

Лала Кязимова
доктор философии по искусствоведению,
lalakazimova43@gmail.com
(Азербайджан)

АСПЕКТЫ ПРОГРАММНОСТИ В СИМФОНИЯХ КАРА КАРАЕВА (ОТ ПЕРВОЙ СИМФОНИИ К «ГОЙЕ»)

Как известно, жанр симфонии на протяжении многих десятилетий пребывал в центре внимания Кара Караева. «Он верил в... имманентные, неисчерпаемые возможности «чистой» симфонической формы... сложившейся как определенный тип музыкальной драматургии, ведущим началом которой является диалектическое соотношение образов, концепционность замысла, – пишет Л. Карагичева. –<...>Предоставляя необозримые возможности для широких обобщений, философского осмысления жизни, симфония, по утверждению Караева, требует от автора «огромного творческого напряжения, глубины мысли, отточенного мастерства, строгого отбора средств выразительности»... – всего того, что определяет индивидуальный подход». Наряду с этим, композитор призван «...найти в нашей жизни наиболее ценные явления и суметь их романтизировать, обобщив в художественных образах» [3, с. 240–241, 189–190]. Упомянутая «романтизация», естественно, открывала широкий простор для гибкого, индивидуализированного преломления в недрах симфонизма тех или иных разновидностей программности. Наряду с этим, можно полагать, что в творчестве Кара Караева нашли воплощение художественные интенции его учителя и наставника – крупнейшего симфониста XX столетия Д.Шостаковича: «Лично я отождествляю программность и содержательность. Не может быть полноценной, живой, прекрасной музыки без определенного идейного содержания <...> А содержание музыки – это не только детально изложенный сюжет, но и ее обобщенная идея или сумма идей. <...> Автор симфонии, квартета или сонаты может не объявлять их программы, но он обязан иметь ее как идейную основу своего произведения» [1, с. 146]. По нашему мнению, весьма примечательными образцами, отражающими специфику соответствующего толкования симфонического жанра, являются Первая и

Четвертая симфония Кара Караева, о которых и пойдет речь в настоящей статье.

Первая симфония, завершенная Кара Караевым в 1943 году, была снабжена авторским посвящением: «Вечная память героям, павшим в боях за свободу и независимость нашей Родины». Указанное посвящение, конкретизируемое посредством общих принципов музыкальной драматургии (I часть) и «жанровой характерности музыкальных образов» (II часть), внешне соотносится с принципами «картинной» и «обобщенно-сюжетной» программности; при этом роль концептуального «фундамента» в цикле принадлежит элементам «картинной программной композиции» (см.: [6, с. 31, 43–44]). Так, контрастные сопоставления важнейших образно-смысловых сфер I части: вступительного раздела (*Moltosostenuto. Allegro*), главной и побочной партий, центрального эпизода (фугато) в разработке – допускают толкование, отчасти перекликающееся с началом «Ленинградской» симфонии Д. Шостаковича. Картины мирной жизни (где «энергичное, волевое начало», воссоздаваемое при помощи «напористой, чеканной» маршевости, и «задушевная мягкость», приближающаяся к песенно-романсовой сфере, своеобразно преломляют традиционную «антитезу» действенного начала и экспрессивной лирики, характерную для классического сонатного *allegro*) сменяются «вторжением злых сил» явно «чужеродного» происхождения, после чего дальнейшее развитие воспринимается как непосредственная реакция на происходящее – «отпор агрессору». II часть – «Реквием памяти павших бойцов» (*Lentomoderato*) – может быть интерпретирована при помощи столь же конкретных образных характеристик не только благодаря эмоциональной атмосфере («Мрачное, порой зловещее настроение господствует на протяжении всей этой части, – указывает Л. Карагичева, – заглушает струю искреннего и задушевного лиризма, пробивающуюся в отдельных страницах... Не случайно эпизоды, рисующие злую, бездушную силу смерти, значительно более протяженны, чем лирические» [2, с. 28–29]). Выбор определенных жанров, используемых Кара Караевым (траурный марш-шествие, сдержанно-сосредоточенный хорал, фуга-ричеркар, токката в духе *motoreperpetuo*, «гротескно-фантастическое» скерцо), придает воплощению авторского замысла в *Lentomoderato* особую рельефность и наглядность.

Заметим также, что «общедоступная» составляющая характеризующей программы должна рассматриваться в органическом единстве с

неким «скрытым», но весьма существенным аспектом художественной концепции. Речь идет о весьма нетрадиционной структуре «бинарного» симфонического цикла, объединяющей сонатное *allegro* (с умеренно быстрым вступлением) и жанрово-характерные вариации как «замену» последующих частей. Очевидно, в качестве соответствующей композиционной «модели» применительно к условиям данного жанра могла фигурировать, прежде всего, двухчастная Вторая симфония С. Прокофьева (1924), по выражению автора – «сделанная из стали и железа» [7, с. 173], утверждающая двуединство «героико-эпического начала» и «хрупкой», «интимной» лирики в «урбанистической» звуковой атмосфере XX века [8, с. 42–43]. Отмеченная параллель выглядит тем более закономерной, что Кара Караев неоднократно признавался в своей «...самой первой и самой верной – на всю жизнь – любви к Сергею Прокофьеву», подчеркивая: «Конечно, у меня... за плечами – опыт изучения почти всех прокофьевских партитур. Я долго, внимательно «приглядывался» к его драматургии... к особенностям формы», etc. [4, с. 89]. Разумеется, подобный процесс «изучения» неизбежно предполагал знакомство с ярко оригинальной концепцией Второй симфонии С. Прокофьева – великого классика-симфониста минувшего столетия.

Помимо этого, следует учитывать, что и сам С. Прокофьев задумывал указанный цикл в процессе «диалога» с классическим наследием: «Общий план (Второй – Л. К.) симфонии напоминал план последней сонаты Бетховена ор. 111» [7, с. 173]. Известно, что бетховенская фортепианная Соната *c-moll* (№ 32) впервые утвердила в композиторской практике двухчастность не как следствие «облегченной» направленности дидактического сонатного опуса (аналога сегодняшней «крупной формы для учащихся музыкальных школ»), но как естественный итог авторского «...мышления взаимодействующими философскими, культурными и эстетическими оппозициями: мрак и свет, действие и созерцание, преходящее и вечное». Кроме того, широко известна образная интерпретация названного цикла, предложенная младшим современником Бетховена – Адольфом Бернхардом Марксом – и обнародованная еще при жизни композитора: «...Сонату ор. 111 нельзя мерить обычными мерками, ибо две ее части – два акта трагедии: первая рисует картину борьбы, а вторая – смерть великого человека». А.Б.Маркс характеризовал начальный раздел I части буквально следующими словами: «Разве не возникают гар-

монии темы подобно траурной музыке колышущегося вдали, идущего в ночи погребального шествия?.. Вот слышатся надгробные возгласы... вот тихо сетующие друзья; их все больше и больше... воспоминания повергают нас в скорбь – и еще раз сквозь непрестанно звучащие колокола слышится... последнее, тяжелое дыхание умирающего» (цит. по: [5, с. 282, 287]). Безусловно, в столь экспрессивном, «романтизированном» истолковании Сонаты (которое, кстати, весьма сочувственно было воспринято Бетховеном, приветствовавшим данную интерпретацию ор. 111) прослеживается куда большая образно-драматургическая близость к «мемориальной» Первой симфонии Кара Караева, нежели к «сделанной из стали и железа» Второй симфонии С. Прокофьева. Осмысление указанного «подтекста», как нам представляется, должно в значительной степени обогатить исследовательскую трактовку одного из ранних (и едва ли оцененных по достоинству) образцов азербайджанского симфонизма 1940-х годов.

Иной подход к программности репрезентирует Четвертая симфония («Гойя», 1980) – последняявершенная симфоническая концепция Кара Караева, создававшаяся в соавторстве с Ф. Караевым на основе саундтрека к известному художественному фильму по роману Л. Фейхтвангера (1970, режиссер К. Вольф). О существовании замысла подобного сочинения композитор упоминал еще в период премьерных показов киноленты, указывая на обширные сокращения в партитуре, предпринятые по воле режиссерской группы: «...в лирическом центре фильма... в отведенный хронометраж не вместились большая, активно развивающаяся сцена... так же как не попала в партитуру фильма сложная четырехголосная хоровая fuga с инструментальным сопровождением, которая должна была озвучивать сцену на баррикадах. Эту свежую тембровую краску – хор – мы приберегали для кульминационной точки ленты. Но ведь раз музыка написана, она существует... Я вообще надеюсь еще вернуться к музыке “Гойи”; может быть, мы с Фараджем сделаем из неё ораторию для концертного исполнения с чтецом» (цит. по: [9, с. 53]).

Впрочем, названный ораториальный вариант вскоре утратил актуальность, что обуславливалось не только фактическим объемом собственно вокального материала, но и весьма опосредованной связью значительной части музыки с разворачиваемыми сюжетными перипетиями (обстоятельство, противоречащее исконным принципам жанра оратории).

Кроме того, в саундтреке к фильму доминировала «...сложная и строго логичная линия развития... психологически и философски преображенных жанровых пластов... развитие симфонического в том глубинном, коренном значении этого термина, которое придавали ему Б.Асафьев, И.Соллертинский». Равным образом «симфонизм» являлся важнейшей составляющей и в отдельных моментах упомянутого саундтрека: наряду с использованием традиционных приемов киномузыки, здесь последовательно выдерживались и «драматургия тембров», и «контрапунктический» принцип автономии визуального и музыкального рядов, и фактурные нагромождения звуковых пластов как зримое воплощение «бытийственной симфонии Гойи». Наиболее существенным представлялось целенаправленное формирование симфонического по сути острого конфликта, запечатлеваемого музыкой: как отмечали рецензенты, жизненные потрясения «...приводят однажды заглавного героя к расколу внутреннего мира, к перестройке всего его существа. <...> Путь Гойи к познанию смысла и значения творчества проходит через ад <...> И путь обретения истины музыки фильма извилист, сложен и разнолик», чем и предопределяется естественное главенство в саундтреке сонатно-симфонических закономерностей [9, с. 50–51].

Таким образом, художественные истоки данной концепции и пути воплощения циклического замысла в «Гойе» непосредственно связаны с программным симфонизмом, – речь идет о преобладающей сюжетности обобщенного плана. Последнее корреспондирует с весьма существенными тенденциями XX столетия, о которых пишет Г. Крауклис: «Если, с одной стороны, программность (в симфонической музыке – Л. К.) стала выражаться теперь несколько менее открыто и подчеркнуто <...> то, с другой стороны, музыка «чистая» или «абсолютная» все более... теряет свою «чистоту» и отвлеченность от актуальных проблем. Говоря о наиболее художественно значимых произведениях, созданных ведущими современными композиторами, можно утверждать, что разного рода конкретные связи с эпохой, с современными идейными проблемами и событиями в них непременно присутствуют». Наглядными тому примерами являются и Первая симфония А.Шнитке, и Седьмая («Антарктическая») симфония Р.Воана-Уильямса, а в более общем плане – даже Симфония в трех движениях И.Стравинского, генетически связанные с киномузыкой и своеобразным «кинематографическим симфонизмом» (см.: [6, с. 260, 252]).

В равной степени, следует указать на «диалоги» с классическими шедеврами как мощный импульс к созданию оригинальных авторских концепций (упомянутые выше Вторая симфония С. Прокофьева, Первая симфония А. Шнитке, а также «Sinfonia» Л. Берио, «Tristessa I» и «Tristessa II» Ф. Караева, Двадцать седьмая симфония С. Слонимского и др.). Освещаемые выше произведения Кара Караева, разделенные едва ли не четырьмя десятилетиями, предстают ныне органически закономерными явлениями не только индивидуального творческого пути крупнейшего азербайджанского композитора-симфониста, но и художественной эволюции мировой симфонической музыки XX столетия в целом.

Ключевые слова: программность в музыке, Первая и Четвертая симфонии К.Караева, композиционная модель, Вторая симфония С.Прокофьева, кинематографический симфонизм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Д.Д. Шостакович о времени и о себе: 1926–1975 / сост. М.Яковлев. – М., 1980.
2. Карагичева Л. Кара Караев: монография. – М., 1960.
3. Карагичева Л. Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве. – М., 1994.
4. Караев К. Мысли о Прокофьеве // Советская музыка. – 1961, № 4. с. 89–90.
5. Кириллина Л. Бетховен: Жизнь и творчество: монография. в 2 т. – М., 2009. Т. II.
6. Крауклис Г. Романтический программный симфонизм: Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века: исследование. – М., 1999.
7. Слонимский С. Симфонии Прокофьева: Опыт исследования. – М.–Л., 1964.
8. С.С.Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания / сост. и ред. С.Шлифштейн. Изд. 2-е, доп. – М., 1961.
9. Страженкова И. Мы «услышали» Гойю... // Советская музыка, 1972, № 10. с. 49–53.

Lalə Kazımova (Azərbaycan)

**Qara Qarayevin simfoniylarında proqramlılığın
aspektləri (birinci simfoniya dan “Qoyya”ya)**

Məqalədə Qara Qarayevin yaradıcılığında təsdiq olunan və romantizm epoxasının ənənələri ilə uzlaşan simfoniya janrına konseptual yanaşma araşdırılır. Bu əsasda bəstəkarın rəngarəng proqramlılığa meylinin qanunauyğun olduğu aşkarlanır. Birinci və Dördüncü simfoniyları bu baxımdan nümunə gətirmək olar. Birinci simfoniya da (1943) proqram məzmununun, ideyasının iki səviyyəsinin üstüörtülü qovuşuğu özünü biruzə verir. Dördüncü simfoniya “Qoyya”(1980, F.Qarayevlə həmmüəllifliklə), eyniadlı bədii filmin sonundakı musiqi materialının işlənilməsi olaraq, ümumiləşmiş süjet planına istinad edən proqramlı “kinematoqrafiya simfonizminin” intensiyalarını özünəməxsus şəkildə həyata keçirir.

Açar sözlər: musiqidə proqramlılıq, Q.Qarayevin Birinci və Dördüncü simfoniyları, törəmə kompozisiya modeli, S.Prokofyevin İkinci simfoniya s, kinematoqrafiya simfonizmi.

Lalə Kazımova (Azerbaijan)

**Aspects of programming in Q.Qarayev’s symphonies
(from the first symphony to “Goyya”)**

The paper describes the conceptual approach to the genre of symphony, which has been confirmed by Gara Garayev’s works and compatible with the traditions of Romantic Age. On this basis, the composer’s tendency to colorful programming is found to be legitimate. In this regard the First and the Fourth Symbols can be example. In the First Symphony (1943), the two levels of the program content and idea overlap.

The fourth symphony «Goyya» (co-authored with F.Garayev in 1980), specializes in the intensification of the «cinematographic symphonic» program, referring to the general plot, as the soundtrack musical material of the same feature film.

Key words: programming in music, the First and the Fourth symphonies by Q.Qarayev, reproduction composition model, the Second symphony by S.Prokofiev, cinematographic symphonism.