

# МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

## MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

Л. Т. КЯЗИМОВА

*Институт архитектуры и искусства Национальной академии наук Азербайджана*

### «КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ИНТЕНЦИИ» В СИМФОНИЗМЕ К. КАРАЕВА: ОТ «ДОН КИХОТА» К «ГОЙЕ»

Симфоническое творчество Кара Караева – одного из основоположников национальной симфонии – рассматривается исследователями, как правило, сквозь призму индивидуально преломляемых классических традиций: «Он верил в самостийные, имманентные, неисчерпаемые возможности “чистой” симфонической формы <...> сложившейся как определённый тип музыкальной драматургии, ведущим началом которой является диалектическое соотношение образов, концепционность замысла. <...> “Что касается симфонической формы, – пояснял он, – то у меня не было и нет намерения разрушить установившийся к ней подход. Пока что я не могу отнести определение «симфония» к таким произведениям, в которых... отсутствуют диалектические столкновения, внутренняя детерминированность (последнее слово кажется мне более подходящим в данном случае, чем «драматургия)»». Вместе тем, никакого “универсализма” в подходе композитора к данному жанру Караев не признавал. Предоставляя необозримые возможности для широких обобщений, симфония, по его утверждению, требует от автора “огромного творческого напряжения, глубины мысли, отточенного мастерства, строгого отбора средств выразительности”, то есть всего того, что определяет индивидуальный подход» [2, с. 240–241]. Приоритетной ролью «индивидуального подхода», несомненно, определялись и «диалогические» сопряжения симфонического жанра с киномузыкой, о которых пойдёт речь в настоящей статье.

На протяжении десятилетий работа в кино (художественном и документальном) оставалась одним из весьма существенных жанровых направлений творчества Кара Караева. По-видимому, отношение композитора к данной сфере не было однозначным: «Он совсем не любил

этот вид “творчества”, беззлобно называя его словом “халтура” и видя в нем единственно лишь способ заработка средств на хлеб насущный. Хотя и не написал ни единой “халтурной” ноты ни к одному из своих многочисленных фильмов», – утверждает сын (и в ряде случаев – соавтор) композитора Фарадж Караев (цит. по: [1, с. 97]). В опубликованных интервью и беседах самого К. Караева, относящихся к рубежу 1960–1970-х годов, высказываются иные оценки и суждения: «Работу в кино считаю для себя обязательной»; кинематограф предполагает сочинение «...музыки разных эпох и стилей, а это не только развивает технику, это даёт возможность постигнуть и выразить дух времени, о котором речь идёт в картине»; кинопроизводство – «незаменимая профессиональная школа», побуждающая «работать в железном ритме, не оставляющем времени на раскачку, ожидание капризного вдохновения», порой – «находить выход из совершенно безвыходных положений <...>»; кино – превосходная возможность контакта с большой аудиторией, что всегда представляется исключительно важным для композитора – «он как бы общается со всем миром», и т. д. (цит. по: [2, с. 235–236]). Признавая вполне естественной зависимость композитора от режиссёрского замысла, К. Караев оговаривал: «...эта зависимость музыки от многих компонентов киноленты не всегда отрицательна. Например, жёсткий хронометраж дисциплинирует. Лаконизм, крупный план, ритм (действия. – Л. К.), монтаж – всё это пришло в музыку из кино». Кроме того, композитор как «помощник режиссёра... не слепой исполнитель», поскольку в определённые моменты он «...обязан... в чём-то идти дальше кадра... я всегда стараюсь избегать изобразительности; даже в документальных лентах... я стремился не изображать, а выражать”...» (цит. по: [8, с. 52]). Указанное

«стремление выразить» глубинную суть зрительного ряда, его психологический подтекст, будучи одной из форм художественного обобщения, способствовало закономерному сближению киномузыки с «чистыми» симфоническими жанрами и формами, наблюдаемому в творчестве К. Караева.

Первый опыт такого рода – «Дон Кихот» – возник на рубеже 1950–1960-х годов и был назван «симфоническими гравюрами». Программный заголовок цикла свидетельствовал о наличии определённых концептуальных связей с авторским саундтреком широко известной кинокартины (1957, режиссёр Г. Козинцев). Вместе с тем, необычное жанровое именование явно указывало на принципиальное отличие данного опуса от распространённых «сюит из музыки» к кинофильмам: речь шла о целенаправленном обобщении «предзаданных» коллизий не только режиссёрской «партитуры», но и подразумеваемого литературного первоисточника – бессмертного шедевра М. Сервантеса: «Обозначение жанра (“гравюры”) возникло буквально мгновенно, когда, рассказывая мне о замысле, композитор вспомнил *лучшие из книжных иллюстраций к “Дон Кихоту”*, – указывает Л. Карагичева. – <...> Трудно дать более меткое определение циклу! Образы его рельефны в своих контурах и высвечены тонкой тоновой штриховкой. Музыкальная интерпретация Дон Кихота, пожалуй, ни разу ещё не соприкасалась так близко с живописью и особенно с графикой. Стало быть, одним из методов в раскрытии идеи было создание целого ряда самостоятельных и контрастных образов, равнозначных в своей яркой характеристике. Но Караев назвал свои гравюры *симфоническими*... не ради простого подтверждения, что партитура его предназначена к исполнению определённым видом оркестра. “Дон Кихот” – итог очень своеобразного подхода к жанру сочинения: цикл формирует содержание не как сюита и не как симфония, а точнее – как и то, и другое» ([3, с. 281]; курсив наш. – Л. К.).

Особое отношение композитора к литературному первоисточнику, положенному в основу знаменитого фильма, подтверждает и Фарадж Караев: «Отец перечитывал роман (Сервантеса. – Л. К.) постоянно на протяжении всей жизни, двухтомник всегда, сколько я помню, находился у него в тумбочке около кровати. В одной из его записных книжек есть цитата – за точность не ручаюсь! – “Сеньоры, там, где звучит музыка, не может быть ничего плохого”. На письменном столе в Баку, а потом в Москве стояла резная деревянная статуэтка Рыцаря Печального Образа, которую ему кто-то подарил... а может быть, он сам её привёз из поездки в Испанию» (цит. по:

[1, с. 97]). Иными словами, работа над «экранизацией классики» по существу совпала с давним программным замыслом К. Караева-симфониста, что отмечал ещё в 1960-е годы Г. Козинцев: «Есть под всем (в музыке к фильму. – Л. К.) такая скорбь и ощущение глубокой печали этого зова, по которому человек отправляется не то дурака валять, не то на Голгофу. Поразительной силы и точности ощущение самой сути романа в Вашей музыке. Ничего лучшего и не придумать. Наверное, у Вас это совпало с чем-то своим; иначе так не сочиняется» [6, с. 71]. В наши дни указанное «совпадение» выглядит самоочевидным фактом: «Даже если заказ Караеву музыки к этому фильму не мог быть предсказуемым... то, что он написал её ТАК и то, что она, по словам сына композитора, была его любимой работой в кино, было предопределено его давним и особым пристрастием к шедевру Сервантеса» [1, с. 97]. Упомянутое «избирательное сродство» в дальнейшем послужило импульсом к развитию «темы Дон Кихота», протекавшему прежде всего в двух направлениях.

Первое направление связано с «акцентированием донкихотства» в других воссоздаваемых образах и сопутствующих им литературных сюжетах. Так, по мнению самого К. Караева, естественно «...напрашивается сравнение музыкально-драматургической концепции “Гасконца” (речь идёт о мюзикле “Неистовый гасконец” по героической комедии Э. Ростана “Сирано де Бержерак”. – Л. К.) с симфоническими гравюрами “Дон Кихот”: недаром же композитор вспомнил, что “Сирано” наречён... “младшим братом “Дон Кихота”». <...> Действительно, трагическая судьба дисгармоничного героя, наделённого уродливой внешностью и душевной красотой... серьёзно-смешного, до неуместности благородного, в котором всё выходит за общепринятые нормы: и отчаянная храбрость, и отчаянная верность долгу, и сила ненависти, и сила любви <...> позволяет Сирано... как и Дон Кихоту... выступить носителем идеи *оптимистической трагедии*». Наряду с этим, «полистилистическая природа» названного мюзикла – «усиливающее контрасты соединение “высоких” и “низких” жанров, изысканной стилизации под старину и жёстко-экспрессивной манеры, обнажающей безобразное, – характеризует и караевский “Дон Кихот”...» [3, с. 313–314]. Немаловажен и тот факт, что пьеса в стихах Ростана с юности принадлежала к числу наиболее «сильных литературных впечатлений» К. Караева (см.: [1, с. 97]).

Другое направление, отмечаемое композитором, связано с «испанской» тематикой: «...интерес к сложной и интересной истории этой страны возник у меня ещё в детстве и

начался с “Дон Кихота” Сервантеса. Много, много лет спустя... мне довелось в счастливом содружестве с Козинцевым снова вернуться к любимому образу» (цит. по: [4, с. 53]). Позднее К. Караев создал музыку к документальной киноленте «Гренада, Гренада, Гренада моя», которая посвящалась гражданской войне в Испании 1936–1939 годов. Своеобразным финалом «испанской кинематографической трилогии» явился художественный фильм «Гойя» по одноимённому роману Л. Фейхтвангера (1971, режиссёр К. Вольф). И опять-таки литературный сюжет незримо присутствовал здесь в качестве побудительного мотива к творчеству композитора: «Мне кажется, Гойя всегда присутствовал в моей жизни. Это мастер, заговоривший на много лет раньше, чем пришло его время. Для меня он где-то глубоко переключается с Бетховеном... Я счастлив, что был участником фильма об этом художнике» [4, с. 53]. Подтверждение сказанному находим и в мемуарном эссе Ф. Караева: «...фильм этот... по-настоящему заинтересовал и увлёк отца. Имя Гойи, наряду с Сервантесом, – это Испания его детства» [5, с. 218].

Именно «Гойе», который создавался на рубеже 1960–1970-х и волей судьбы завершил творческий путь К. Караева в кинематографе, суждено было стать материалом для последней законченной симфонической концепции прославленного мастера – Четвёртой симфонии. О замысле подобного сочинения К. Караев размышлял уже после премьерных показов киноленты, ссылаясь на вынужденные коррективы в первоначальной версии саундтрека: «Кстати, о... лирическом центре фильма (подразумевается эпизод “прогулки Гойи и Альбы по шумным улицам Мадрида”. – Л. К.). Мне жаль, что он не получился таким, каким был нами задуман. В отведённый хронометраж не вместились большая, активно развивающаяся музыкальная сцена. Так же как не попала в партитуру фильма сложная четырёхголосная хоровая фуга с инструментальным сопровождением, которая должна была озвучивать сцену на баррикадах. Эту свежую тембровую краску – хор – мы приберегали именно для кульминационной точки ленты. Но ведь раз музыка написана, она существует... Я вообще надеюсь ещё вернуться к музыке “Гойи”; может быть, мы с Фараджем сделаем из неё ораторию для концертного исполнения с чтецом. В неё непременно будут включены и фуга, и развёрнутые лирические темы, которые несут важный драматургический смысл, и партии органа и гитары как солирующих инструментов» [4, с. 53].

Следует заметить, что «ораториальный» вариант, переключившийся с тогдашним увлече-

нием композитора – «музыкальной плакатностью» («Сейчас я как-то особенно остро ощущаю потребность быть предельно близким, понятным слушателям. Может быть, отсюда моя тяга к музыке для театра и кино, имеющих наиболее массовую аудиторию... Именно повседневная, живая связь со слушателями, укрепившая во мне чувство слитности с народными массами, их думами и помыслами, подсказала мне жанровую форму, которую я назвал музыкальным плакатом... это творческий принцип, определяющий направление работы над материалом: предельная ясность основы, предельная простота и плакатная чёткость в музыкальном решении темы» [4, с. 41]), довольно скоро утратил актуальность. Проблема заключалась, очевидно, не только в ограниченном объёме собственно вокального материала, предназначавшегося для «Гойи», но и в «дистанцированности» весьма значительной части музыки от развёртываемых сюжетных перипетий, что плохо согласуется с исконными принципами ораториального жанра. Да и рецензенты, характеризуя саундтрек К. и Ф. Караевых, единодушно отмечали «...сложную и строго логичную линию развития... психологически и философски преработанных жанровых пластов... развития симфонического, в том глубинном, коренном значении этого термина, которое придавали ему Б. Асафьев, И. Соллертинский» [8, с. 50].

Более того, «симфонизм» является важнейшей составляющей и в характеристиках отдельных фрагментов упомянутой партитуры: наряду с традиционными приёмами кинематографа («резкие контрасты, дерзкие стыки, наложения – вертикальные и горизонтальные»), на протяжении двухсерийного фильма выдерживаются и «драматургия тембров», и «контрапунктический» по сути принцип автономии–«несоответствия зрительного и музыкального рядов», и «многоэтажные» нагромождения звуковых пластов как зримое воплощение «симфонии Гойи»... (см.: [8, с. 50–51]). Исходя из этого, мы вправе утверждать, что указанный саундтрек, подобно музыке к фильму «Дон Кихот», вбирает в себя важнейшие принципы симфонического высказывания *par excellence*; различие же «симфонических гравюр» и собственно «симфонии» обуславливается «индивидуальным художественным методом».

По мнению исследователей, в «Дон Кихоте» главенствует «метод синтеза “полифонической” и “монологической” поэтики. Цикл Караева “полифоничен” и “монологичен” одновременно», что способствует «...достижению диалектической логики единства трагической гибели героя и торжества возвышенного идеала, философской обобщённости замысла и личной

его окрашенности» [3, с. 311]. Несколько иначе воспринимается сопряжённость указанных начал в «Гойе»: «полифоническое» и «монологическое» здесь вступают в острый конфликт – жизненные потрясения «...приводят однажды заглавного героя к расколу внутреннего мира, к перестройке всего его существа. <...> Путь Гойи к познанию смысла и значения творчества проходит через ад <...> И путь обретения истины в музыке фильма извилист, сложен и разнолик» [8, с. 51]. Отсюда произрастает композиционное своеобразие освещаемых сочинений. «Синтезирующий потенциал», заключённый в «Дон Кихоте», обуславливает необходимость гибкого взаимодействия сонатности и сюитности. В «Гойе», напротив, конфликтным развёртыванием магистральной идеи предопределяется закономерное главенство сонатного принципа, что и побуждает авторов обратиться к иной жанровой дефиниции.

Вместе с тем, представляется необходимым подчеркнуть глубинное родство рассматриваемых циклов, произрастающих из сферы киномузыки. При ближайшем рассмотрении и в «Дон Кихоте», и в «Гойе» обнаруживается бесспорный приоритет универсальных законов

«чистого» симфонизма, тогда как признаваемая К. Караевым «зависимость музыки от многих компонентов» режиссерского замысла (цит. по: [8, с. 52]) фактически дезавуирована. Своеобразие художественных истоков обеих характеризуемых концепций и пути воплощения обоих замыслов прямо восходят к программному симфонизму (с преобладанием картинности в «Дон Кихоте» и сюжетности обобщенного плана в «Гойе»), что явственно перекликается с некоторыми тенденциями XX столетия: «Если, с одной стороны, программность стала выражаться теперь несколько менее открыто и подчёркнуто <...> то, с другой стороны, музыка “чистая” или “абсолютная” всё более последовательно теряет свою “чистоту” и отвлечённость от актуальных проблем. Говоря о наиболее художественно значимых произведениях, созданных ведущими современными композиторами, можно утверждать, что разного рода конкретные связи с эпохой, с современными идейными проблемами и событиями в них непременно присутствуют» [8, с. 260]. Сказанное в полной мере относится и к симфоническим циклам К. Караева, генезис которых связан с киномузыкой и своеобразными «кинематографическими интенциями».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Байрамова А. Литература в жизни и творчестве Кара Караева // Музыкальная академия. 2013. № 3. С. 96–101.
2. Карагичева Л. Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве. М.: Композитор, 1994. 288 с.
3. Карагичева Л. Симфонические гравюры «Дон Кихот» (Об одном аспекте трагического у Караева) // Кара Караев: Статьи. Письма. Высказывания. М.: Сов. композитор, 1978. С. 266–314.
4. Караев К. Из высказываний композитора // Кара Караев: Статьи. Письма. Высказывания. М.: Сов. композитор, 1978. С. 9–42.
5. Караев Ф. В совместной работе над «Гойей» // Кара Караев: Статьи. Письма. Высказывания. М.: Сов. композитор, 1978. С. 218–234.
6. Козинцев Г. Из писем к Кара Караеву // Кара Караев: Статьи. Письма. Высказывания. М.: Сов. композитор, 1978. С. 69–74.
7. Крауклис Г. Романтический программный симфонизм: Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. 314 с.
8. Страженкова И. Мы «услышали» Гойю... // Советская музыка. 1972. № 10. С. 49–53.

## REFERENCES

1. Bayramova A. Literatura v zhizni i tvorchestve Kara Karaeva [Literature in the Life and Creative Activity by Qara Qaraev]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 2013. No. 3. P. 96–101.
2. Karagicheva L. Kara Karaev: Lichnost'. Suzhdeniya ob iskusstve [Qara Qaraev: A Person. The Judgements on Art]. Moscow: Kompozitor Press, 1994. 288 p.
3. Karagicheva L. Simfonicheskie gravyury «Don Kikhot» (Ob odnom aspekte tragicheskogo u Karaeva) [Symphonic Engravings «Don Quijote» (On Some Aspect of Tragic in Works by Qaraev)]. Kara Karaev: Stat'i. Pis'ma. Vyskazyvaniya [Qara Qaraev: Papers. Letters. Dictums]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1978. P. 266–314.
4. Karaev K. Iz vyskazyvaniy kompozitora [From Composer's Statements]. Kara Karaev: Stat'i. Pis'ma. Vyskazyvaniya [Qara Qaraev: Papers. Letters. Dictums]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1978. P. 9–42.

5. *Karaev F. V sovместnoy rabote nad «Goyey» [In the Team-Work at the «Goya»]. Kara Karaev: Stat'i. Pis'ma. Vyskazyvaniya [Qara Qaraev: Papers. Letters. Dictums]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1978. P. 218–234.*
6. *Kozintsev G. Iz pisem Kara Karaevu [From the Letters to Qara Qaraev]. Kara Karaev: Stat'i. Pis'ma. Vyskazyvaniya [Qara Qaraev: Papers. Letters. Dictums]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1978. P. 69–74.*
7. *Krauklis G. Romanticheskiy programmnyi simfonizm: Problemy. Khudozhestvennye dostizheniya. Vliyanie na muzyku XX veka [Romantic Program-music Symphonism: Problems. Artistic Achievements. Influence the XX<sup>st</sup> Century Music]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1999. 314 p.*
8. *Strazhenkova I. My «uslyshaly» Goyju [Goya Was «Heard» of Us]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1972. No. 10. P. 49–53.*

«КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ИНТЕНЦИИ»  
В СИМФОНИЗМЕ К. КАРАЕВА: ОТ «ДОН КИХОТА» К «ГОЙЕ»

В статье освещаются важнейшие особенности художественных концепций и музыкальной драматургии программных оркестровых циклов Кара Караева – симфонических гравюр «Дон Кихот» и Четвёртой симфонии «Гойя». Исследователем характеризуется специфика программности этих сочинений, обусловленная их связью с литературными первоисточниками. Рассматриваются также пути претворения в

«Дон Кихоте» и «Гойе» музыкального материала саундтреков к одноименным кинофильмам Г. Козинцева и К. Вольфа. Акцентируется роль картинности и обобщенной сюжетности как основных типов программного мышления в симфоническом творчестве К. Караева.

*Ключевые слова:* К. Караев, программный симфонизм, киномузыка, симфонические гравюры «Дон Кихот», Четвёртая симфония «Гойя».

«CINEMATOGRAPHIC INTENTIONS»  
IN THE SYMPHONISM BY Q. QARAEV: FROM «DON QUIJOTE» TO «GOYA»

The most important features of artistic conceptions and musical dramaturgy in symphonic engravings «Don Quijote» and the Fourth symphony «Goya» by Q. Qaraev are elucidated in the article. The researcher characterizes program-music specificity of this works which is depended on its connection with the literary origins by M. Cervantes and L. Feuchtwanger. The ways of realization

of soundtracks' music material (from movies by G. Kozintsev and K. Wolf) in «Don Quijote» and «Goya» are examined. The role of pictorialism and abstract plotness as basic types of program-music thinking in symphonic works by Q. Qaraev is marked.

*Key words:* Q. Qaraev, program-music symphonism, film-music, symphonic engravings «Don Quijote», the Fourth symphony «Goya».

**Кязимова Лала Тофик кызы**

Doctor philosophiae, старший научный сотрудник отдела музыкального искусства  
Институт архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана  
*Азербайджан, AZ1001, Баку*  
*e-mail: lalikka@yahoo.com*

**Kyazimova Lala Tofik kyzy**

PhD in Art Studies, Senior researcher of the Department of Musical art  
Institute of Architecture and Fine Arts of Azerbaijan National Academy of Sciences  
*Azerbaijan, AZ1001, Baku*  
*e-mail: lalikka@yahoo.com*

