

На правах рукописи

КЛЮЧКОВА ЕЛЕНА ВИКТОРОВНА

БИБЛЕЙСКИЕ СИМФОНИИ А. КАРАМАНОВА

Специальность 17.00 02 – музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

МОСКВА 2004

Работа выполнена на кафедре истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Научный руководитель: Степанова Ирина Владимировна доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты:

Гервер Лариса Львовна доктор искусствоведения, профессор

Филиппов Александр Александрович кандидат искусствоведения, доцент

Ведущая организация: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Защита состоится « 18 » ноября 2004 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета Д. 210 009 01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Москва, 125009, ул. Б. Никитская, 13)

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Автореферат разослан « 12 » октября 2004 г

Ученый секретарь диссертационного совета: кандидат искусствоведения

Ю В Москва 

2007-4

2345305

865

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Творчество Алемдара Караманова, «приговоренное» к забвению на долгие годы, в последнее время вызывает растущий заслуженный интерес. Он обусловлен не только выдающимися художественными достоинствами самой музыки композитора, но и желанием осмыслить причины, по которым его сочинения оказались вычеркнутыми из современного музыкального социума почти на четверть века.

До настоящего момента Караманов предстает для многих как мифическая, маргинальная фигура в современной музыке. Его считают одной из самых загадочных художественных личностей последней трети прошедшего столетия.

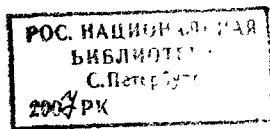
В ряду авторов, творчество которых настроено на «религиозную волну», Алемдар Караманов занимает особое положение. Как отмечал Ю. Н. Холопов, среди крупных русских композиторов он «был первым, повернувшим против авангарда на путь религиозной музыки»¹. Произошло это тогда, когда собственно направления религиозной музыки в нашем искусстве еще не существовало. Для Караманова же религиозная тема превратилась в единственную и всепоглощающую. Он говорит: *«Именно в музыке проявилась моя вера. Религия как первичный импульс порождала мое вдохновение, поднимала на новую высоту все мое творчество»*².

Актуальность исследования. С 1965 г. Караманов постоянно живет в Симферополе, далекой периферии современного музыкального мира. Несмотря на это свидетели яркого начала его творческой карьеры продолжали проявлять к нему исполнительский и исследовательский интерес. За эти годы опубликовано большое количество статей о его искусстве, судьбе. Более того, во многих трудах, посвященных религиозной тематике в современной музыке, имя А. Караманова фигурирует постоянно, хотя бы и в качестве простого упоминания. Правда серьезных аналитических работ, посвященных его музыке, насчитывается совсем немного. Это статьи Ю. Холопова («Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов»), Е. Польдяевой («Апокриф или послание?»), А. Тевосяна («Откровение и благовествование Алемдара Караманова»), а также запись беседы М. Рахмановой с композитором («Музыка – проводник звучащего мира»). Однако эти работы не могут компенсировать отсутствие фундаментальной монографии, в которой творчество Караманова рассматривалось бы комплексно и всесторонне.

Отношение к религии в нашей стране кардинально изменилось только в 80-е годы прошлого столетия. Знаменем времени стало возрождение духовно-религиозной жизни общества. Сейчас композиторы свободно обращаются к

¹ Холопов Ю. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М., 1994. С. 124.

² Из бесед композитора с автором этих строк, проходивших в Симферополе в ноябре 1999 г., в мае и ноябре 2001 г. и в ноябре 2003 г. Далее по тексту выделены *жирным курсивом* и не оговариваются.



религиозной тематике, не прибегая к средствам эзопова языка, на что вынуждены были идти многие отечественные авторы второй половины XX века. Именно в то, неблагоприятное для духовной традиции время, создавались религиозные произведения Караманова, и это было искусство большой искренности, преданности библейским темам, скрытым от цензуры только умолчанием истинных названий и программ симфоний

Религиозные сочинения композитора могли бы украсить любую концертную программу, но прежде чем приступить к работе, дирижер обязан познакомиться с конкретным содержанием исполняемого опуса *«Я должен посвятить дирижера в тайны своего творчества, без этого невозможно исполнение моей музыки!»*. Актуальность настоящей работы состоит и в том, что она помогает постигнуть оригинальные авторские замыслы, донести до слушателя их сокровенный смысл.

Научная новизна. Творчество А Караманова только начинает открываться современному слушателю. До полного его осмысления еще очень далеко, так как множество произведений автора (среди которых один из первых образцов латинского реквиема, 1971г.) до сих пор остаются не исполненными Караманов – создатель особого типа *религиозной симфонии*, сложившейся в зрелый период творчества. К сожалению, ни в одном крупном отечественном или зарубежном исследовании, посвященном проблемам жанра симфонии в современной музыке, партитуры Караманова не рассматриваются. Библейские же симфонии специально не изучались никогда, хотя многие из них уже звучали в исполнении таких выдающихся дирижеров, как В Федосеев и В. Ашкенази.

Научная новизна исследования заключается прежде всего в том, что в нем предложена и обоснована *концепция религиозной симфонии* Караманова в контексте эволюции симфонического жанра второй половины XX века. При этом специальное внимание уделено своеобразию замыслов религиозных симфоний Караманова, проблеме соотношения библейских текстов и музыки, выявления на этой основе *концептуального инварианта симфоний*.

В работе впервые широко и многосторонне фигурирует авторское слово. Это многочисленные цитаты из различных опубликованных интервью, эксклюзивный материал личных бесед с композитором, проходивших в ноябре 1999 г., в мае и в ноябре 2001 г., в ноябре 2003 г. в Симферополе и ранее нигде не зафиксированных. Наибольшую ценность в нем представляет подробный *авторский комментарий* религиозных симфоний, который открывает подлинное содержание произведений и впервые дан в полном объеме.

Методология. Методологический принцип, положенный в основу диссертации, можно назвать комплексным, сочетающим музыкально-исторический и теоретический подход с религиозно-философским и

эстетическим аспектами рассмотрения материала В процессе работы над темой возникла естественная необходимость привлечения весьма обширной религиозной литературы Обращение к творчеству Караманова изначально предполагает знание различных религиозных источников, основным из которых, конечно, является Библия Композитор говорит, что для того чтобы понять его музыку, *«надо знать и изучать Священное Писание, так как она находится с ним в непосредственной связи»*. Караманов также свидетельствует, что в процессе создания религиозных симфонических циклов *«Совершишася»* и *«Бысть»* он непрерывно читал не только Евангелие и Апокалипсис, но труды Святых Отцев, различные толкования на Апокалипсис, книгу Н Морозова «Откровение в грозе и буре» При анализе концепций религиозных симфоний Караманова мы попытались «пройти» тем же путем, что и композитор Большую помощь в приближении к недилетанскому пониманию Библии оказали книги Г Чистякова: «Над строками Нового завета», «На путях к Богу живому», «Размышление с Евангелием в руках», «В поисках вечного града», Толкования на Апокалипсис священника Н Орлова, а также протоиерея А. Меня Кроме того, в работе использованы разнообразные святоотеческие труды: Древний патерик, Лествица, Закон Божий, разнообразные религиозно-философские работы, посвященные древнерусской иконописи (Н М Тарабукин «Смысл иконы», П Флоренский «Иконостас», Е. Трубецкой «Умозрение в красках Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи», «Два мира в древнерусской иконописи»), молитве (Митрополит Сурожский Антоний, Ефрем Сирин, Архимандрит Софроний и другие), а также Библейская энциклопедия, Краткий религиозно-философский словарь Л. И Василенко, Библиологический словарь А. Меня и др.

При рассмотрении историко-теоретических проблем автор опирался на сложившуюся в отечественном музыковедении традицию содержательного и контекстуального анализа Среди исследований, которые были использованы в процессе работы над диссертацией: монографии о композиторах-современниках А Караманова, также обращавшихся к духовной тематике, – С. Губайдулиной, А Шнитке, Э Денисова, Н Каретникова, Г. Уствольской ; теоретические исследования по вопросам современного состояния жанра симфонии М Арановского, М Тараканова, И Лаврентьевой, Е. Долинской, А Ласковой; проблемные статьи и исследования о религиозном направлении в музыке второй половины XX века (В Медушевского, Е Чигаревой, Т Франтовой, М Рахмановой, М Катунян, С Савенко, О Рудник и др) Еще один блок музыковедческой литературы – изучение музыкальных явлений прошлого, в той или иной степени оказавших влияние на творчество Караманова («Симфонии Густава Малера» И Барсовой, «Романтический программный симфонизм» Г Крауклиса, «А Н Скрябин» В Рубцовой)

Цели и задачи исследования Важнейшая из них – попытка рассмотрения творчества Караманова в музыкальном контексте современной эпохи, благодаря чему выявляется как уникальность, так и общие черты,

роднящие религиозные опусы Караманова с религиозным творчеством современников. Одна из самых сложных проблем, которая возникала у многих исследователей, пытавшихся осмыслить феномен Караманова, – это определение места его музыки в современном искусстве. Композитор, не стремящийся к оригинальности и «современности» своего музыкального языка, пишет музыку, которая, по его собственным словам, «прославляет Господа», производит сильнейшее впечатление на слушателя, воспринимается подобно классике. Е. Польдяева замечает, что «попытка поставить творчество Караманова в какой-либо актуальный контекст, представляется малоперспективной. Хронологические и типологические совпадения при ближайшем рассмотрении оказываются внешними и, в конечном счете, случайными. Проще, чем устанавливать какие-то параллели, все их отрицать»³. Однако более глубокий анализ религиозных симфоний Караманова позволил выявить многообразные, как очевидные, так и более тонкие, скрытые связи между ними и религиозными сочинениями А. Шнитке, С. Губайдулиной, Г. Уствольской, А. Пярта, Н. Каретникова, В. Сильвестрова и др.

Главная цель исследования – дать представление об основных сочинениях религиозного периода в той аналитической форме, которая явилась единственно возможной при первом к ним приближении. Мы попытались также установить взаимосвязи между религиозным мировоззрением композитора и его композиционными принципами, понять, как религиозная идея и библейские образы воплощаются в музыке, преобразуют ее язык, способствуют созданию индивидуализированных форм. Специальная задача – установить, с помощью каких средств Караманов достигает в своей музыке чисто религиозных состояний и переживаний молитвенного погружения, экстатической экзальтированности, медитативности.

Материал исследования. Включает партитуры двух симфонических макроциклов Караманова «*Говершншася*» по четырем Евангелиям и «*Бысть*» по Апокалипсису. Из них только одна симфония – «*Аз Исус*» из цикла «*Бысть*» издана (М., «Советский композитор», 1985), но под другим названием, скрывающим истинное религиозное содержание – «Возрожденный из пепла». Все партитуры десяти частей «*Говершншася*» и пяти остальных симфоний «*Бысть*» любезно предоставлены сестрой А. Караманова, С. С. Крылатовой, из архива композитора.

Структура работы подчинена движению от общего к частному от музыкально-исторического контекста к анализу конкретных произведений. Диссертация состоит из трех глав, подразделенных на параграфы, введения и заключения, списка литературы, включающего 196 источников и нотного приложения.

³ Польдяева Е. Апокриф или послание? Музыкальная академия. 1996. № 2. С. 14.

В первой главе «Тип симфонизма, трактовка цикла и специфика программности религиозных симфоний А Караманова» религиозное творчество композитора рассматривается в музыкально-историческом контексте эпохи. Здесь же выявляются особенности строения макроциклов «*Говершншася*» и «*Бысть*», жанровые и композиционные типы одночастности в макроциклах. Особая тема - генезис религиозной программности.

Вторая глава посвящена определению специфики религиозной концепции симфонических циклов «*Говершншася*» и «*Бысть*».

Во вступлении к третьей главе поднимаются следующие вопросы: своеобразие трактовки религиозных текстов и сюжетов, расшифровка символического языка композитора, семантика инструментов, семантизация формы. Основной текст третьей главы посвящен аналитическим очеркам симфоний «*Говершншася*» и «*Бысть*». Мы посчитали возможным сопроводить его зрительным рядом – репродукциями живописных полотен выдающихся художников разных столетий, представляющих религиозные сюжеты и образы, воспроизведенные также в библейских симфониях Караманова.

В резюме сформулирован концептуальный инвариант религиозных симфоний Караманова.

Последний раздел диссертации - «*А Караманов сегодня*» - носит характер послесловия.

Апробация работы состоялась на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории 20 января 2004 г. Диссертация была рекомендована к защите. Помимо опубликованных работ основные ее положения освещены на конференциях: «Музыкальная культура христианского мира» (Ростов-на-Дону, 2000 г.), «Религиозно-нравственная проблематика в светских сочинениях русских композиторов XIX-XX веков» (Санкт-Петербург, 2000 г.), «Слово и музыка» (Московская консерватория, 2000 г.), «Феномен заглавия» (Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 2001 г.), «Альфреду Шнитке посвящается» (Московский государственный институт музыки имени А Г Шнитке, 2001 г.)

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *ВВЕДЕНИИ* обосновывается актуальность темы исследования, структура работы и материал. Также определяется роль композиторского слова в постижении важнейших свойств симфонизма Караманова.

В *ПЕРВОЙ ГЛАВЕ* обрисовывается современное состояние жанра русской и зарубежной симфонии, что необходимо для осмысления симфонического творчества Караманова в контексте современного симфонизма.

Проблемы, касающиеся современного жанра симфонии в нашей стране, неоднократно поднимались ведущими отечественными исследователями Русской симфонии суждено было занять центральное положение в мировом симфонизме второй половины XX столетия.

Разнообразие проявлений симфонического жанра во второй половине XX века превращает задачу типологизации современной симфонии в почти неразрешимую проблему. Связано это с тем, что найти общие принципы, по которым можно было бы сгруппировать симфонии, чрезвычайно сложно. Поэтому укажем на те значительные тенденции, которые в той или иной степени отразило и симфоническое творчество Караманова.

Крупная многочастная программная или непрограммная композиция. К этому типу симфоний относятся четырех-пятичастные симфонии, опирающиеся на классический прототип. Например, Десятая и Пятнадцатая симфонии Шостаковича, «Севастопольская симфония» Б Чайковского, Первая, Третья, Седьмая и Восьмая симфонии Шнитке, Концертная симфония «Дуэли», «Симфония о гибели Земли Русской» Н Сидельникова, Вторая симфония А. Локшина и многие другие. Крайнее выражение этого типа симфоний – создание макроциклов, огромных по масштабам (например, Симфония № 4 Б.Тигенко, которая реально представляет собой сложенные в одну четыре симфонии, и его же хорео-симфоническая циклиада по Данте, над которой композитор в настоящее время работает) Два макроцикла А. Караманова: «*Свершившаяся*» (из 10 частей), и «*Бысть*» (из 6 симфоний) – наиболее яркое воплощение этой тенденции.

Одночастная симфоническая композиция, программная или непрограммная. Этот тип симфоний выявляет преемственность с романтической одночастной симфонической поэмой. Во второй половине XX столетия проявляется особенно активный интерес композиторов к крупной одночастной форме как «наиболее предпочтительному решению большой композиции»⁴. Примеры одночастных симфоний этого типа многочисленны, мы найдем их в симфоническом творчестве М Вайнберга и А Локшина, С. Слонимского и В Сильвестрова, Г Уствольской и Г Канчеля, А Тертеряна и С. Насидзе и др. Основой макроцикла «*Бысть*» А. Караманова также являются программные одночастные симфонии.

Одночастные современные симфонии разделяются на два вида: лаконичные и масштабные. Например, Четвертая симфония Г Уствольской является самой «минимальной» из всех симфоний не только самого автора, но и вообще среди одночастных симфоний этого периода. Произведение длится менее десяти минут, тогда как, например, одночастные симфонии В Сильвестрова, А. Караманова – это огромные продолжительные композиции. «Медитация» – симфония для виолончели и камерного оркестра В Сильвестрова – продолжается тридцать одну минуту, его же Пятая симфония – сорок восемь

⁴Ласкова А. Одночастная симфония в советской музыке. Истоки и состояние жанра. Автореф. дис. канд. иск. М., 1989. С. 12.

минут, самые длинные одночастные симфонии цикла «*Быть*» А. Караманова – «*Блаженный мертв*» и «*Аз Иисус*» – длятся тридцать пять минут каждая⁵

Другие направления связаны, в одном случае, с нарушением рамок музыкальной автономности: привлечением слова в симфонию, в другом – соединением, межжанровой ассимиляцией симфонии с несимфоническими жанрами.

Вокальная симфония Привлечение слова в симфонию – одна из основных примет симфонизма XX столетия. Во второй его половине вокальная симфония получает мощное развитие. Композиторами используются самые разнообразные тексты, что отражает общую тенденцию ко все возрастающей роли Слова в современном музыкальном искусстве. У некоторых композиторов она связана со стремлением возродить опыт старинной музыки, которая «обслуживала» слово, другие пытаются в период наибольшего обесценивания Слова вернуть ему утерянный глубинный смысл, причем делают это с помощью музыки. Вокальные симфонии преобладают в творчестве А. Локшина (из 11-ти его симфоний 10 – вокальные), М. Вайнберга (5 симфоний с участием хора и солистов), а также Г. Уствольской, Б. Тищенко. Есть они и у А. Караманова (цикл «*Совершилася*»).

Синтетическая симфония В некоторых произведениях происходит органическое соединение симфонического жанра с другими, не симфоническими, жанрами. Например, во Второй симфонии А. Шнитке синтезируются отдельные черты симфонии и мессы, уникальный синтез представляет его же Concerto grosso № 4 / Симфония № 5. В творчестве А. Локшина к таким примерам жанрового синтеза относится Первая симфония-«Реквием», а также Симфония-соната, Роман-симфония Н. Сидельникова, Симфония-концерт «Старорусские сказания» Г. Дмитриева и др. В творчестве Караманова синтез различных жанров наблюдается в Пятой симфонии – Драматории и в «*Совершилася*», где соединяются признаки симфонического, концертного и ораториального жанров.

Это сопоставление выявляет многие нити, связывающие симфоническое творчество Караманова с ведущими современными тенденциями в жанре симфонии. Параллели множатся, если рассматривать симфонии Караманова с позиции их религиозного содержания. В творчестве зарубежных композиторов религиозная тема в жанре симфонии находит воплощение лишь в единичных случаях. Одним из первых собственно религиозную концепцию формирует А. Онеггер. В макроциклах Караманова «*Совершилася*» и «*Быть*», так же, как и в «Литургической» симфонии французского автора (1946 г.), органическое единство крупной композиции усилено сквозным развитием религиозных тем-символов. Мистически-исповедальный характер молитвенных разделов, экспрессивно-экзальтированные кульминации, иступленное противопоставление образов Добра и Зла, неотвратимость Зла, побеждаемого

⁵Хронометраж приведен по существующим известным записям. Естественно, он может меняться в зависимости от исполвателя.

только высшим идеальным Добром, особое ощущение катастрофичности реального мира – из всего этого «складываются» религиозные концепции двух композиторов

В творчестве *О Мессиаана*, одного из столпов современной музыки, симфония не занимает центрального положения, им написана только одна «Турангалила-симфония» для фортепиано, воли Мартено и оркестра (1946 г.)

Отметим поразительное сходство строения «Турангалила-симфонии» с макроцикличностью библейских симфоний А. Караманова (с циклом «*Говорившаяся*» совпадает даже количество частей). Это сходство возникло, вероятно, чисто случайно, непреднамеренно, так как во время написания религиозных симфоний Караманов не мог знать сочинение Мессиаана, оно было исполнено у нас значительно позже.

Устанавливая некоторые параллели между религиозным творчеством А. Караманова и крупными явлениями симфонической музыки второй половины XX века, необходимо указать на сочинения еще двух авторов, представителей грузинской и украинской национальных школ – Г. Канчели и В. Сильвестрова

Собственно религиозную концепцию в жанре симфонии представляют Первая симфония – «Реквием» (1957 г.) А. Локшина, Вторая симфония «*St Florian*» (1980 г.) А. Шнитке, Вторая симфония «Истинное и вечное блаженство» (1979 г.), Третья «Иисусе Мессия, спаси нас!» (1983 г.), Четвертая «Молитва» (1985-1987 гг.) и Пятая «Аминь» (1989-1990 гг.) Г. Уствольской, Шестая симфония «Литургическая» (1988 г.) А. Эшпая, Шестая симфония «Апокалипсис» (1996 г.) О. Янченко. Однако при всей значимости этих сочинений, явно выделяющихся из всего написанного в то время, они не могли претендовать на создание устойчивого типа *религиозной симфонии*

В симфонических циклах Караманова тип *программной религиозной симфонии* воплотился наиболее последовательно и полно.

Религиозные симфонии Караманова вписывают в «музыкальную летопись эпохи» целую главу, связанную с религиозным осмыслением мира верующим человеком

Симфоническое творчество Алемдара Караманова делится на два крупных периода

Первый – 1954-1963 гг. – десять симфоний, написанных в Москве, большинство которых создавалось в период обучения в консерватории и аспирантуре

Второй 1965-1983 гг. – четырнадцать симфоний, написанных в Симферополе⁶

В первых десяти симфониях Караманова, несмотря на их структурную, композиционную, стилистическую разнородность, намечаются основные принципы симфонического письма композитора, получившие развитие в его

⁶ Эта периодизация касается только симфонического творчества Караманова. Весь свой творческий путь композитор делит на четыре периода «консерваторский» (1953-58) «классический» (1959-62) далее «модернистский» (1962-64) и с 1965 г. начинается «религиозный» период

религиозных симфониях. Прежде всего, это большой состав оркестра, программность, тяготение к крупному многочастному циклу, что в религиозный период приведет к объединению симфоний в сверхциклы. Поразительно стиливое единство равных симфоний и религиозных. Собственно стилистической эволюции в жанре симфонии в различные периоды творчества у Караманова не наблюдается. Уже ранние симфонии написаны тем языком, которым будут написаны и последующие его симфонии. Эволюция симфонического творчества Караманова скорее происходила на уровне концепции и формы, а также поиска оптимального для композитора решения симфонического цикла.

Его симфоническое мышление вобрало в себя самые разные принципы многовековых симфонических традиций. Важнейшей особенностью *«Совершилася»* и *«Бысть»* является то, что они могут существовать в двух различных ипостасях-жанрах: 1) как макроциклы, 2) как одночастные симфонии. В *«Совершилася»* более выражена первая тенденция, потому что *десять* его частей мыслятся автором как единое целое и предполагают нераздельное исполнение. Принципы одночастной симфонии становятся главенствующими в другом макроцикле - *«Бысть»*, так как шесть его одночастных симфоний могут исполняться и самостоятельно. Показательно при этом, что *«симфоническое музыкальное Евангелие»* (как называет *«Совершилася»* композитор) - макроцикл, «распадающийся» на части, а *«симфонический музыкальный Апокалипсис»* (композиторское определение цикла *«Бысть»*) - одночастные симфонии, складывающиеся в макроцикл. Эти различия обусловлены спецификой построения религиозных источников, которая в том и другом случае диктует свою диалектику непрерывности и дискретности. Последование частей *«Совершилася»* - ряд евангельских событий, идущих одно за другим в соответствии с религиозным подлинником. В цикле же *«Бысть»* каждая симфония объединяет несколько видений Апокалипсиса, совсем не обязательно находящихся в Откровении Святого Иоанна Богослова в непосредственной близости.

В обоих макроциклах следует отметить влияние традиционного симфонического мышления, которое проявляется в том, что даже в рамках макроцикла композитор не порывает с обычной четырехчастностью⁷. Таким образом, гиперконструкции Караманова объединяют две европейские симфонические традиции, параллельно существовавшие в XIX веке - цикличность и одночастность, хотя и цикличность, и одночастность в его симфониях выходят за рамки привычных представлений о них. *Генезис программных симфоний Караманова - это многочастные программные романтические симфонии и листовские*

⁷ Десять частей цикла *«Совершилася»* Караманов «укладывает» в четыре симфонии. В цикле *«Бысть»* тоже присутствует четырехчастность, так как Первая со Второй и Четвертая с Пятой симфонии при исполнении цикла целиком по замыслу композитора должны идти без перерыва.

симфонические поэмы. Образованные в результате их слияния макроциклы почти не имеют аналогов в истории музыки

«*Совершилася*» – оркестрово-вокальный симфонический цикл, в котором симфонические, концертные и ораториальные принципы предстают в оригинальном синтезе Традиционные жанры и формы в цикле даны в самых разнообразных сочетаниях:

I симфония 1 часть цикла⁸ – индивидуально трактуемое сонатное allegro, что выражено в сочетании классической формы с уникальными карамановскими принципами формообразования, которые сам автор называет «балетным» изложением – «*кусочек за кусочком, каждый кусочек имеет свое содержание из Евангелия*». Такую форму Караманов определяет как «одночастную многораздельную», поясняя, что «она наиболее подходит для воплощения конкретного содержания, следования букве и в то же время отражает единство симфонического переживания».

II симфония 2 часть цикла - инструментальный концерт для виолончели с оркестром, написанный в форме вариаций

III симфония 3 часть написана в синтетической полиостинатной форме 4 часть – двойная двенадцатиголосная fuga 5 часть – полиостинатная многофазная форма. 6 часть - траурный марш, в сложной трехчастной форме

IV симфония 7 часть - погребальный плач (жанр lamento) в форме вариаций на неизменную мелодию. 8 часть представляет собой сквозную однотемную форму с чертами вариантности, 9 - вокально-ораториальный финал в сложной трехчастной форме, со вступлением. 10, заключительная - камерно-инструментальный финал, выполняющий функцию коды всего цикла

В отличие от «*Совершилася*» цикл «*Быть*» составляют только одночастные симфонии.

Жанр одночастной симфонии утвердил себя именно в XX веке В исследовании А. Ласковой, посвященном одночастной симфонии 60-80-х гг, отмечается, что в этот период композиторы отдают предпочтение одночастным композициям «с их фазностью и нерасчлененностью временного тока»⁹ Ласкова дает классификацию типов симфонической одночастности, в которой использует условные метафорические определения. *симфония* -«стретта», *симфония* -«фрагмент», *симфония* «движений»¹⁰. Одночастные симфонии карамановского цикла «*Быть*» в строгом смысле не относятся ни к одному из этих типов В них, правда, можно обнаружить некоторые их черты, но проявляются они совершенно индивидуально.

Тип религиозной одночастной симфонии Караманова в цикле «*Быть*» мы предлагаем называть - по аналогии с определениями Ласковой - *симфонией*-«видением» Ведь Караманов отражает в музыкальном развитии не только общее содержание, но и последовательность различных видений, их

⁸ Нумерация сквозная – для всего макроцикла, поэтому, скажем, 1 часть III симфонии значится под номером 3

⁹ Ласкова А. Одночастная симфония в советской музыке Истоки и состояние жанра Автореф. дис. канд. иск. М., 1989 С. 15

¹⁰ Там же С. 3

эпизодов, то есть смену *визуальных* картин Это вызвало радикальное переосмысление классической функциональной системы формообразования и самих основ драматургии Поэтому и драматургия симфоний Караманова может быть условно определена как «*драматургия видений*», характеризующаяся свободной сменой разделов, импровизационной логикой их развития, различным типом контрастов Каждая одночастная симфония цикла «*Бысть*» состоит из нескольких разделов, соответствующих тому или иному видению Апокалипсиса, а в целом симфония представляет как бы группу видений Само видение с точки зрения Апокалипсиса – это различные образы, символы и знамения, которые проносились перед внутренним взором Иоанна - «так видел я в видении» (Откр. 9,17) Видение в Апокалипсисе, как правило, включает в себя несколько сюжетных моментов Границы же видения в симфониях определяет сам автор Причем они характеризуют не только расчлененность событий, но и смену соответствующих разделов формы Разделы-видения, в свою очередь, складываются из мозаики небольших эпизодов, объединенных одним микросюжетом

Религиозные симфонии Караманова в сюжетном отношении весьма специфичны Форма целого и вся логика развития в них с трудом воспринимаются без знания *программы* Это знание заставляет по-новому воспринимать образный ряд симфоний - более полнокровно и адекватно авторскому замыслу, а также способствует тому, что в процессе слушания происходит полное семантическое наполнение материальной звуковой структуры

Как и подавляющее большинство программных сочинений других авторов, эти произведения, между тем, могут восприниматься и без знания программы, что допускает и сам композитор Он говорит, что надо слушать музыку, вникать в ее чисто музыкальные законы, и тогда она все скажет сама О возможности воспринимать музыку и без знания программы свидетельствует и существование названий симфоний цикла «*Бысть*» в двух вариантах, нередко шокирующих своей кажущейся противоположностью Второй вариант был предложен композитором только для того, чтобы скрыть истинные библейские заголовки, так как в советское время их исполнение с первоначальными названиями было исключено Для композитора это был мучительный, но необходимый и вынужденный шаг. Исполнение могло бы состояться без названий вообще, но композитор, посоветовавшись с теологами, все-таки решил переименовать симфонии Временно им даны были заголовки, использующие советско-патриотические литературные штампы Сейчас они стали лишь фактом их исторической судьбы¹¹ Обобщенная символика «ложных» названий даже в таком, советско-казенном, виде смогла сохранить

¹¹Переименование религиозных симфоний Караманова является не единственным примером в современной отечественной музыке Например при первом исполнении Первой симфонии «Реквиема» А Локшина в Москве в 1967г под управлением А Якобса вместо латинского текста использовалась подтекстовка сделанная поэтом Е М Солоновичем на военную тему В связи с этим, композитор, естественно, присутствующий на премьере позднее в «Автобиографии» (1982г) напишет что он своей Первой симфонии «никогда не слышал»

свою мистико-религиозную сущность, что говорит не только об особом литературном даровании композитора, но и о колоссальной семантической емкости Слова, в котором часто соединяются несовместимые полярности. Весь цикл *«Быть»* назывался – «Поэма Победы», 1 симфония *«Любящущий»* – «Путями свершений», 2 симфония *«Кровию аггичею»* – «Победе рожденной», 3 симфония *«Блаженный мертвец»* – «Великая жертва», 4 симфония *«Град великий»* – «Всего превыше», 5 симфония *«Быть»* – «Возмездие», 6 симфония *«Аз Инсус»* – «Возрожденный из пепла».

Программность симфоний Караманова с точки зрения развертывания конкретного сюжета близка программности симфонических поэм Р Штрауса. Так же, как у Штрауса, в симфониях Караманова наличествует театрализованная последовательно-событийная программность. Главное в этой общности – *замена традиционной формы последовательностью эпизодов, связанных сюжетным развитием, и детализация программных образов.* У Штрауса она достигает «особой изощренности»¹².

Чтобы полностью представить себе генезис - по своему уникальному типу программности, который сформировался в религиозных симфониях Караманова, необходимо указать на их преемственную связь и с симфоническими поэмами Скрябина. Она проявляется в воплощении космического пространства, экстатических кульминациях, но более всего Караманова со Скрябиным сближает наличие в их мировоззрении некой *сверхидеи*.

ВТОРАЯ ГЛАВА посвящена выявлению *религиозной концепции* макроциклов *«Свершилася»* и *«Быть»*. Здесь предпринята также попытка освещения некоторых сложных религиозно-философских проблем, которые помогают понять особенности симферопольской отшельнической жизни композитора, и приоткрывают механизм влияния индивидуального мистического опыта на творчество.

1965 год можно назвать началом нового летоисчисления в творческой биографии Алемдара Караманова. Внешне это проявилось в двух событиях: возвращении композитора из Москвы в родной Симферополь и создании цикла из четырех симфоний по четырем Евангелиям – *«Свершилася»*. Внутренние, наиболее важные причины отъезда были связаны с новым восприятием мира, отныне проходившим под знаком обретения Веры, обращения к Богу, к религии. Караманов говорит, что когда Бог его вдруг посетил, то он почувствовал, что обладает даром величайшей, божественной свободы. И поэтому отъезд в родной Симферополь нельзя назвать «бегством от мира», скорее это было *бегом не откуда, но куда, не от мира, но к Богу*.

Обращение к вере носит у А Караманова не совсем обычный характер. Оно произошло как озарение, лучезарная вспышка. как что-то, что совершается помимо воли и сознания *через духовное прозрение*.

¹² Краулик Г. Романтический программный симфонизм. М. 1999. С.190.

Сила религиозного озарения вызвала к жизни множество крупных произведений в разных жанрах В 1966г был создан первый религиозный макроцикл «*Совершишася*», в 1974 г - 15-ая и 16-ая симфонии под общим названием «*In amorem at vivificantem*» («И во любовь животворящую»), они существуют в дирекционе, в 1976-1980 гг. - второй макроцикл «*Бысть*» по Апокалипсису В жанре католической церковной музыки Карамановым написаны в 1967 г – «*Stabat Mater*», в 1971 г. – Реквием, в 1973 г – Месса (существует в дирекционе) В жанре инструментального концерта - Третий фортепианный концерт «*Ave Maria*», 1968 г.

Особенности первичного религиозного импульса в жизни композитора определили основополагающие идеи его музыкальной религиозной концепции Главной чертой этой концепции, как и обретения веры, является «чувственное», личное принятие Бога.

Симферополь явился для композитора неким личным, «карамановским», Афоном, где у него началась своеобразная «монашеская жизнь в миру» Смысл одиночества Караманова – это *единение с людьми через единение с Богом, осуществляющееся через творчество*. Композитор говорит, что, то дело, которое ему удалось осуществить, никогда не могло бы осуществиться в Москве, для этого нужны были какие-то другие условия

Вера и мистический опыт композитора привели к изменению самой концепции музыкального произведения, что проявляется, в частности, в создании огромных симфонических макроциклов, которые пишутся на протяжении долгого времени. «Обретение» грандиозной темы потребовало не только грандиозных масштабов воплощения, но и наполнения музыки особым содержанием, которое постигалось композитором в мистическом опыте Общая длительность звучания каждого цикла (по отдельности) составляет 160 минут¹³ Создание этих циклов являлось для композитора процессом длительного, неисчерпаемого, непрерывного высказывания и продолжалось не один год Причем особая вовлеченность в единственно важную для него тему создавала предпосылки для стирания границ между жизнью и творчеством, которые как бы сливались, превращаясь в один неразрывный процесс

Симфонические циклы А. Караманова моделируют особую картину мироздания В центре мироздания находится Бог так образуется *теоцентрическая концепция* Поэтому в симфониях Караманова оказались невозможны модусы частей классического цикла, обобщенно воплощающего *антропоцентрическую* концепцию В этих произведениях теоцентрическая концепция, присущая мессе, имеет некоторые специфические черты - нет «обыкновенного» Человека, который соотносит себя с миром небесным и тем

¹³ Увеличение продолжительности звучания в современной музыке особенно характерно для воплощения медитативных концепций Например, в сверхмодументальной композиции Р Шедрина «Музыкальное приношение» длится почти столько же, сколько и макроциклы Караманова, средствами статичности достигается гигантское эмоциональное напряжение В отличие от подобных произведений в основе макроциклов Караманова лежит не статичность, длительность погружения в одно состояние а их смена, множественность

самым осознает себя в мире земном. Но в ней есть Человек, обладающий мистическим опытом – Homo mysticus. Без него эта концепция не существует. Homo mysticus – человек в состоянии интенсивного Богообщения. Этот параметр сущности человека является составным в концепции религиозного человека – Homo religiosus. В ней человек проявляется еще в двух близких состояниях: как человек внутренне молящийся – Homo meditans, и как выходящий в экстазе за пределы себя к высшему бытию – Homo exstans. Благодаря этому *невидимый* (не воспринимаемый обычными чувствами) *трансцендентный* мир становится для религиозного человека, обладающего мистическим опытом, вполне доступным и видимым. В симфониях Караманова при едином центре взаимодействуют четыре ипостаси – это Бог, Богочеловек – Иисус Христос, Дьявол и Homo religiosus. Такая концепция влияет на все параметры музыкальной формы, она воплощается не только в программе, но и в особенной структуре симфоний с преобладанием разделов, имеющих религиозно-философские семантические функции.

Два своих симфонических макроцикла, как уже было сказано, Караманов называет: «*Свершилася*» – «*Симфоническое музыкальное Евангелие*», и «*Быть*» – «*Симфонический музыкальный Апокалипсис*». Уже эти композиторские определения заставляют задуматься о роли религиозного слова в музыке карамановских библейских симфоний. Выскажем предположение, что *слово здесь определяет звук* в том смысле, как об этом говорит А. В. Михайлов: «проявления «скраденного», «умолчанного», претворенного, преобразованного, воплощенного слова»¹⁴. В симфониях А. Караманова слово также «запрятано» в музыку, что, однако, не мешает сохранению связей с романтической программностью. При этом оно остается все же особым, сакральным, словом, имеющим священный религиозный смысл. Поэтому Ю. Н. Холопов даже отмечает: «В этой музыке Слово превышает звук»¹⁵.

Принцип строения макроцикла «*Быть*», как нам кажется, подчинен общему принципу построения, господствующему во всем Откровении Святого Иоанна Богослова: «Лютард замечает, что история конца мира рассказана в этой книге не в продолжающейся последовательности, но так, что предметы раскрываются все с новых и новых сторон, книга раскрывается как бы по круговой линии, – это и есть закон распределения книги»¹⁶. Особенно ясно и четко говорит об этом блаж. Августин: «книга повторяет одно и то же так многообразно, что кажется, будто она говорит все иное и иное, между тем как при исследовании обнаруживается, что говорится иначе и иначе то же самое (Подчеркнуто мною – Е.К.)»¹⁷.

¹⁴ Цит. по: Чигарева Е. Музыка в научной мысли А. В. Михайлова // Михайлов А. Музыка в истории культуры. М., 1998. С. 250.

¹⁵ Холопов Ю. Аннотация к авторскому диску Алемдара Караманова с симфониями «Блаженни мертви» и «Аз Иисус». Из архива композитора.

¹⁶ Священник Николай Орлов. Апокалипсис Святого Иоанна Богослова. Опыт православного толкования. СПб. 1999. С. 18.

¹⁷ Там же. С. 23.

Общий принцип композиции Апокалипсиса, заключенный в том, что «одни и те же темы повторяются как бы нарастая, волнами апостол набрасывает картину один раз, потом, не удовлетворяясь этим, начертывает ее вторично, затем ту же мысль повторяет еще и еще раз»¹⁸, распространяется на строение макроцикла, так как, по-существу, во всех шести его симфониях воплощается ведущая мысль Откровения – борьба Добра и Зла, но каждый раз со своим сюжетом, вносящим разные оттенки и дополнения. В каждой симфонии, как и в разных циклах видений Апокалипсиса, разыгрывается одна и та же драма *наступление темных сил, их временное торжество и последующее крушение*.

Религиозная концепция, представляющая картину мироздания, в центре которой находится Бог, а все происходящее воспринимается человеком, обладающим мистическим опытом, порождает и соответствующую интерпретацию *музыкального пространства и музыкального времени*. Трансцендентный мир, воплощенный А. Карамановым в симфониях – это прежде всего ощущение особого пространства. А именно – *вселенной, космоса – «всего неба и всей земли», бесконечности*.

Космос в симфониях Караманова – это не только безграничное, «безразмерное» пространство. Он приобретает статус *горнего духовного мира*: небес, воспринимаемых с религиозной точки зрения – своеобразного небесного храма. В симфониях Караманова наличествует поэтому не столько физическое пространство, сколько духовное – запредельный мир, улавливаемый религиозным, мистически одаренным человеком. Космос у Караманова, естественно, «моисеев», а не «коперниковский»¹⁹. Можно сказать, что для Караманова Бог и Космос – это неразделимые сущности.

Созданию эффекта космического пространства у Караманова в значительной степени способствуют не только тембровые, колористические, динамические средства, но и особая система тонального мышления. Композитор называет ее *гиперфонией*, или *супертональностью*. *«Элементарные тональные, гармонические, ритмические построения накладываются друг на друга со смещением. Интервал смещения в каждом случае точно определен: в области звуковысотной часто избирается интервал ноты»*²⁰.

*Внутреннее время*²¹ в музыке симфоний Караманова так же, как и пространство, является не физической категорией, но духовной. Время здесь – Вечность, что тождественно ощущению *вневременного существования* (в

¹⁸ Мень А. Читая Апокалипсис. М., 2000. С. 148, 149.

¹⁹ О двух разных ипостасях космоса в музыкальном творчестве современных композиторов пишет Степанова И. в статье «Грядет ли седьмая печаль?» (Из прошлого и настоящего современной отечественной музыки. М. 1991. С. 54).

²⁰ Цит. по Рахманова М. Музыка – проводник звучащего мира. Советская музыка. 1985. № 8. С. 31.

²¹ Понятие *внутреннее время* заимствовано из статьи Г. Орлова «Время и пространство музыки» (Проблемы музыкальной науки. Вып. I. М. 1972), где он выделяет три категории времени: *время исполнения, время созерцания и внутреннее время музыкального произведения*.

отличие от временного, конечного существования в телесном мире). Вневременность исключает понятия прошлого, настоящего и будущего - это то, что характеризуется неразделимостью «теперь» и «всегда». Причинно-следственные отношения отсутствуют в духовном мире музыки Караманова, поэтому линейное течение времени здесь исчезает и время «переживается» в *состоянии*. Такой образ времени может чувствоваться, например, в молитве.

В цикле *«Быть»* Караманов не только ярко живописует апокалиптические картины, но и *духовно переживает их*. Само переживание происходит, прежде всего, во время молитвы У человека, верующего так, как Караманов, жизнь и молитва совершенно нераздельны. Именно поэтому молитвенность - это господствующее состояние карамановской музыки. На его фоне происходят все события, но при этом существуют разделы, которые являются собственно молитвой, выраженной звуками. Например, *«молитва святых, видящих видение Божье, ведущая к величайшему экстазу»*, в симфонии *«Блаженни мертвни»* (ц. 67 - 103). Отметим, правда, что композитор иногда называет это место и *«медитацией святых»*, не делая различия между молитвой и медитацией.

Структурный принцип в разделе симфонии *«Блаженни мертвни»* (*«молитвы святых, видящих видение Божье»*) определен фазовостью протекания музыкальной молитвы, которая в общих чертах соответствует различным этапам протекания словесной молитвы. Иоанн Лествичник пишет: «Начало молитвы состоит в том, чтобы отгонять приходящие помыслы при самом их появлении; середина же ее - в том, чтобы ум заключался в словах, которые произносим или помышляем; а совершенство молитвы есть восхищение ко Господу»²².

Экстаз в концепции Караманова отвечает смыслу этого понятия, трактованного с религиозной точки зрения как «выход человека «из себя» или за пределы себя, к Высшему бытию»²³. Экстаз в музыке Караманова имеет сугубо религиозную природу и не имеет ничего общего с теми состояниями, которые, как пишут ученые-атеисты, связаны с паранойей и истерией. В религиозном сознании - что отражает музыка Караманова - это прежде всего радостное видение, «совершенное отрешение от земли и земных интересов», момент интенсивного Богообщения.

В кульминациях симфоний *«Быть»* все пласты оркестровой фактуры будто приходят в движение, звуковая мощь доходит до наивысшего предела и некоторое время как бы «застывает» на достигнутой динамической вершине. Во всех кульминациях, несмотря на многослойную фактуру, всегда преобладает ведущий голос, который как бы подчиняет себе все акустическое пространство. Длительное нагнетение, постепенное включение всего оркестра и достижение невероятной силы и напряженности звучания переводят музыку в область

²² Лествица преподобного отца нашего Иоанна Лествичника. Лествица 1999 С 442

²³ Васильенко Л. И. Крауджкий религиозно-философский словарь М 2000 С 244

метафизических явлений и сверхубедительно воспроизводят наивысший момент экстаза – видение Господа

Центральной идеей симфонического цикла «*Быть*» Алемдара Караманова является *идея борьбы Добра со Злом*. Но происходит она не «в сердцах людей», а в космическом пространстве, хотя, конечно, ее отблеск тенью ложится на сердце религиозного человека. В симфониях «*Быть*» борьба Добра со Злом, Бога с Дьяволом разворачивается поэтапно: в «*Любящу ны*» – борьба двух святых с Дьяволом, в «*Кровию агнчею*» образ небесной войны выливается в целую симфонию: «И произошла на небе война Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них» (Откр 12,7). В «*Блаженни мертвии*» повествуется о приходе дьявола, нисхождении нечистой силы, смерти святых. В «*Быть*» показано разрушение Вавилона, и затем в симфонии «*Аз Инсус*» – победа, тысячелетнее царство Христа, Новый город Иерусалим – Царствие Божие.

Создавая образы зла, Караманов прибегает к редкому для него типу изобразительности, привлекая некоторые приемы додекафонии, алеаторики, сонорной техники (например, глиссандо саксофонов). Им противостоит сфера Божественного мира, которая характеризуется лирическим мелодизмом.

«Зло» у Караманова почти никогда не сопряжено с гротеском, тогда как мы знаем, что в музыке XX века именно гротеск является основным художественным методом для воплощения «злых» сил. Данная тенденция, основание которой, как известно, заложено в творчестве Малера, приобретает невиданную мощь и широту в сочинениях Шостаковича и Шнитке. Избегание гротеска Карамановым объясняется тем, что *идея Бога отвергает гротеск в любом виде*. Поэтому методом гротеска Караманов пользуется в исключительно редких случаях и только при изображении высшего Зла в уродливом, комическом виде («*пляска Дьявола на одной ноге*» в симфонии «*Град великий*» (ц.81).

В образах зла Караманов подчеркивает еще одно его свойство. Заключается оно в том, что сущность зло часто маскирует привлекательной формой. Так, Четвертая симфония «*Град великий*» – это воплощение сатанинского зла, использующего для привлечения на свою сторону сверхъестественную, обольстительную, манящую красоту. Происходит как бы подмена истинной красоты красотой греховной, завлекающей многих в «ловушку» внешне прекрасного, притягательного, а внутри смертельного и разлагающего. Такая интерпретация зла имеет некоторые общие черты с тем, как трактует его Шнитке. Вот что он говорит о своем понимании зла: «Естественно, что зло должно привлекать. Оно должно быть приятным, соблазнительным, принимать облик чего-то легко вползающего в душу, комфортабельного, приятного, во всяком случае – увлекательного»²⁴

²⁴ Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М. 1994. С.155

Свет - совершенно особая ипостась в музыке симфонических циклов Караманова. Эффект светоносности в цикле симфоний «*Быть*» приобретает сущностный характер. Как известно, идея света непосредственно связана с идеей Бога – «Присутствие Божье явлено в виде сияющего света»²⁵. Характерно, что Караманов в заключительной главе своего музыкального «прочтения» последней книги Библии воссоздает именно *позитивный светоносный смысл Откровения*. Ведь заканчивается оно победой света, изображением Царствия Божьего, Нового Иерусалима.

Эффект светоносности в карамановских симфониях заложен в самой музыкальной материи. Проявляется это прежде всего в специфическом гармоническом обороте, который композитор называет «*поглощением минора – особого рода смещением мажора и минора в одновременности*».

В музыке Караманова свет неотделим от красоты. Караманов не ищет красоты, она для него данность, самая сокровенная сущность его музыки. К чему он на самом деле стремится, так это к откровению *вечной* красоты, *априорно связанной с Богом – добром и благом*.

ТРЕТЬЯ ГЛАВА состоит из аналитических очерков, посвященных всем симфониям двух макроциклов. Предлагаемая серия очерков - своего рода презентация библейских симфоний Караманова, которая происходит по единому принципу: авторский сюжетный комментарий сопровождается разбором тематического плана и композиционно-драматургической организации сочинения. Этот принцип отражает сам процесс их рождения, когда тот или иной образ обретает конкретно-музыкальные черты, облик. На наш взгляд, при начальном этапе постижения симфоний - это единственно приемлемый способ выявления не только смысла тематизма, но и логики драматургического и композиционного развития.

Авторские программы представляют интерес как с точки зрения постижения адекватного содержания музыки симфоний, так и как некий самостоятельный литературный источник. Здесь Караманов не только следует религиозному подлиннику, по сути, – цитирует его, но и, зачастую, *интерпретирует* фрагменты Евангелия и Апокалипсиса. К религиозным текстам, выбранным для программ симфоний, композитор в большинстве случаев подходит как *толкователь*, создавая своеобразный апокриф. Караманов говорит, что во многих эпизодах его музыки «*идет расширенное воспроизведение религиозного текста*». В связи с этим программа большинства эпизодов симфоний насыщается образами, которых вообще нет в Апокалипсисе, - это яркие, захватывающие характеристики – плод воображения Караманова. Вот некоторые из них «*Демон показывает страшное мучение тех, кто находится в аду. Он свергает одного из воюющих в ад, в кипящий, расплавленный металл, головой вниз три раза. Доносится крик свергнутого в ад*» («*Кровию агичею*»); «*смех Сатаны; Сатана курит «план» – адский наркотик..., ниспадение в бездны наркотических наслаждений*»

²⁵ Мень А. Читая Апокалипсис. М., 2000. С. 52.

(«*Блаженни мертвни*»); «*Дьявол едет, он изображен двуругим чертом на бричке, пляска Дьявола на одной ноге...*» («*Град велии*»); «*псы идут по следам воинов и лижут кровь убитых; идут римские когорты-черепahi, прикрывшиеся щитами; из ада исходит вопль блудницы, слышен ее голос...*» («*Бысть*»).

Многие образы в музыке Караманова переданы через обороты, близкие к риторическим фигурам эпохи барокко и баховским символам. Риторические фигуры уже сами по себе наполнены религиозной символикой, так как в истории музыки они впервые появляются именно в духовном искусстве и в связи с отражением канонических религиозных образов в григорианском хорале и в знаменных песнопениях

Повторяющиеся в библейских сюжетах ситуации диктуют выбор Карамановым определенных музыкальных жанров. Циклы пронизаны многочисленными жанровыми формулами *lamento*, что обусловлено самим религиозным источником (и Евангелием и Апокалипсисом), в котором оплакивание является одним из ведущих сюжетных мотивов. Нередко обращение и к жанру марша В музыке композитора он зачастую выполняет функции воплощения злых сил – явления сатаны. В изобилии встречаются вальсовые темы. Почти всегда они связаны со светлым началом, с миром Божественного, как, например, «*Галактический вальс*» в «*Блаженни мертвни*», вальсовый эпизод в первом разделе «*Аз Исус*». Единственный раз, в симфонии «*Град велии*», звучит гротескный вальс, изображающий появление и пляску Дьявола.

Каждая музыкальная тема в симфонических циклах «*Свершилася*» и «*Бысть*» соответствует какому-то образу из Евангелия или Апокалипсиса В зависимости от программы он может иметь различное символическое проявление, по-разному раскрываться Например, символическим проявлением Бога является Голос Бога и Явление Бога; Сатаны – рога зверя, смех Дьявола, пляска Дьявола; святых – молитва святых и т д Каждый образ порождает особую эмоциональную сферу и характеризующие эту сферу средства выразительности

Инструментовка в библейских симфониях напрямую связана с собственно музыкальной, звуковой образностью Священного Писания Караманов часто использует музыкальные инструменты в их древнем, символическом значении Это касается, прежде всего, арф, ударных, колоколов и труб.

Программностью обусловлены композиционные и формообразующие принципы в симфониях Караманова Поэтому в данном случае можно говорить и о семантизации их формы Например, Третья часть «*Свершилася*» - «*По-еврейски, по-гречески, по-римски*» написана в синтетической полистихнатной форме, соединяющей черты формы *basso ostinato* с

полиостинатным принципом²⁶. Ее программа *Над распятым Христом* была помещена надпись, «написанная словами Греческими, Римскими и Еврейскими: Сей есть Царь Иудейский (Лук. 23,38). Эта часть изображает распятие Христа, видимое с огромного расстояния, не вблизи, а откуда-то из космоса. С большого расстояния все приобретает другие черты, что-то особенное. Герберт Узлс в своей книге о падении планеты, о страшном разрушении, потопах, землетрясениях говорит, что за этим процессом наблюдали существа с Марса с огромного расстояния и какими ничтожными могут показаться любые бедствия, если на них смотреть с расстояния 40 миллионов километров. В этой части мы будто издали смотрим на эти страдания, вопль, плач – все смешивается в одно целое, все очень тихо. Это короткая часть. В Евангелии от Иоанна о смерти Христа тоже немного сказано. Взгляд из космоса на эту точку страданий, где слышны вопли, еврейские причитания.

Синтетическая полиостинатная форма «*По-еврейски, по-гречески, по-римски*» полностью отвечает приведенному авторскому замыслу. Часть делится на три фазы, каждая из которых состоит из различных, но связанных друг с другом этапов. Первая фаза - экспонирующая, это модель построения всей формы. Вторая фаза – развивающая, здесь применены приемы серединного типа изложения. Третья – заключительная; выполняет традиционную функцию репризы-коды. Тематический материал содержит пять остинатных элементов, подключающихся постепенно.

Программа фиксирует картину крестных мук Христа, в ней нет сюжета, а есть только созерцание Распятого с огромного расстояния. Это – «стоп-кадр», застывший во времени. Именно этому эффекту способствует константный принцип повторности, положенный в основу полиостинатности. Постепенное подключение новых остинатных элементов и активно выраженная динамическая векторность способствуют воплощению чисто визуальной, пространственной идеи удаления и приближения. Будто меняется ракурс и точка зрения «наблюдателя». Создается эффект кинообъектива: смена общего и крупного планов. На гребне каждой волны звучит тема распятия, несущая сокровенный смысл, заключенный в неотвратимости, предначертанности этого события. В первой и второй фазе ее возникновение сопряжено с «крупным планом» (самое громкое звучание), в последней же фазе – это «общий план», удаление, затихание, исчезновение.

Таким образом, синтетическая полиостинатная форма «*По-еврейски, по-гречески, по-римски*» наполняется оригинальным образным смыслом, связанным с авторским видением евангельского события. Карамановская трактовка вносит свою лепту в рождение новых образов, в создании которых остинато играет ведущую роль.

²⁶ Об особенностях этого типа формы см. Заднепровская Г. Новое претворение принципа остинатности в музыке XX века (на примере творчества композиторов бывшего СССР в 60-80-е годы). Автореф. дис. канд. иск. М. 1999. С. 17.

Проделанный в работе анализ позволил выявить *концептуальный инвариант* религиозных симфоний Караманова. Он определяется

1. Наличием религиозного названия и религиозной программы.
2. Созданием собственного символического языка композитора, раскрывающего религиозные образы.
3. Использованием традиционных риторических барочных фигур, связанных с религиозными образами, а также баховских символов
4. Библейской семантикой инструментов.
5. Семантизацией формы как «конструктивного аналога» религиозной программы. Влиянием принципа построения религиозного источника на форму сочинения.
6. Передачей музыкальными средствами религиозных состояний медитации, молитвы, экстаза.
7. Объединением симфоний в макроциклы, которые способны воплотить масштабность, многообразность и целостность религиозных источников.

Эти признаки могут присутствовать и в других симфониях на религиозные темы современных композиторов, но в их совокупности и целостности они характерны именно для двух макроциклов Караманова. Концепция религиозных симфоний композитора, как уже говорилось, отражает сущность бытия верующего человека (*Homo religiosus*) – веру в *существование абсолютной трансцендентной реальности*. Эта концепция рождалась как результат осмысления автором собственного религиозного опыта и определена его отношением к Божественной действительности. Отсюда и проникновение в симфонический мир Караманова примет и признаков религиозного типа сознания, что проявляется в привлечении библейских космологических образов, религиозных состояний молитвы и экстаза, мистических, ирреальных картин Духовно-психологическую базу²⁷ карамановского симфонизма в связи с этим можно представить как экстатическое переживание, тесным образом связанное с Боговдохновенностью, опущением себя в Бога. Такая духовно-психологическая основа рождает абсолютно индивидуализированные формы воплощения библейского содержания. Именно религиозный тип сознания порождает особенности симфонического метода Караманова – предельную контрастность в воплощении Божественных и Дьявольских сил, длительность пребывания в медитативном состоянии, выход за пределы человеческого бытия в Божественное, сильнейшие экстатические кульминации, углубленное воплощение не субъективного душевного мира композитора, а «объективного» мира Божественной сверхреальности.

²⁷ О психологических основах симфонизма писал Б. Асафьев в работе «О симфонической и камерной музыке» (Л. 1981 С. 100-101). У Караманова – это именно *духовно-психологическая база* в связи с его религиозным типом сознания.

В каждой симфонии в зависимости от конкретного содержания - своя внутренняя структура разделов и тип их соотношения. Композиционный универсализм симфоний, как и в целом макроциклов, заключен только в том, что все они – именно *симфонии-видения*, дробящиеся на кадры. Если же рассматривать формы одних и тех же разделов разных симфоний, например, все первые или последние разделы в симфониях *«Быть»*, то они окажутся разными в зависимости от их образного содержания. Так концептуальный инвариант получает различные, но единые по сути варианты.

Почти полное отсутствие сонатной формы также объясняется религиозно-идейными, внемузыкальными предпосылками. Как известно, идея действия – основная семантическая функция сонатного allegro, имеющего импульсивно-волевой, драматический характер, - воплощает концепцию Homo agens. Концепция религиозных симфоний Караманова воссоздает именно идею соотношения себя с Божественным, пребывания в различных религиозно-мистических состояниях. Четкие семантические функции классикоромантического сонатного allegro не могут передать свободы и изменчивости религиозных рефлексий. Симфонии Караманова устроены по законам религиозных источников, которые, по мысли композитора, *«симфоничны по своей природе»*. Симфоничны в смысле образной переполненности, контраста и остроты столкновения, могучего, экстатического пафоса утверждения Божественной воли.

В настоящее время Караманов живет в тяжелейших материальных условиях, можно сказать, бедственных. Поражает его мужественность и отрешение от мирских проблем. Лишь иногда у композитора прорываются ноты отчаянья, звучащие в его словах: *«Я прохожу смерть в жизни. Жизнь открылась из смерти. Когда на дворе смерть, зачем жить?»*.

Что имеет в виду композитор, говоря о том, что на дворе смерть? Наверное, это не только чувство собственной «ненужности», но и ощущаемая сегодня многими греховность павшего современного человечества. По мысли композитора, - это жизнь, утерявшая Божественный смысл, потребность обретения в себе Царства Божьего. Сегодняшний мир служит Человеку, его естеству, а не Богу. Попытка человека «реконструировать утерянный Рай средствами, предоставляемыми наукой, техникой, социальной и политической мыслью»²⁸, как известно, предпринимавшаяся в истории человечества неоднократно, являлась утопией и приводила в конечном счете к превознесению и тирании смертного физического естества. Караманов считает, что в его музыке заложено религиозное начало, способное противостоять этому губительному процессу. *«Современная цивилизация создала микромир – электрический, прекрасный, в этом мире люди очень любят жить. Они забывают, что над ними сияют звезды, что звезды – величайшая, неизмеримая вселенная – это тоже часть нашего бытия, причем, большая*

²⁸ Непомнящий В. Да ведают потомки православных М., 2001 С. 76

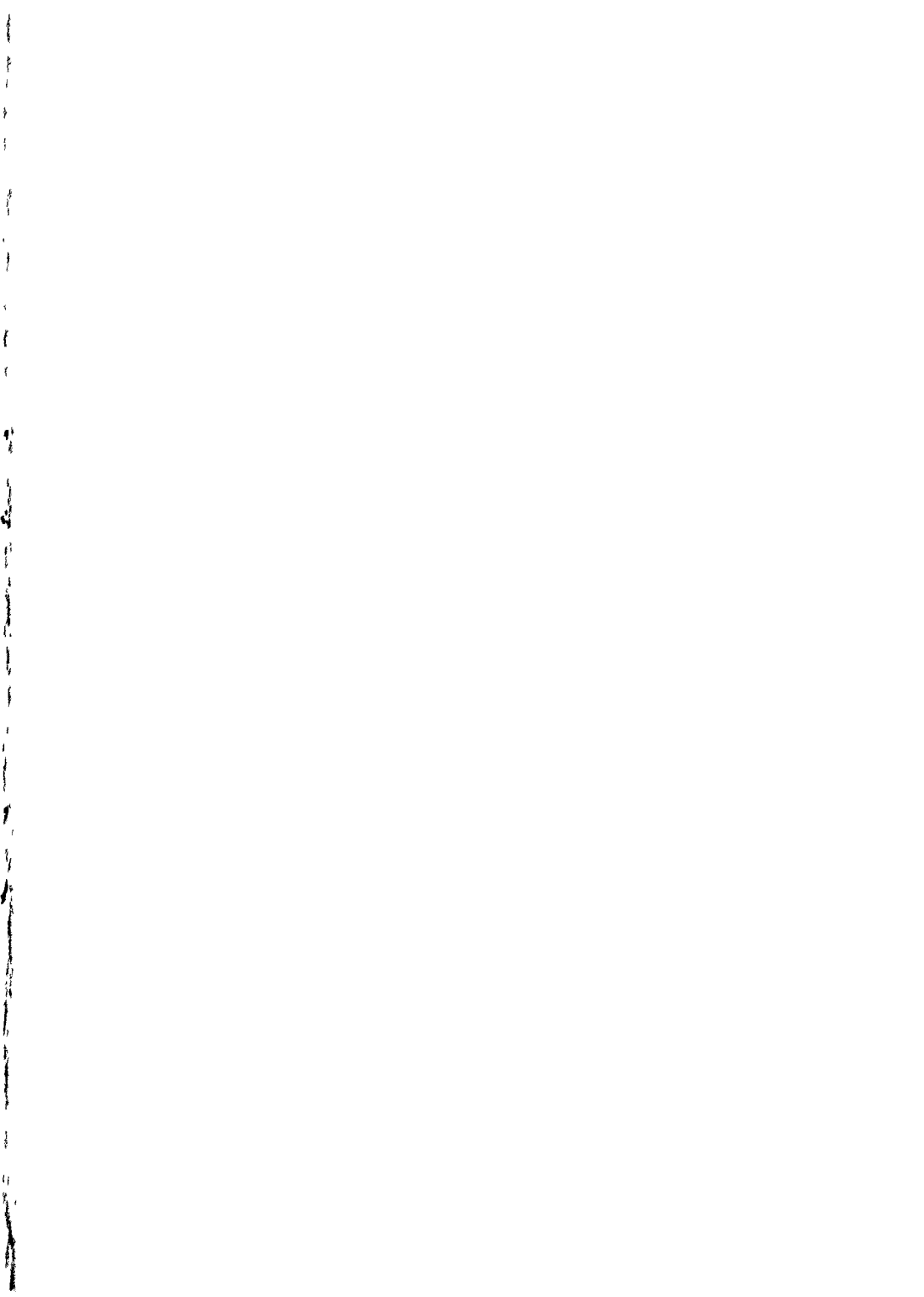
часть, на которую нужно обращать внимание. Религии всегда зовут нас к этому космосу, зовут забыть о своих собственных делах, но человечество очень любит создавать себе страшный комфорт, страшный уют, страшные удобства. Поэтому я считаю, что музыка будущего станет гораздо менее колкая, как сейчас. Она будет красивая, хорошая, но она будет создавать уют человеку. А моя музыка космологична, она устремляется в вечность, в бесконечность»²⁹.

Публикации по теме исследования

1. Клочкова Е.В. Некоторые особенности симфонического творчества А.Караманова // Культура – искусство – образование. М.: МГУ 2000. – С. 92-94. [0,1 п. л.]
2. Клочкова Е.В. Новые исполнения музыки Караманова // РМГ 2000. Март. – С 11. [0,2 п л]
3. Клочкова Е.В. «Симферопольский отшельник» // Русская мысль 2000 13-19 июля № 4326. – С 20. [0,2 п. л.]
4. Клочкова Е.В. Религиозно-философская концепция в музыке А. Караманова // Россия на пороге XXI века. М., Российский университет дружбы народов 2000. – С. 120 - 124 [0,2 п. л.]
5. Клочкова Е.В. «Да будет Мне по слову твоему» // Музыка и время. 2001. №2. – С. 41- 44. [0,3 п. л]
6. Клочкова Е.В. Алемдар Караманов Симфонический цикл «Бысть» по Апокалипсису (к проблеме влияния религиозного источника на симфоническое мышление композитора) // Музыкальная культура христианского мира Ростов-на-Дону 2001. – С 465 - 472. [0,3 п. л]
7. Клочкова Е.В. Алемдар Караманов. «Именно в музыке проявилась моя вера .» // Истина и жизнь 2002 № 11. – С 26 - 33. [0,6 п. л.]
8. Клочкова Е.В. Праздник музыки Алемдара Караманова. Фортепиано №1 (15) 2002 – С 9 - 12. [0,2 п л]
9. Клочкова Е.В. Тема Апокалипсиса в творчестве А Шнитке и А Караманова // Альфреду Шнитке посвящается Вып 3 М, 2003 – С. 148 - 156 [0,3 п л]
10. Манова В (псевдоним Клочковой Е В) Авторский концерт Алемдара Караманова в Казани // Музыка и время 2003. №3 – С 16 - 18. [0,2 п л]

²⁹ Из беседы с Е. Дудиным на радио «Эхо Москвы», ноябрь 1994г

Ротапринт МГОПУ им. М.А Шолохова
Тираж 100 Заказ 195



РНБ Русский фонд

2007-4

865