Music in Art, – 2020, XLV /1-2, – pp. 115-134.

43. Байрамова, А.Г. О некоторых особенностях интерпретации музыкальных сюжетов «Хамсе» художниками списков, хранящихся в Институте Рукописей НАНА // Nizami və musiqi. Nizami Gəncəvinin 880 illiyinə həsr olunmuş Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin təşkilatçılığı ilə 30.04.2021-ci ildə keçirilmiş “Nizami və musiqi” beynəlxalq onlayn konfransın materialları. Elmi red. – A.H.Bayramova. – Bakı: Orxan OOO, – 2021, – s. 62-80.

44. Bayramova, A.H., Şeyxzamanlı, R.A. Musiqi Nizami “Xəmsə”sinin səhifələrində. – Gəncə: Elm Nəşriyyəti, – 2021, – 164 s.

Защита состоится _____ 2021 года в _____ на заседании Диссертационного совета ВЕД 2.36/1, действующего при Бакинской музыкальной академии им. Узеира Гаджибейли.

Адрес: AZ1014, г. Баку, ул. Шамси Бадалбейли, 98.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Бакинской музыкальной академии им. Узеира Гаджибейли.

Электронные версии диссертации и реферата размещены на сайте БМА им. У. Гаджибейли.

Автореферат разослан по соответствующим адресам _____ 2021 года.

Подписано в печать: 23.11.2021

Формат бумаги: 60x84 1/16

Объём: 86 852 знаков

Тираж: 70