

Elena KLOCHKOVA

Venit tempus

*Gavriil Popov and Alemdar Karamanov —
two world premières in St. Petersburg*

Елена КЛОЧКОВА

Venit tempus

*Гавриил Попов и Алемдар Караманов —
две мировые премьеры
в Санкт-Петербурге*

A review of performance of Gavriil Popov's music to Sergey Eisenstein's annihilated film *Bezhin Lea* and Alemdar Karamanov's Symphony No. 17 *America* at the Academic Cappella Concert Hall on May 14, 2012.

Key words: Gavriil Popov, Alemdar Karamanov, Sergey Eisenstein, St. Petersburg Academic Cappella, Alexander Titov.

Рецензия на исполнение Музыки к уничтоженному кинофильму Сергея Эйзенштейна «Бежин луг» Гавриила Попова и Симфонии № 17 «Америка» Алемдара Караманова в зале Академической капеллы Санкт-Петербурга (14 мая 2012 года).

Ключевые слова: Г. Н. Попов, А. С. Караманов, С. М. Эйзенштейн, Академическая капелла Санкт-Петербурга, А. В. Титов.

14 мая 2012 года в зале Академической капеллы Санкт-Петербурга состоялись мировые премьеры двух произведений: прозвучали Музыка к уничтоженному кинофильму С. Эйзенштейна «Бежин луг» для солистов, хора и симфонического оркестра соч. 20 Гавриила Попова (реконструкция партитуры Игоря Вишневецкого) и Симфония № 17 «Америка», феерия для большого оркестра Алемдара Караманова — (оркестровка Эдуарда Гульбиса). Исполнители: Санкт-Петербургский государственный академический симфонический оркестр, художественный руководитель и главный дирижер — Заслуженный артист РФ Александр Титов. Хор Смольного собора Санкт-Петербурга, художественный руководитель — Заслуженный артист РФ Владимир Беглецов. Солисты — Заслуженный артист РФ Сергей Печатин (виолончель), лауреат Международного конкурса Анастасия Леонова (сопрано).

Еще несколько лет назад трудно было представить, что эти сочинения не то что будут исполнены, а вообще вернуться в мир и даже — что нечасто бывает у нас в стране — появятся в виде нотного материала. Это казалось совершенно нереальным в условиях ситуации, которая складывалась вокруг них и их создателей на протяжении нескольких десятилетий! «Возрождение из пепла» двух опусов, один из которых написан в 1936 году, другой — в 1975-м, похоже на почти мистическое событие, с участием, однако, реальных конкретных людей, без чьей помощи они вряд ли могли бы зазвучать.

Обретение партитуры Гавриила Попова к уничтоженному фильму Сергея Эйзенштейна «Бежин луг», как определил в «Предисловии к мировой премьерке» писатель и музыковед Игорь Вишневецкий, «относится к числу чудес, которыми богата история русской культуры» [2]. Им была осуществлена расшифровка рукописи партитуры Г. Попова и выполнен ее нотный набор.

Симфония № 17 Алемдара Караманова — «Америка», завершенная еще в 1975 году в виде подробного дирекциона, в партитуре так и не была записана. В 2011 году ее сделал сокурсник композитора по Московской консерватории, его преданный друг, дирижер, не раз исполнявший его музыку, — Эдуард Гульбис. Произошло это после того, как сестра Алемдара Сабитовича Севиль Сабитовна Крылатова привезла в Москву

из Симферополя забытый и до того не востребованный дирекцион.

Гавриил Попов (1904–1972) и Алемдар Караманов (1934–2007) — композиторы разных поколений. Первый прокладывал новые музыкальные пути в 20-е и 30-е годы прошлого столетия, но большую часть своих сочинений (ор. 25 — ор. 103) создал в период 40-х — начала 70-х годов; другой — пожалуй, самый известный ныне маргинал в отечественной музыке второй половины XX века, расцвет творчества которого приходится на 1960–1980-е годы. Центральные идеи и творческие устремления, проходящие через жизненный путь обоих композиторов, во многом сходны и заставляют задуматься о том, насколько они случайны или закономерны.

Самым главным, пожалуй, является то, что и Г. Попов, и А. Караманов были видными симфонистами своего времени. Гавриил Попов, как свидетельствует его наследие, в полной мере открывающееся исследователям и слушателям только в последние годы, был автором крупных симфонических полотен. Основу его творчества составили шесть симфоний, Камерная симфония, Квартет-симфония, а также другие инструментальные сочинения, подчиненные логике симфонического развития. Число симфоний, написанных Алемдаром Карамановым, превышает число партитур Попова в четыре раза. Кроме них, в списке капитальных работ автора — Камер-

ная симфония «Посвящение», кантатно-ораториальные сочинения (Stabat Mater, Реквием, инструментальные концерты и хоровые циклы), в основе которых также лежат принципы симфонизма. Именно симфония стала для обоих композиторов приоритетным жанром, сопряженным с глобальными концепциями, самым ярким репрезентантом жанрово-стилевых компонентов их авторского письма.

Среди шести симфоний Попова пять снабжены программными подзаголовками, а среди двадцати четырех симфоний Караманова только четыре не имеют программных названий (Симфонии № 1, 2, 3 и 6). При наличии общих подходов обоих композиторов к программности есть и важные отличия. Г. Попов с годами все более тщательно скрывал свои истинные музыкальные идеи за отвлекающими, «лозунговыми» или классически ориентированными (как бы вторичными) наименованиями. Достаточно напомнить названия его последних симфоний — «Пасторальная» и «Праздничная». Принципы программности в ранних симфониях Караманова (до 1960) кардинальным образом отличаются от внемузыкальной содержательности его религиозных симфоний, написанных в период 1960-х — 1980-х годов. Программность Четвертой («Майской»), Девятой («Освобождение») и Десятой («Молодость мира») носит обобщенный характер, выражается лишь в названии и не опирается ни на какой литературный сюжет. Симфонии же, написанные по библейским текстам (Симфонический цикл из 10 частей «Совершишася» по четырем Евангелиям — 1965 год, и Цикл из 6 симфоний «Быть» по Апокалипсису — 1980 год), имеют не только определенные названия, заимствованные из Библии, по сути, — эпиграфы сочинения, но и подробную авторскую программу, опирающуюся на тот же источник. Цикл «Совершишася» Караманов называл «Симфоническим музыкальным Евангелием», а «Быть» — «Симфоническим музыкальным Апокалипсисом». Эти определения в значительной степени раскрывают роль религиозного слова в музыке карамановских библейских симфоний. Композитор настаивал на знании программ своих симфоний, которые, однако, не разместил в партитуре¹. Более того, чтобы скрыть в советские годы их подлинные религиозные сюжеты и в надежде на исполнение, дал им временные, «отвлекающие» названия².

Г. Попов и А. Караманов как композиторы эволюционировали в сходном направлении — от авангарда в сторону умеренности и традиционализма. Такой эволюции подверглось творчество многих ведущих художников второй половины XX века. Похоже, что эта особенность стала одной из культурных парадигм прошлого столетия. Как отмечает И. Ромашук, «Гавриил Николаевич Попов неизменно и целенаправленно шел вперед:

к подлинному музыкальному искусству, глубокому и новаторскому претворению классических основ, традиций русской музыки, многие устремления которой он сумел достойно развить в контексте художественных и стилистических идей своей эпохи» [5, с. 312].

Алемдар Караманов, считавший себя композитором-традиционалистом, прошел мощную школу авангардного письма в шестидесятые годы и отдал значительную дань новым тенденциям и направлениям (в таких произведениях, как Симфония № 9, Девятнадцать концертных фуг, Триптих «Пролог, Мысль, Эпилог» для фортепиано, «Музыка для виолончели» и др.). В зрелый период творчества он не устал повторять: «Я чувствую себя наследником нашей русской культуры, я со Скрябиным, я сердцем и душой с Рахманиновым... Когда я поступил в Московскую консерваторию, то ко мне пришло все — вся большая музыка Земли. Появилось стремление к музыкальному модерну. Я был увлечен Луиджи Ноно, Ксенакисом. Но прошло время увлечений. Не без конфликтных, даже трагических столкновений с самим собой, не без крови происходило как бы переосуществление внутреннего духа, его очищение и принятие своего языка — как нерасторжимого целого традиций, оплодотворенных тем живительным, что есть в современной музыке, что я должен был найти и усвоить» [1, с. 324]. Автор подтверждал эти слова созданием крупных симфонических полотен, генетически связанных с русской симфонической музыкой, многочастными программными романтическими симфониями и симфоническими поэмами.

В судьбах обоих композиторов тоже немало общего: они оказались весьма сложными, если не сказать трагическими. Ярко заявивший о себе в молодости Гавриил Попов, попав под яростную критику власти как «формалист», «чуждый советскому строю», вынужден был впоследствии стать главным «рецензентом» своей музыки, скрывать истинные мысли и чувства. В 1930-е годы, в период «чистки» художественных рядов, его имя попадает в так называемый «черный список». Первая симфония — грандиозная партитура, способная конкурировать с лучшими симфоническими опусами этого периода, — была запрещена на следующий же день после премьеры (23 марта 1935 года)! Эта была первая «отлученная от исполнения» симфония в советском государстве. В последнее десятилетие жизни, оказавшись вне отчетливо сформировавшихся соцреалистических догм и как бы вне времени, Гавриил Попов был забыт своими современниками. Так же, как, впрочем, и Алемдар Караманов. Его имя в начале 60-х годов ассоциировалось с «главой консерваторских модернистов», он являлся одним из самых перспективных и талантливых композиторов-симфонистов своего времени. Д. Шоста-

¹ Программы симфоний А. Караманова из цикла «Совершишася» и «Быть», подробно рассказанные композитором в Симферополе, в 1999, 2001 и 2003 годах, опубликованы автором настоящей статьи [4].

² Цикл симфоний «Быть» был переименован в «Поэму победы». Симфонии цикла: 1. «Любящу ны» — «Путиами свершений»; 2. «Кровию агнчею» — «Победе рожденной»; 3. «Блажени мертвии» — «Великая жертва»; 4. «Град велий» — «Всего превыше»; 5. «Быть» — «Возмездие»; 6. «Аз Иисус» — «Возрожденный из пепла».

кович говорил о нем: «Это интересный и оригинальный талант, своеобразие которого нельзя не заметить даже в студенческих работах» [цит. по: 6, с. 121]. Уже в новых исторических условиях Караманов (к тому времени — автор десяти симфоний) также оказался в ситуации гонения и вынужден был покинуть Москву. Он вернулся в родной Симферополь, на долгие годы, вплоть до своей смерти, став «добровольным отшельником», открыв себе путь к полной творческой свободе и готовый к полному неприятию своей музыки со стороны официальных кругов.

Ситуация для обоих авторов кардинально изменилась только к 2000-м годам. Почти через полвека прозвучала Первая симфония Г. Попова. Также почти через полвека после создания состоялась российская премьера десятичастного симфонического цикла А. Караманова «Совершишася»³. Стали появляться первые исследования, посвященные творчеству этих музыкантов.

Знаток и пропагандист творчества русских композиторов XX века, выдающийся дирижер Александр Титов уже исполнял музыку Попова и Караманова в одном концерте — 16 марта 2008 года в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии, на открытии XVII Международного фестиваля искусств «От авангарда до наших дней». Тогда прозвучали два произведения: Симфония № 1 до мажор для большого оркестра, соч. 7 Г. Попова и Реквием для солистов, хора и большого оркестра А. Караманова. И вот, спустя четыре года, 14 мая 2012 года А. Титовым были исполнены произведения, занимающие особое, рубежное место в творчестве и Г. Попова, и А. Караманова.

В «Предисловии к мировой премьере музыки Гавриила Попова к фильму С. М. Эйзенштейна „Бежин луг“» Игорь Вишневецкий так описывает историю обретения этой партитуры: «Сам Попов при жизни говорил тем, кто интересовался судьбой музыки к фильму Эйзенштейна „Бежин луг“, что она канула вместе с фильмом, прося при этом больше никогда к истории „Бежина луга“ не возвращаться. Именно эти слова услышал Н. И. Клейман, готовивший в 1960-е реконструкцию „Бежина луга“ по сохранившимся срезкам кадров первой и второй версий фильма. Реконструкция в результате была озвучена музыкой Прокофьева, который не только исключительно высоко ценил композиторский талант Гавриила Попова, но и заменил Попова в последующих кинопроектах Эйзенштейна. Попову действительно было легче отныне считать музыку несуществующей, чем мысленно возвращаться к обстоятельствам, связанным с возникновением, созданием и запретом фильма, имевшего все шансы стать шедевром, фильма в котором его музыка выделяла курсивом и углубляла политические и мифологические смыслы, заложенные в «Бежин луг» режиссером Сергеем Эйзенштейном» [2].

История создания кинофильма «Бежин луг» начинается в начале 30-х годов, когда Центральный Комитет комсомола поручил молодому драматургу Александру Ржешевскому осмыслить художественными средствами судьбу Павлика Морозова, которая в то время у всех была на слуху, многократно повторялась и во многом идеализировалась. Местом действия были выбраны не отроги Уральских гор, где жил Павлик Морозов, а тульская земля — Бежин луг Чернского района, известный по замечательному рассказу И. С. Тургенева. Известно, что Иван Сергеевич был любимым писателем драматурга, а «Записки охотника» Ржешевский часто упоминал как образец совершеннейшей прозы. Он решил показать перемены, произошедшие в деревне, на примере тургеневского произведения. В сценарии все происходило на фоне русской природы, описанной Тургеневым, на фоне ночного разговора крестьянских детей. Основной же сюжета послужил страшный факт убийства отцом предавшего сына.

В 1936 году по сценарию А. Ржешевского С. Эйзенштейн начал снимать картину. Но уже 17 марта 1937 года приказом по Главному управлению кинематографии работы по постановке фильма «Бежин луг» были приостановлены, а Борис Шумяцкий, выполняя личное поручение И. В. Сталина, опубликовал 19 марта 1937 года в газете «Правда» разгромную статью о фильме «Бежин луг». И сам фильм, и его осуждение, вылившееся в масштабную политическую кампанию, стали крупнейшими событиями кинематографической жизни 30-х годов.

Среди переданных вдовой Г. Попова Заруи Апетян в Центральный государственный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки документов были обнаружены шесть фрагментов партитуры к кинофильму «Бежин луг». Они были пронумерованы не в порядке их следования в фильме, а в порядке написания и с указаниями, что некоторые из них могут исполняться в разных вариантах. Первой была написана музыка к центральной для первой версии «Бежина луга» сцене «разгрома церкви», как эта сцена обозначена в партитуре Попова. В его основу (женский хор и оркестр) положена известная в Гражданскую войну песня белогвардейского «дроздовского полка», переработанная потом, как и многие белогвардейские песни, на советский лад — в песню дальневосточных советских партизан «По долинам, по загорьям». Как пишет И. Вишневецкий, «для Эйзенштейна и Попова важно было использовать музыкальный материал эпохи Гражданской войны, чтобы показать, что в период всеобщей коллективизации гражданское противостояние в русском обществе только обостряется. От симфонического же оркестра, как и от визуально-звукового оформления сцены в целом, Эйзенштейн требовал эффекта „хруста выламываемых костей“...» [2].

Последний из написанных Поповым номеров — созданный на том же материале белогвардейской и пар-

³ Российская премьера десятичастного симфонического цикла А. Караманова «Совершишася» состоялась 18 мая 2008 года в Саратовском театре оперы и балета на открытии XXI Собиновского музыкального фестиваля. Дирижировал Юрий Кочнев.

тизанской песни эпизод «Пожара». Этот номер, как сообщает И. Вишневецкий, «был написан уже ко второму варианту „Бежина луга“, после того как по просмотре предварительного монтажа первого варианта от Эйзенштейна, не в последнюю очередь из-за визуально-музыкального решения сцены „разгрома церкви“, потребовали срочной переработки фильма» [2]. Сцена пожара музыкально решена очень смело и откровенно. Здесь, как и в сцене в сокрушаемой церкви, важнее всего то, что происходит в музыке, в оркестре. А в оркестре, среди общего смятения проходит тема пионерской песни «Гори костер, пылай костер», так что становится совершенно очевидным, кто является подлинным зачинщиком противостояния, разрешающегося в страшный, поистине вселенский пожар. Поэтому неудивительно, что в конце концов и второй вариант фильма был запрещен.

Сознавая высокое качество музыки к «Бежину лугу», Г. Попов, после запрета фильма, использовал ее фрагменты в других своих сочинениях. Например, тему пионерской песни он ввел во Вторую симфонию, а Арию для виолончели и струнных, которая должна была звучать в нескольких узловых сценах фильма, связанных со смертью главных героев, расширил после войны до Арии для виолончели и струнного оркестра памяти Алексея Толстого. Симфоническая ария (соч. 43) обрамлена скорбным прологом и более просветленной ностальгической кодой. В ней разворачивается целая симфоническая поэма, в которой лирические эпизоды сменяются страстными речитативами и экспрессивными кульминациями.

В творчестве Попова именно симфония и кино оказались наиболее активно взаимодействующими жанрами, обогащающими друг друга и дающими неожиданный, неповторимый синтез. Композитор заложил основы киномузыки как некоего нового, до того не существовавшего жанра. И. Ромащук предложила условно называть кинопартитуры Попова «программными симфоническими произведениями с предполагаемым зрительным рядом» [5, с. 309]. В основе такого подхода к музыке для кино у композитора всегда лежал «инструментально-визуальный диалог», полифоническое переплетение образов видеоряда с музыкальными образами, в котором зачастую главную роль играли именно музыкальные темы-символы. Особенно отчетливо воплощение этого принципа мы видим/слышим в музыке к кинофильмам «Бежин луг», «Чапаев», «Испания», «Оборона Царицына», «Она защищает Родину», «Строгом юноше». Симфонист по складу своего дарования, Попов симфонизировал практически все жанры, в которых работал. Однако, наиболее существенные результаты были получены композитором в ходе выработки новых подходов к кинопартитурам как к развернутым симфонизированным полотнам.

Алемдар Караманов начал работу над симфонией «Америка» в 1974 году. Принято считать (об этом упоминал сам композитор), что симфония была сочинена к празднованию в 1976 году 200-летия подписания

декларации независимости США. Отношение к Америке со стороны СССР, как известно, в период разгара «холодной войны», было резко негативным. Поэтому Караманов в очередной раз продолжал «идти не в ногу», прекрасно понимая, что произведение с таким названием не может быть исполнено, и, опять же, как всегда, его мало это беспокоило. Ощущение того, что он пишет не для сиюминутного, преходящего момента истории, а «на века», часто было опорой его творческих устремлений. Что же — исходящее «от вечности» и на нее рассчитанное — явилось подлинным импульсом к созданию симфонии?

Первое, что логично было бы предположить, — что композитор, вероятно, написал свое произведение после личного посещения США. Тем более, что такие случаи в истории музыкальной культуры уже неоднократно бывали. Например, Антонин Дворжак, как известно, написал Симфонию «Из Нового Света» и Струнный квартет № 12 («Американский», 1893), живя в Америке, слыша ее музыку. Как известно, он утверждал: «Никогда бы я так не написал симфонию, если бы не увидел Америку». Из современников Караманова можно было бы вспомнить Оливье Мессиана, который практически в один год с Карамановым (1974) создал свое грандиозное симфоническое произведение «Из ущелий к звездам», заказанное Обществом камерной музыки в Нью-Йорке. Кстати, формальным поводом к его написанию также послужило близившееся празднование 200-летия США. Оправданной точкой для авторского замысла Мессиана было путешествие в песчаные каньоны штата Юта. Гораздо позже, в 1990 году, появляется еще одно заметное сочинение в истории музыкальной культуры — развернутый цикл фортепианных пьес под названием «America! It's my love» Николая Сидельникова, и тоже после посещения композитором Америки. Контрастные программные пьесы этой сюиты объединены общей стилистической ориентацией — джаз, блюз, ритмы современной эстрады, создающей интересный жанровый симбиоз серьезной и развлекательной музыки. Все эти примеры говорят о том, что названные произведения, связанные с американской темой, были написаны авторами под непосредственными впечатлениями от природы, быта и музыки США.

Но Алемдар Караманов Америки... не посещал! Поэтому все музыкальные образы, вызывающие у него ассоциации с этой страной, проходили лишь «перед внутренним взором» композитора. Безусловно, он многое знал об истории Америки, ее природе, уникальных памятниках культуры. Особое отношение у Караманова было к джазу и блюзу; сокурсники вспоминают, что композитор еще в консерваторские годы поражал их джазовыми импровизациями, свободно и неподражаемо исполняя их на рояле. В 70-е годы Караманов начинает увлекаться «гармоническим джазом», как он его называл. Для него в джазе наиболее важна была гармония, он ставил ее на первое место, а потом уже был ритм. Любимый инструмент американского джаза — саксофон —

Караманов начинает вводить в свои симфонии уже в 50-е годы. Поэтому можно предположить, что увлечение современной американской музыкой, а также киномузыкой, являлось одной из причин, способствующих обращению композитора к теме Америки в крупном симфоническом произведении. Важной, но не единственной.

По времени создания Симфония № 17 «Америка» находится между двумя религиозными циклами автора — «Совершишася» и «Бысть». Именно поэтому она занимает особое место в эволюции карамановского симфонического письма. В «Совершишася» начинают складываться принципы симфонического стиля композитора его «религиозного периода»: детализированная программность, индивидуально трактуемое сонатное *allegro*, что выражено в сочетании классической формы с уникальными карамановскими принципами формообразования, которые сам автор называл «балетным» изложением: «кусочек за кусочком, каждый кусочек имеет свое содержание из Евангелия», символизация тем-образов. В «Америке» композитор уже находит индивидуальную модель музыкальной формы, ставшей оптимальной для выражения его идей, — ее он будет повторять во всех последующих симфониях. Такую форму Караманов определял как «одночастную многораздельную», поясняя, что «она наиболее подходит для воплощения конкретного содержания, следования букве и в то же время отражает единство симфонического переживания»⁴. Караманов передает в музыкальном развитии не только общее содержание, но и последовательность визуальных картин.

«Америку» по аналогии с симфониями цикла «Бысть» можно назвать симфонией-«видением». Поэтому и собственно драматургия «Америки» может быть условно определена как «драматургия видений», характеризующаяся свободной сменой разделов, импровизационной логикой их развития, различными типами контрастов. Происходит замена традиционной структуры эпизодами, связанными последовательно-сюжетным развитием и детализацией программных образов. В основе такой формы лежит принцип сложного, разветвленного тематического развития внутри симфонии. Проявляется он в «строжайшей монопопевочности», о которой говорит сам композитор, поясняя: «Большая попевка сохраняется сквозь огромную симфонию, обрастая различными модификациями»⁵. Это придает форме особую «текучесть» тематического материала, его взаимопревращаемость и взаимобратимость на протяжении всего произведения. Сам же процесс подчинен исключительно содержательному принципу. И поэтому не случайно, что возникает очень яркий образный ряд, изменчивое и постоянное движение тем-образов, которое хочется «описать» словами или увидеть в балете, о чем, кстати, мечтал и сам композитор⁶.

Караманов, как уже отмечалось, почти всегда предполагал определенную программу своих симфоний, но не фиксировал ее в партитуре, предпочитая передавать устно. В данном случае мы можем основываться на воспоминаниях близких людей, которым Алемдар Сабитович играл «Америку» на рояле и рассказывал о ее содержании. По воспоминаниям дочери композитора Кристины Карамановой, его ближайшего друга — композитора и пианиста Александра Лебедева, а также из наших собственных бесед с А. Карамановым в Симферополе удалось выяснить основные образы симфонии, которые вошли в основу ее программного содержания.

Первый большой раздел партитуры — это картина океана, огромного и безграничного. Звукоизобразительность вздымающихся могучих волн достигается в оркестре постоянными динамическими нарастаниями и спадами, уплотнением и разрежением фактуры. Сквозь эту оркестровую массу постепенно проявляется задушевная и трепетная мелодия спиричуэла. Караманов говорил, что он «буквально видел в этой музыке величественные корабли Колумба, мерно и неотвратно стремящиеся навстречу новому миру, земле обетованной, новым горизонтам и новым открытиям». В музыке царит гармония и благодать, предчувствие обретения ожидаемого рая. На кораблях, движущихся по океану, автор видел внутренним зрением богов Олимпа, которые вместе с людьми поселились на новом континенте: «Богам Олимпа надоело жить в Европе, и они устремились к новым берегам, оставшись там навсегда».

Все, что «происходит» дальше, в последующих разделах симфонии, — это чередующиеся эпизоды-события: проходят варианты спиричуэла, отголоски русской плясовой темы. Возникает ощущение, что, как в кино, перед нами разворачивается зрительный ряд, основанный на событиях истории американской земли: от судеб могучих доколумбовых цивилизаций — до гражданской войны и мира. Но все это — лишь дополнительный, предполагаемый видеоряд. Караманов и в этой симфонии остается верен себе и своим основным художественным принципам — обращению в музыке к философским и религиозным проблемам.

Главной идеей симфонии, на наш взгляд, является углубленное размышление о первозданной красоте и свободе, полученной от обретения новой земли. Недаром в симфонии проходит большое количество тем, интонационно связанных с последней симфонией цикла «Бысть» — «Аз Иисус», посвященной «Царствию Божьему и красоте в новом мире», как говорил Караманов. «Америка» — позволим себе такое предположение — это грандиозная композиторская метафора свободы, которая по-настоящему возможна только в творчестве, и именно ее пытался воссоздать композитор. Подтверждение находим еще в одном его высказывании: «Семнад-

⁴ Из личных бесед автора статьи с А. Карамановым в Симферополе в 2001 году.

⁵ Из личных бесед автора статьи с А. Карамановым в Симферополе в 1999 году.

⁶ Из личных бесед автора статьи с А. Карамановым в Симферополе в 2001 году.

цатая симфония — это путешествие духа в мире абсолютной красоты и свободы»⁷.

Финальный раздел симфонии «Америка» — торжество идеи независимости и ликования. Он пронизан необыкновенно яркими, легко узнаваемыми и быстро запоминающимися темами. Интонационно они напоминают мелодии голливудских фильмов, но не цитируют ни одну из них. Из уникального слияния стилистических компонентов джаза, спиричуэлс, киномузыки 70-х годов, ритмов европейского вальса и русской плясовой Караманов создает удивительный, внушительный по содержанию и разнообразию звуковой гипертекст, символизирующий идею господства полной свободы в мироздании. Алемдар Караманов и в этой симфонии, как писал о нем Э. Гульбис, «нас приближает к КОСМОСУ» [3, с. 77].

Концерт в Санкт-Петербурге, в программе которого прозвучали два возрожденных произведения Г. Попо-

ва и А. Караманова, можно причислить к очень важной культурно-исторической акции, помогающей воссоздать полную и достоверную картину развития отечественной музыки минувшего столетия. Как нам кажется, концерт состоялся не только потому, что «глобальное исчерпание новаций и возникший идейный и образный голод вынудили искать свежие имена» [7, с. 359]. Причины тому — более глубокие, коренящиеся в изменениях, диктуемых временем, вызванных, прежде всего, поисками новых взглядов на культуру XX столетия, более объективных и непредвзятых. И остается только надеяться, что процесс возвращения музыки забытых авторов, включающий в себя изучение их наследия и, главное, — исполнение их произведений, будет разворачиваться с нарастающей силой.

ВРЕМЯ ПРИШЛО —

Venit tempus.

Литература

1. Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. М.: Классика-XXI, 2005. 120 с.
2. Вишневецкий И. Предисловие к мировой премьере музыки Гавриила Попова к фильму С. М. Эйзенштейна «Бежин луг» (14 мая 2012 г.). Из личного архива И. Вишневецкого.
3. Гульбис Э. Пятьдесят лет за пультом. М.: Академика, 2012. 120 с.
4. Клочкова Е. Библиейские симфонии А. Караманова. М.: Композитор, 2005. 228 с.
5. Ромащук И. Гавриил Николаевич Попов. Творчество. Время. Судьба / Гос. муз.-пед. институт им. М. М. Ипполитова-Иванова. М., 2000. 457 с.
6. Холопов Ю. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР. Сб. ст. Вып. 1. М.: Композитор, 1994. С. 120–138.
7. Чердниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

Stepan SUMIN

On the day when the trumpet shall begin to sound...

Степан СУМИН

«В тот день, когда труба вострубит...»

A review of the performance of Gustav Mahler's Second Symphony at the Concert Hall of the Mariinsky Theatre on October 11, 2012 (Pablo Heras-Casado, conductor, Olga Borodina and Anastasia Kalagina, soloists).

Key words: Gustav Mahler, the Concert Hall of the Mariinsky Theatre.

Рецензия на исполнение Второй симфонии Г. Малера в Концертном зале Мариинского театра 11 октября 2012 года: дирижер — Пабло Эрас-Касадо, солистки — Ольга Бородина и Анастасия Калагина.

Ключевые слова: Г. Малер, Концертный зал Мариинского театра.

Что такое хорошее исполнение Второй Малера? Оно возникает, когда любой, имеющий музыку в себе, вне зависимости от убеждений становится хотя бы на некоторое время верующим в Воскресение. Настоящее-смерть («Тризна»), прошлое-суета (Лендлер и «Проповедь Анто-

ния рыбам») — только прелюдия к пути в будущее-вечность («Первозданный свет» и «Воскресение»). Концепция дантовских масштабов венчается картиной Страшного суда: на зов трубы, идущий из закулисной вечности, трижды отвечает голос человека, страдающего

⁷ Из личных бесед автора статьи с А. Карамановым в Симферополе в 2003 году.