

УДК 111.852

Лала Тофік кизи Кязимова

## ПЕРША СИМФОНІЯ КАРА КАРАЄВА: ДО ПРОБЛЕМИ “ПЕРЕТЛУМАЧЕННЯ” КЛАСИЧНОЇ СПАДЩИНИ

**Анотація.** У центрі уваги автора – творчий “діалог” між Першою симфонією Кара Караєва і Другою симфонією Сергія Прокоф’єва, які оригінально тлумачать класичні традиції. Характеризуються індивідуальні підходи Прокоф’єва і Караєва до неявної композиційної моделі – фортепіанної Сонати с-moll, оп. 111 Л. Бетховена.

**Ключові слова:** Перша симфонія Кара Караєва, Друга симфонія Сергія Прокоф’єва, фортепіанна Соната с-moll, оп. 111 Л. Бетховена, композиційна модель, творчі взаємозв’язки.

**Анотація.** В центре внимания автора – творческий “диалог” между Первой симфонией Кара Караева и Второй симфонией Сергея Прокофьева, оригинально преломляющими классические традиции. Характеризуются индивидуальные подходы Прокофьева и Караева к подра-

зумеваемой композиционной модели – фортепианной Сонате с-moll, оп. 111 Л. Бетховена.

**Ключевые слова:** Первая симфония Кара Караева, Вторая симфония Сергея Прокофьева, фортепианная Соната с-moll, оп. 111 Л. Бетховена, композиционная модель, творческие взаимосвязи.

**Summary.** In the focus of attention of the author is the creative “dialogue” between the First symphony by Kara Karaiev and the Second symphony by Sergei Prokofiev that innovative refract classical traditions. The article characterizes individual approaches of Prokofiev and Karaiev to the implicit compositional model – L. Beethoven's Piano Sonata c-moll, op. 111.

**Key words:** the First symphony by Kara Karaiev, Sergei Prokofiev's Second symphony, L. Beethoven's Piano Sonata c-moll, op. 111, composition model, creative interactions.

На схилі життя, розмірковуючи про непереічне значення класичних шедеврів, Кара Караєв наголошував: “У мистецтві залишається надовго, на десятиліття, на століття, тільки те, що може бути перетлумачено кожним поколінням по-своєму”. Подібне перетлумачення, на думку композитора, завжди пов’язане з творчою інтерпретацією традицій: “Прагнення до нового, що виникло на хиткому ґрунті нігілізму, і заперечення зв’язків з нашими попередниками безплідне”. Водночас своєрідність кожної епохи і неповторність будь-якого художника є запорукою невпинного збагачення та розвитку величних досягнень минулого: “... у мистецтві є ...щось вічно змінне й онов-

люване — це художні засоби виразності, які завжди відображають процес поточного часу” (цит. за [5, 199—201]).

Наочним підтвердженням сказаного, зокрема, є Перша симфонія К. Караєва, що належить до найцікавіших зразків симфонічної музики Азербайджану 1940-х років. Цьому твору, поряд з аналогічними опусами Дж. Гаджієва і С. Гаджібекова, судилося відкрити нову сторінку в історії азербайджанської музичної культури — мається на увазі становлення національної симфонічної школи як самобутнього явища історії світового симфонізму ХХ ст. Можна вважати закономірним, що дослідницький інтерес до Першої симфонії Карає-

ва, як і раніше, не вичерпується: вчені різних поколінь виявляють усе нові і нові аспекти її осмислення та художньої інтерпретації.

У подібних пошуках, як правило, особливо значення набувають продуктивні поєднання з творчою спадщиною композиторів-класиків і найбільших майстрів сучасної епохи. Фахівці вказують, до прикладу, на індивідуальну інтерпретацію симфонічних принципів Д. Шостаковича і С. Прокоф'єва. “У своєму ранньому опусі Караєв відкрито пішов за Шостаковичем, прагнучи розкрити трагедійність подій у їх загострено-узагальненому відчутті, протиставити позитивним життєвим ідеалам сили мороку і зла. Композитор дбав про монолітну цілісність, внутрішню зв'язність кожного розділу свого твору, Водночас у музиці симфонії помітне і прокоф'євське зіткнення різнохарактерних образів, які не творяться поступово, безпосередньо із провідної думки, а протистоять один одному як самостійні, закінчені, утворюючи при цьому єдине ціле (друга частина симфонії, що являє собою цикл контрастних варіацій)” [1, 96].

На думку Н. Алієвої, “поліфонічна концепція музичної мови, що визначає неокласичний вигляд симфонії”, зумовила “...звернення Караєва до поліфонічного мислення Хіндемита і Шостаковича як художників, які найбільш послідовно виражають принципи поліфонічного симфонізму”; також Караєва споріднює із Шостаковичем “варіантне проростання” як передумова “постійного інтонаційного оновлення” музичного матеріалу, з Хіндемітом — пріоритетна роль імітаційної техніки, “жорсткий лінеаризм” і різні політональні накладення [3, 11]. Спостерігаються і більш віддалені “перегуки” (наприклад, із структурною організацією тематизму Й. С. Баха), які, втім, аж ніяк не вичерпують означеної проблеми.

**Метою статті** є аналіз виразної близькості Першої симфонії Караєва та Другої симфонії Прокоф'єва, досі не згадуваної в дослідницькій літературі.

Звернімося до найбільш істотних паралелей між цими симфоніями, що їх зауважують сучасні дослідники. Насамперед, спорідненість зазначених циклів на концептуальному рівні зумовлюється взаємодією цілої низ-

ки об'єктивних і суб'єктивних чинників. Як відомо, Друга симфонія створювалася Прокоф'євим у 20-х роках, переважно у Франції. “Земного життя здолавши половину”, найбільший композитор ХХ ст. залишався автором єдиної (“Класичної”) симфонії і відчував нагальну потребу у створенні монументального симфонічного полотна, що відтворює перипетії сучасної історії. Сприйняття ж сучасності для Прокоф'єва і багатьох інших художників того часу було тісно пов'язане з есхатологічними і навіть апокаліптичними мотивами: небувала за розмахом Світова війна стала лише початком революційних катаклізмів у багатьох країнах світу, що асоціювались з “кінцем часів” і початком якогось нового, небувалого періоду в житті людства. На цьому засновувався і задум надзвичайного твору, що вражає уяву слухача “вселенською” грандіозністю задуму і його втілення. Крім того, Прокоф'єв гостро відчував необхідність реалізувати власні новаторські прагнення у сфері інструментальної музики. Не випадково майбутня симфонія мислилася як своєрідний “маніфест” актуального російського мистецтва, який повинен був здійснити належне враження в тогочасному центрі музичного модернізму — Парижі.

Своєю чергою, Перша симфонія Караєва створювалася в 1943 р., коли катастрофа нависла над усією світовою цивілізацією. Національна трагедія, сприйнята крізь призму колосальних жертв і руйнувань перших років збройного протиборства з фашизмом, погіршувалася відчуттям останньої межі стосовно людської культури в цілому. Молодому композитору-симфоністу потрібно було знайти власний підхід до втілення цієї теми, не стаючи на легкий шлях тиражування попередніх шедеврів воєнної доби (досить згадати хоча б Сьому симфонію Д. Шостаковича). Водночас Караєв повною мірою відчував себе першопрохідцем, що стоїть біля витоків національного симфонізму і покликаний задати тон подальшим художнім концепціям азербайджанських майстрів у зазначеному жанрі.

Усе вище сказане зумовлювало очевидну складність авторських задумів Другої симфонії Прокоф'єва та Першої симфонії Караєва.

Масштаби відтворюваного “звукового всесвіту” мали на меті не тільки специфіку образно-емоційного ладу і обраних засобів музичної виразності, а й особливу роль композиційної та драматургічної логіки, яка організовує цей “всесвіт” і забезпечує повноцінний “діалог” зі слухачем. Прокоф’єв, за його власним визнанням, вирішив спертися на класичну традицію, звернувшись до композиційної моделі пізнього шедевр Л. ван Бетховена — Сонати № 32 *c-moll*, *op.* 111 для фортепіано [7, 173]. Сам собою цей вибір видавався доволі несподіваним, проте слід враховувати, що у Прокоф’єва були певні підстави, які спонукали його “ухилитися” від будь-яких перегуків з європейською симфонічною класикою. По-перше, композитор спочатку мав намір завершити симфонію масштабним циклом варіацій (розвиваючи тим самим деякі композиційні ідеї, намічені в середній частині Третього фортепіанного концерту). По-друге, початкове *allegro* повинно було втілювати творчі досягнення Прокоф’єва в галузі сонатної форми, до того часу переважно пов’язані з фортепіанною музикою (особливо сонатами). Нарешті, бетховенський шедевр і в концептуальному плані найбільше перегукувався з “апокаліпсисом наших днів”, який повинен був знайти втілення в новій симфонії Прокоф’єва.

У зв’язку з цим постає закономірне питання про принципову допустимість гіпотетичної ініціативи Караєва, який звернувся до зазначеної класичної моделі без “посередництва” Прокоф’єва. Загалом заперечувати таку можливість немає підстав, проте подібна ініціатива все-таки видається малоімовірною. Справа не тільки в тому, що Караєв, на відміну від Прокоф’єва, не був постійно концертуючим піаністом, для якого класичний фортепіанний репертуар слугував універсальним джерелом художніх “імпульсів” у власній творчості (включаючи симфонічні твори). Індивідуальне втілення бетховенської моделі сонатно-симфонічного циклу, здійснюване Караєвим, у своїх засадах, вочевидь, тяжіє до прокоф’євського варіанту.

Справді, на композиційному рівні відзначений “паралелізм” двох симфоній видається ще більш очевидним. Слід нагадати, що ком-

позиція двочастинного циклу Сонати *op.* 111 безперечно орієнтується на “діалог” з бароковою та ранньокласичною епохами: “...аналіз дає змогу виявити в першій частині бетховенської сонати — в протиставленні величного повільного вступу з виразними пунктованими ритмічними фігурами і подальшої швидкої, динамічної головної теми, що починається одноголосно, на зразок фуги, — відгомін жанру французької увертюри. А повільна *Adietta*, що завершує сонату, також ...має віддалені прототипи в італійських клавірних сонатах попереднього століття. З одного боку, можна навести приклади двочастинних сонат, які завершуються аріями. А з іншого — згадати про фінали двочастинних сонат, написані у вигляді менуету з варіаціями. Це видається важливим, враховуючи, що форма бетховенської *Арієтти* теж варіаційна, а метроритмічний вигляд її теми виявляє характерні риси менуету” [3, 14].

Навпаки, у Другій симфонії Прокоф’єва та Першій симфонії Караєва зазначена “антитеза” вступу і сонатного *allegro* переосмислена з огляду на принципи зрілого класикоромантичного мислення. Вступ трактується обома авторами як початковий момент інтенсивної кристалізації тематизму майбутньої головної партії. Звідси виникає підкреслене зближення (не тільки інтонаційно-тематичне, а й темпоритмічне) названих розділів. Примітна й витримувана сучасними композиторами ладотональна єдність циклу — на відміну від бетховенської поляризації “морочу” (I частина) і “світла” (II частина). Так, обидві частини симфонічного циклу Караєва (основна тональність — *h-moll*) завершуються ствердженням однойменного мажору.

Прокоф’єв і Караєв рівною мірою прагнуть і до драматичного “загострення” розвитку, і до репрізної “заокругленості” варіаційної форми, наділяючи характерними рисами “фіналу резюме” заключну варіацію. У трактуванні сонатного *allegro*, за всіх індивідуальних відмінностей, у обох композиторів спостерігається тенденція до “багатофазної” побудови масштабного розробного розділу (зауважимо: останній у бетховенській Сонаті налічує всього 20 тактів!) і цілеспрямованого “стиснення”

динамізованої репризи. Таким чином, найважливіші композиційні особливості розглянутих симфоній або тотожні, або демонструють безперечну спорідненість.

Подібна спорідненість спостерігається на драматургічному рівні Другої симфонії Прокоф'єва та Першої симфонії Караєва. Намічена в цих циклах “есхатологічна антитеза” грандіозних драматичних перипетій, сповнених найбільшого емоційного напруження і філософськи-зосередженої лірики, поглиблюється за допомогою активно використовуваного жанрово-характеристичного варіювання (і пов'язаних із цим контрастних зіставлень) не тільки у відповідних частинах, а й у розробках сонатних *allegri*. Показовими є і подібні тенденції у трактуванні поліфонічного розвитку: Караєв, про що зазначалося вище, віддає перевагу імітаційному контрапункту, в той час як Прокоф'єв тяжіє до більш активної ролі контрастної поліфонії, проте мірою зростання драматичної напруги значущість “прокоф'євських” поліфонічних прийомів у Караєва відчутно зростає. У деяких випадках “паралелізм” концептуальних задумів і образних перипетій навіть сприяє виникненню “перегуків” на рівні тематизму, хоча в цьому аспекті Перша симфонія Караєва тяжіє радше до Шостаковича, ніж до Прокоф'єва. Наочним підтвердженням зазначеного є інтонаційна, ритмічна і навіть ладотональна подібність головної партії *Allegro* Першої симфонії і теми вступу *Allegro ben articolato* прокоф'євської Другої симфонії — подібність, фіксована не тільки аналітично, а й у процесі слухового сприйняття.

**Висновок.** Зрозуміло, такі багатоаспектні взаємозв'язки між зазначеними симфонічними циклами слід розглядати в загальному кон-

тексті художньо-естетичних поглядів і уподобань Караєва. Не випадково вже в 1960-х роках, через два десятиліття після завершення Першої симфонії, він писав про Прокоф'єва: “Я прийняв його одразу, всього, цілком, не поділяючи на “безумовне” й “суперечливе”. Пригадую, мене вразило відчуття надзвичайної новизни в цій музиці, якесь особливе поєднання світла і зухвалості, яке я один час намагався відверто наслідувати. <...> Звичайно, у мене ...за плечима досвід вивчення майже всіх прокоф'євських партитур. Я довго, уважно “придивлявся” до його драматургії, до чудово лаконічного інтонаційного ліплення портретів, до особливостей форми” [6, 89]. І це визнання видається тим більш показовим, що навіть у ранньому симфонічному опусі Караєв зумів досягти високої міри індивідуалізації інтерпретованих впливів прокоф'євської творчості.

Симфонічна творчість Караєва 1940-х років слушно характеризується дослідниками з позиції продуктивного вирішення художніх “завдань, необхідних як для становлення його творчого стилю, так і для розвитку азербайджанської музики тих років. А саме — оволодіння різними пластами композиторської творчості минулого та сучасності, яких тоді зовсім або майже зовсім не зачепила азербайджанська музика. Але вже і тоді освоєння Караєвим традицій мало характер активного їх переосмислення” [2, 315]. Цитований висновок переформується зі словами композитора: “За всієї нашої любові до минулого, до його майстрів, до його гуманістичних прагнень ми нічого не зможемо зробити, якщо перетворимо минуле з живого джерела досвіду на об'єкт бездумного схиляння” [5, 200, 203].

#### Література:

1. Абасова Е. Азербайджанская музыка в годы Отечественной войны / Абасова Е. // Абасова Е., Касимов К. Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана: 1920–1956. – Баку: ЕЛМ, 1970. – С. 88–113.
2. Абасова Е. К вопросу национального своеобразия тематизма Кара Караева / Абасова Е. // Кара Караев: Статьи. Письма. Высказывания. – М.: Сов. композитор, 1978. – С. 314–341.
3. Алиева Н. Азербайджанская симфония (1930–1960-е годы): Автореф. дис. ...канд. иск. / Н. Алиева. – К.: КГК, 1991. – 18 с.
4. Бочаров Ю. Двухчастная соната: век восемнадцатый / Ю. Бочаров // Старинная музыка. – 2003. – № 2–3. – С. 9–14.
5. Карагичева Л. Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве / Л. Карагичева. – М.: Композитор, 1994. – 288 с.
6. Караев К. Мысли о Прокофьеве / К. Караев // Сов. музыка. – 1961. – № 4. – С. 89–90.
7. Прокофьев С. С.: Материалы. Документы. Воспоминания. – Изд. 2-е, доп. – М.: Сов. композитор, 1961. – 708 с.