ПРОГРАММНЫЕ СИМФОНИИ 1940–1950-х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО СИМФОНИЗМА

Лала КЯЗИМОВА

Существенная роль программности как значимой интенции в становлении и развитии азербайджанского симфонизма на протяжении XX столетия неоднократно отмечалась специалистами (см.: [1, с. 145; 3, с. 19] и др.). Признавая справедливость подобных оценок, следует заметить, что плодотворный диалог национальных мастеров с историческими достижениями программной симфонической музыки инспирировался воздействием нескольких взаимодополняющих факторов. Первый из них, по мнению Г. Крауклиса, был обусловлен «...*продуктивным влиянием принципов романтизма на формирование молодых национальных школ* уходящего века. <...> В известной мере... музыка послебетховенского периода, условно называемая нами романтической, была для композиторов этих, еще не окрепших, школ – классикой, на которую можно было надежно опереться. Приоритетная задача, возникающая на первых порах перед композиторами, – сочетание национальных песенно-танцевальных традиций с основами европейской профессиональной музыки. Эти основы, естественно, черпаются из музыки близкой по времени. Так обретают новую жизнь романтические (в широком смысле) тенденции – в эпоху стремительно развивающихся новейших течений и направлений». И далее цитируемый исследователь особо подчеркивает «...принципиальное значение программно-инструментальных жанров в становлении национального искусства высокого профессионального уровня. Это искусство адресуется широким слоям публики, которая еще не доросла до постижения национального содержания сквозь призму более обобщенного симфонизма» [7, с. 247].

Второй фактор, заслуживающий упоминания, соотносился с внутренними процессами становления и развития профессиональной музыкальной культуры европейского типа в Азербайджане 1900–1920-х годов. Отметив, в частности, что «до-

революционное творчество азербайджанских композиторов – *целиком программное*», Г. Карпычев констатирует: «В музыкальном искусстве Азербайджана после 1920 г. сохраняется *практически монопольное значение программной музыки*, которая сравнительно большими узами связана с реальными проявлениями общественной жизни, чем непрограммная. Словесное обозначение в той или иной форме является принадлежностью иного, понятийного мира, определяющего, именующего мир окружающих реалий. *Эпоха властно требовала именно программной музыки*, заведомо более объективной, чем непрограммная. Этим обстоятельством во многом объясняется превалирование программности в периоды, расположенные по обе стороны исторического барьера 1920 г. <...> При этом программность фигурировала в различных образных ипостасях, выступающих следствием различных же стадий развития социума» ([6, с. 190]; курсив наш. – Л. К.). Иными словами, не только идеологемы советской эпохи, но и более ранние импульсы развития национального искусства, так или иначе сопрягаемые с художественным познанием стремительно изменяющегося мира, благоприятствовали интенсивному постижению и последующей ассимиляции важнейших принципов романтической программности.

Наконец, третий фактор, о котором следует упомянуть, корреспондировал с определенными социокультурными механизмами передачи и усвоения профессиональных композиторских навыков, умений, а в перспективе – принципов мышления, присущих европейской музыке. Будущие творцы национального симфонизма, как правило, получали профильное образование в стенах Азербайджанской консерватории под руководством опытных педагогов и композиторов-практиков – выпускников Петербургской и Московской консерваторий. Затем совершенствование приобретенных специализированных навыков протекало в аспирантских классах крупнейших музыкальных вузов СССР, где преподавали выдающиеся мастера: Н. Мясковский, Д. Шостакович, А. Хачатурян, М. Штейнберг, В. Щербачев, В. Шебалин... Особого внимания заслуживают продуктивные творческие контакты с молодыми азербайджанскими композиторами-симфонистами, сложившиеся у Д. Шостаковича. Характеризуя отмеченное «избирательное сродство», К. Караев впоследствии писал: «Азербайджанская симфоническая школа... на современном этапе по праву считает себя восприемницей традиций Шостаковича...» [5, с. 13]).

Представляется отнюдь не случайным, что на рубеже 1950-х годов гениальный художник решительно высказался в поддержку «подлинной программности» как приоритетной составляющей творческого процесса: «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. Самый богатый сюжет, выраженный словами, но не нашедший должного раскрытия в музыкальных образах, оказывается ненужным слушателю музыки. <...> Автор симфонии, квартета или сонаты может не объявлять их программы, но он обязан иметь ее как идейную основу своего произведения. <...> У меня лично, как и у многих авторов инструментальных произведений, *программный замысел всегда предшествует сочинению музыки*». По мнению Д. Шостаковича, «...было бы совершенно неверно вовсе отказаться от словесных программных обозначений, оставляя авторский замысел того или иного опуса как бы "засекреченным" для публики. <...> музыка с конкретными программными сюжетами и с широко применяемой изобразительностью... обычно привлекает массовую аудиторию, особо концентрирует ее внимание, активизирует слушательскую фантазию. <...> Я за то, чтобы *музыка наших композиторов была прежде всего глубоко идейной и содержательной, а значит, и программной в широком смысле*. У нас должны развиваться различные виды программности в зависимости от избираемой композитором темы и его творческой индивидуальности», и т. д. ([8, с. 76–78]; курсив наш. – Л. К.). Наглядным подтверждением вышеприведенной эстетической декларации явились Десятая, Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии Д. Шостаковича, датируемые 1950-ми – началом 1960-х годов и репрезентирующие весьма обширный диапазон авторских подходов к программности в рамках упомянутого жанра.

Примечательно и другое: цитированные размышления о перспективах развития программной музыки в значительной степени корреспондировали с тенденцией, характерной для азербайджанского симфонизма послевоенных лет. Как бы подтверждая правоту Д. Шостаковича, отечественный исследователь несколькими годами позднее констатировал весомую роль программности в сочинениях целого ряда национальных композиторов-симфонистов – К. Караева и Дж. Гаджиева, Ф. Амирова и С. Гаджибекова, М. Ахмедова и Г. Рзаева. При этом обнаруживалось тяготение азербайджанских мастеров к многообразному преломлению соответствующих традиций европейской (в частности, русской) симфонической классики. Так, в программных симфониях вышеупомянутых композиторов Азербайджана преимущественно доминировал «...тот принцип крупных эмоциональных контрастов, который был типичен для творчества Чайковского» и повлек за собой главенство «общего идейно-эмоционального замысла» над «детализированным сюжетом» («Памяти Низами» Ф. Амирова, «Родина» С. Алескерова). Вместе с тем, наблюдался интерес к «...преломлению на родной, национальной почве

иных – живописно-изобразительных тенденций... программной музыки» в русле симфонизма А. Бородина («Бакинским нефтяникам» А. Бабаева, «Молодежная симфония» С. Алескерова) или к «...сочетанию психологических тенденций... с чертами живописной изобразительности в духе Римского-Корсакова» («Бабек» Г. Рзаева), к воплощению «эпических и лирико-философских» художественных концепций («Памяти В. И. Ленина» Дж. Гаджиева, «Памяти 26 бакинских комиссаров» М. Ахмедова) и т. д. [3, с. 18–19].

Констатируя ощутимый вклад Д. Шостаковича в развитие национальной программной симфонии, следует заметить, что ярко выраженный интерес к «различным видам программности», гибкому их взаимодействию и взаимопроникновению наметился еще в довоенных сочинениях азербайджанских мастеров. Упомянем хотя бы симфонические поэмы «Социалистический Азербайджан» (1936) и «Послание в Сибирь» (1937) Дж. Гаджиева, симфонию «Хосров и Ширин» (1941) Б. Зейдмана, тяготеющие к сочетанию «психологической углубленности с живописной описательностью» и элементами сюжетного повествования [4, с. 215, 230]. По-видимому, «Хосров и Ширин» Б. Зейдмана вообще заслуживает особого внимания: как известно, это сочинение явилось не только наиболее ранним образцом программной симфонии, но и первым циклическим опусом подобного рода в искусстве Азербайджана. Кроме того, педагогическая деятельность Б. Зейдмана (он с 1939 по 1957 годы заведовал кафедрой композиции Азербайджанской консерватории) в немалой степени способствовала утверждению «монументальных форм» национальной программной музыки. В частности, к числу его воспитанников принадлежали Ф. Амиров, С. Алескеров, М. Ахмедов и Г. Рзаев, обращавшиеся к рассматриваемому жанру на протяжении второй половины 1940-х и 1950-х годов [4, с. 229, 246]. И для указанных мастеров, и для композиторской молодежи Азербайджана в целом творчество Б. Зейдмана являлось наглядным воплощением преемственных связей национальной симфонической школы с мировой классикой: ученик М. Штейнберга – одного из талантливых выпускников класса композиции Н. Римского-Корсакова – изначально воспринимался как представитель «корсаковского направления» в оперной музыке и программном симфонизме XX столетия.

Быть может, самоочевидный традиционализм большинства произведений Б. Зейдмана и предопределил сдержанные оценки симфонии «Хосров и Ширин», высказываемые специалистами: отметив «яркость музыкального языка, рельефность и образность тематизма, безупречное ощущение жанра», сочетаемые с мастерством оркестровки, драматургической «цельностью замысла», исследователи порой не усматривают «индивидуальной яркости и самобытности» в названном произведении (см.: [2, с. 135; 4, с. 231]). Действительно, опора на традиционную четырехчастность сонатно-симфонического цикла с «модифицируемыми» структурными закономерностями отдельных частей (исходя из требований конкретной программы), «полифункциональная» трактовка лейтмотивов, равным образом направляющих развертывание «предзаданного» сюжета и организующих имманентно-драматургические процессы в границах определенной формы, весомая роль картинно-изобразительного начала и «динамической статики», характерные для симфонии Б. Зейдмана, корреспондируют с «восточными» опусами зрелого Н. Римского-Корсакова – «Шехеразадой» и «Антаром» (подразумевается третья авторская редакция последнего, относящаяся к концу 1890-х годов). Однако художественный замысел «Хосрова и Ширин» не исчерпывается вышеуказанными тенденциями: обратившись к ярко очерченным образам героев прославленной поэмы Низами, стремясь подчеркнуть индивидуализированные черты соответствующих «звуковых портретов», композитор умело использует приемы, которые были ранее апробированы в лирико-драматических и лирико-философских программных симфониях эпохи романтизма – сочинениях Г. Берлиоза («Гарольд в Италии»), Ф. Листа («Фауст») и П. Чайковского («Манфред»). Отнюдь не случайно Б. Зейдман снабдил партитуру вновь созданного опуса многозначительным подзаголовком «драматическая симфония», апеллирующим к наследию великих романтиков и выступающим в качестве некоего «ориентира» для потенциальных интерпретаторов – музыковедов и дирижеров.

Приведем авторскую программу, положенную в основу симфонического цикла Б. Зейдмана: «...могучий владыка Хосров узнает о взаимной любви зодчего, художника Фархада, и прекрасной Ширин. Хосров, также любящий Ширин, желая отстранить Фархада, обещает выдать за него Ширин лишь в том случае, если Фархад пророет к определенному сроку тоннель в гранитной горе Бисутун. Фархад совершает этот подвиг. Тогда Хосров посылает Фархаду ложную весть о смерти Ширин. В отчаянии Фархад убивает себя» (цит. по: [4, с. 229–230]). Как же интерпретируется данная программа в художественной концепции освещаемой симфонии? Прежде всего, весьма показательна образно-эмоциональная многогранность главных «действующих лиц» Хосрова и Фархада, вовлеченных в «любовный треугольник». Каждый из них охарактеризован лейттемой, воссоздающей облик данного персонажа сквозь призму его «психологической доминанты»: у Хосрова таковой является «витальная» активность, порыв к самоутверждению и неиссякаемая жажда деятельности, у Фархада – экзальтированная мечтательность, облекаемая в художественные формы путем творческой самореализации. Заметим, что нередко в последней лейттеме усматривают лишь воплощение любовного чувства, которое движет Фархадом;

подобная «прямолинейность» образного истолкования представляется не слишком убедительной.

В самом деле, грандиозные свершения Фархада – зодчего и художника – являются порождением не только его всепоглощающей любви, но и творческого гения, интеллекта, волевых качеств etc. Тем не менее, музыкальному отражению возвышенно-идеальной любовной страсти в «звуковом портрете» данного героя отведено исключительно важное место. Учитывая сказанное, едва ли не парадоксальным выглядит композиторское решение, исходя из которого соперник Фархада – «могучий владыка» Хосров, более чем склонный к бурным проявлениям эмоций, никак не обнаруживает себя именно в сфере «любовного признания»! Мы полагаем, что вероятное объяснение этого феномена коренится в драматургической функции третьей лейттемы, которая периодически сопутствует упомянутым «темам-персонажам», но вряд ли может быть напрямую идентифицирована с одним из них. Речь идет о теме власти как заведомо сверхличной силы, господствующей над Хосровом и угнетающей Фархада. Именно жаждой безграничного и всеобъемлющего властвования, главенства над миром обусловливается агрессивное вторжение Хосрова в любовную идиллию Фархада и Ширин. Согласно предложенной композиторской интерпретации, Хосров – не столько «соперник», сколько «завистник» Фархада: речь идет не о стремлении добиться взаимности в любви – о попытках «обладать» любовью, подчинить ее себе, вопреки отсутствию каких-либо реальных оснований для этого. Вот почему финальная развязка упомянутой коллизии оборачивается подлинной трагедией всех персонажей, образующих «любовный треугольник»: Ширин безутешно оплакивает погибшего Фархада, мнимый «победитель» Хосров ощущает горькое разочарование и опустошенность – достигнутый «триумф» не принес могущественному правителю ни счастья в любви, ни хотя бы формальной «власти» над красавицей, пообещавшей хранить верность своему возлюбленному.

Исходя из данной концепции, музыкальная драматургия освещаемого симфонического цикла обретает явственный психологический подтекст: масштабные крайние части («Хосров и Фархад», «Гора Бисутун»), призванные запечатлеть разнообразные перипетии скрытого противоборства «героев-соперников», оттеняются формально «интермедийными» средними частями, в которых исподволь нарастает «предчувствие трагедии». Так, светлое и умиротворенное Andante cantabile, соотносимое с «поэтичным образом нежной Ширин» [4, с. 230], вновь и вновь затуманивается дымкой печали, порождая у слушателя «прощальные» ассоциации. Третья часть симфонии («Празднество»), на поверхностный взгляд, никак не связана с развитием «сквозной» сюжетной линии: темпераментная жанрово-бытовая сценка, опирающаяся на цитируемые фольклорные мелодии, как бы воссоздает этнографически достоверное «пространство действия». Между тем, отголоски важнейших лейттем, изредка улавливаемые слухом в «праздничной разноголосице», свидетельствуют о непрекращающейся «дуэли на расстоянии» между Хосровом (как и подобает «могучему владыке», снисходительно созерцающим «шумные забавы черни») и Фархадом, погруженным в атмосферу народного веселья. Калейдоскопическая смена танцевальных мотивов достигает максимальной активности в динамизированной репризе сложной трехчастной формы; здесь напряженно-лихорадочная пульсация вызывает безотчетную тревогу, предвещая некие фатальные события и драматические потрясения.

Как видим, тяготение к взаимодействию и синтезу разнообразных тенденций, характерных для программного симфонизма романтической эпохи, ярко и своеобразно реализовалось на протяжении характеризуемого цикла Б. Зейдмана. Представляется весьма существенным и то обстоятельство, что аналогичные процессы получили весьма продуктивное отражение и органичное развитие в творчестве азербайджанских мастеров, обратившихся к жанру программной симфонии по окончании Великой Отечественной войны. Более подробная характеристика соответствующих сочинений требует рассмотрения в рамках специальной работы.

ЛИТЕРАТУРА