МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

УДК 782.92:791.43 DOI: 10.52469/20764766_2022_04_39

К. А. ЖАБИНСКИЙ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ И КАРА КАРАЕВ: ТВОРЧЕСКИЕ ДИАЛОГИ В «ПРОСТРАНСТВЕ ТРАГЕДИИ»

Публикуемая статья посвящена многогранным сопряжениям и образно-смысловым «перекличкам» творческой деятельности двух выдающихся художников XX столетия – кинорежиссера Г. Козинцева (1905–1973) и композитора К. Караева (1918–1982). Их совместный проект – кинофильм «Дон Кихот» (1957) – вошел в историю мирового искусства как одна из наиболее ярких экранизаций классического романа М. Сервантеса. После окончания работы над фильмом Г. Козинцева и К. Караева на протяжении 16 лет связывала дружеская переписка, в ходе которой обсуждались насущные проблемы современного искусства. Одним из важнейших мотивов, занимавших центральное место в указанных «эпистолярных диалогах», явилось глубинное постижение феномена трагического сквозь призму актуальных интерпретаций мировой литературной и театральной классики. И для Г. Козинцева, и для К. Караева поистине всеобъемлющим «пространством трагедии» являлось шекспировское творчество. Режиссером были поставлены в театрах Ленинграда, а затем экранизированы «Гамлет» и «Король Лир», композитором – сочинена музыка к нескольким драматическим спектаклям по пьесам У. Шекспира (включая знаменитую постановку исторической хроники «Король Генрих IV», осуществленную Г. Товстоноговым). При этом сквозь призму шекспировской трагедийности могли целенаправленно рассматриваться и другие художественные концепции прошлого и современности: от упомянутого шедевра М. Сервантеса и его своеобразного «продолжения» в литературе позднеромантической эпохи – «героической комедии» Э. Ростана «Сирано де Бержерак» – до творчества и жизненного пути Ф. Гойи (мюзикл «Неистовый гасконец», Симфония № 4 «Гойя» К. Караева и Ф. Караева).

Ключевые слова: трагическое в искусстве, Г. Козинцев, трагедии и исторические хроники У. Шекспира, К. Караев, «Дон Кихот» М. Сервантеса, «Сирано де Бержерак» Э. Ростана, «Гойя, или Тяжкий путь познания» Л. Фейхтвангера, современные интерпретации мировой классики.

Для цитирования: Жабинский К. А. Григорий Козинцев и Кара Караев: творческие диалоги в «пространстве трагедии» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 4. С. 39-47.

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_39

K. ZHABINSKY
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

GRIGORY KOZINTZEV AND KARA KARAEV: ARTISTIC DIALOGUES IN THE “SPACE OF TRAGEDY”

The published article is devoted to multifaceted conjugations and figuratively-semantic “call-over” of the creative activity between two outstanding artists of the 20th century – film director G. Kozintsev (1905–1973) and composer K. Karaev (1918–1982). Their joint project – the film “Don Quixote” (1957) – entered the history of world art as one of the most striking screen versions of the classic novel by M. Cervantes. After finishing work on the film, G. Kozintsev and K. Karaev were connected by friendly correspondence for 16 years, during which the urgent problems of modern art were discussed. One of the most important motives that occupied a central place in these “epistolary dialogues” was a deep comprehending of the tragic phenomenon through the prism of world literary and theatrical classics current interpretations. For both G. Kozintsev and K. Karaev, Shakespeare’s work was a truly all-embracing “space of tragedy”. The first

artist staged and then filmed “Hamlet” and “King Lear”, the second composed music for several dramatic performances based on the plays of W. Shakespeare (including the famous production of the historical chronicle “King Henry The 4th”, realized by G. Tovstonogov). At the same time, other artistic concepts of the past and present could be purposefully considered through the prism of Shakespearean tragedy: from the aforementioned masterpiece by M. Cervantes and its peculiar “carrying” in literature of the late Romantic era – “Cyrano de Bergerac”, E. Rostand’s “heroic comedy” – to creative work by F. Goya and his life path (musical “The Violent Gascon”, Symphony No. 4 “Goya” by K. Karaev and F. Karaev).

Keywords: tragic in art, G. Kozintsev, tragedies and historical chronicles by W. Shakespeare, K. Karaev, “Don Quixote” by M. Cervantes, “Cyrano de Bergerac” by E. Rostand, “Goya, or Painful Way of Cognition” by L. Feuchtwanger, modern interpretations of the world classics.

For citation: Zhabinsky K. Grigory Kozintzev and Kara Karaev: artistic dialogues in the “space of tragedy” // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 4. Pp. 39-47.

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_39

В 1978 году на страницах монографического сборника, приуроченного к 60-летию К. Караева, были опубликованы избранные письма и выдержки из писем режиссера Г. Козинцева, адресованных композитору. Скромная по масштабам, но весьма содержательная подборка эпистолярных фрагментов, несомненно, заслуживает пристального внимания исследователей-гуманитариев. Чрезвычайно интересен непрекращающийся творческий диалог, прямо или косвенно отраженный в упомянутых письмах, корреспондирующий (сквозь призму индивидуальных авторских устремлений или субъективных заметок) с процессами взаимных сближений и пересечений современного музыкального искусства и кинематографа. Интенсивность упомянутого диалога представляется тем более показательной, что непосредственное сотрудничество К. Караева с Г. Козинцевым, вопреки многолетним взаимным ожиданиям и вынашиваемым замыслам, ограничилось единственным реализованным проектом – кинофильмом «Дон Кихот» («Ленфильм», 1957).

Как явствует из опубликованных писем режиссера, выдающиеся художественные достоинства этого фильма, единодушно признаваемого ныне крупнейшим достижением в ряду кинематографических интерпретаций бессмертного романа М. Сервантеса, вновь и вновь побуждали создателей прославленной киноленты к многообразным рефлексиям на тему «Дон Кихота». Первый, наиболее очевидный мотив, с редким постоянством (и даже с ностальгическими обертонами) варьируемый Г. Козинцевым, – воплощение в жизнь данного проекта явилось впечатляющим примером идеального творческого сотрудничества: «...с неизменной благодарностью вспоминаю дни совместной работы» (30 января 1964 года); «неизменно вспоминаю с большим удовольствием наши встречи и прекрасную музыку к “Дон Кихоту” <…>» (6 февраля 1965-го); «такие хорошие воспоминания остались у меня от наших встреч, что печалюсь: почему это только воспоминания? Давайте подумаем и что-нибудь сделаем вместе» (19 апреля 1965-го); «я сохранил удивительно хорошие впечатления о нашей совместной работе и встречах. <…> Был бы очень рад опять встретиться с Вами в работе» (13 июня 1969-го); «я... очень Вас люблю и как прекрасного композитора, и как благородного человека. Воспоминание о нашем общем труде над “Дон Кихотом” у меня – из самых лучших в жизни» (5 декабря 1970-го); «сегодня, вспоминая (по каким-то странным ассоциациям) дни работы с Вами и Вашу прекрасную музыку, – очень захотелось послать Вам сердечный привет. Как жаль, что мы живем в разных городах, и нет возможности встречаться» (25 июля 1971-го), и т. д. [1, с. 70–71]. По-видимому, тексты ответных писем, принадлежащих К. Караеву, до сих пор не издавались[1], однако сама по себе «монологически-фрагментарная» публикация из личного архива, заведомо одобренная композитором, свидетельствует о его положительном отношении к процитированным высказываниям[2].

Второй мотив, более-менее явно преобладающий на страницах дружеских посланий Г. Козинцева, – подлинная *конгениальность музыки, сочиненной к фильму, и общей художественной концепции последнего*: «музыка прижилась к картине отлично. <…> Я полюбил Вашу работу еще больше. Чем больше слушал, тем более близкой казалась музыка. Особенно действует на меня финал» (13 марта 1957 года); «осталось в памяти ощущение необычайной поэтичности и человечности Вашего искусства» (13 июня 1969-го); «я и прежде любил Вашу музыку (к “Дон Кихоту”. – К. Ж.), а теперь – прошло уже много лет – она показалась мне еще лучшей. Есть под всем 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. Как жаль, что нет возможности Вас повидать. Хотелось бы Вам обо всем этом более подробно рассказать и еще раз поблагодарить Вас за радость, которую я получил, встречаясь с Вашим искусством» (28 октября 1972-го) [1, с. 69, 71]. Можно полагать, что К. Караев сходным образом оценивал глубинное «ощущение самой сути романа», воссоздаваемое упомянутой кинопартитурой, поскольку соответствующий музыкальный материал был использован и обстоятельно разработан автором в масштабном оркестровом сочинении – симфонических гравюрах «Дон Кихот» (1960).

Наконец, третий основополагающий мотив, представленный в письмах Г. Козинцева, несомненно, обусловливается его пониманием *исконной сути трагического:* «...глубокая печаль... зова, по которому человек отправляется не то дурака валять, не то на Голгофу», прямо ассоциируется с величайшими трагедиями У. Шекспира. Весомая роль подобных ассоциаций, преломляемых театральной и кинорежиссурой, была отмечена Г. Козинцевым во втором издании книги «Наш современник Вильям Шекспир» (1966), где авторское описание знаменитой постановки «Гамлета» (1953–1954) на сцене Ленинградского академического театра драмы им. А. Пушкина завершалось характерным постскриптумом: «“Гамлет” вошел в репертуар. Я смотрел спектакли, но видел не законченную работу, а лишь возможности новой. <…> Я представлял себе уже не сцену, а экран. Работа над постановкой продолжалась на бумаге. Сергей Васильев, его только что назначили директором “Ленфильма”, встретил меня в Москве <…>; голосом, лишенным сомнений, он сказал: “Только что в план включен «Дон Кихот». Ты должен снять этот фильм”. *Так встретились в моей жизни виттенбергский студент и идальго из Ламанчи – две знаменитые фигуры, не зря сближаемые (в самых разных отношениях) мировой литературой*[3]. С “Дон Кихотом” мне пришлось поездить по разным странам. Я побывал в замках, где жили шекспировские герои; изучал нужные мне материалы в библиотеках и музеях» (курсив мой. – К. Ж.) [5, с. 275].

Как отмечается в письмах режиссера, адресованных К. Караеву, упомянутый «шекспировский архив», помимо прочего, содержал описания и фотоиллюстрации к ряду балетных постановок на сюжет «Гамлета». Анализируя музыкально-пластические решения выдающихся хореографов XX века, инспирированные бессмертной трагедией, Г. Козинцев, несомненно, учитывал пожелания Б. Пастернака – великого поэта и переводчика шекспировских пьес: «...можно и надо жертвовать самыми яркими и глубокомысленными репликами (не говоря уже о безразличных и бледных), если актером достигнуто равносильное по талантливости игровое, мимическое, безмолвное или немногословное соответствие им в этом месте драмы, в этом звене ее развития». Режиссером, однако, было высказано существенное уточнение: «С Вашими мыслями... совершенно согласен, – писал он, обращаясь к Б. Пастернаку, – однако для этого нужен экран. В кино с его мощью зрительных образов можно было бы рискнуть достигнуть “равноценного”. На сцене господствует слово...» (цит. по: [5, с. 263–264]). Следовательно, балетное искусство, наряду с кинематографом, вдохновленное «мощью зрительных образов», представлялось Г. Козинцеву некоей «родственной стихией», соприкосновения с которой могли обернуться чрезвычайно продуктивными открытиями на пути формирования будущей «игровой, мимической, безмолвной или немногословной» концепции задуманного художественного фильма «Гамлет» (1964).

Вот почему, даже завершив съемочный процесс и работая над монтажом «шекспировской» картины, режиссер счел необходимым уделить особое внимание «предварительным соображениям» К. Караева по поводу аналогичного балетного замысла: «Я с большим интересом перечитал все, что Вы пишете о музыке к балету “Гамлет”. На мой взгляд, это просто отлично. И два рояля на сцене – диалог с оркестром, и начало – приезд Гамлета (именно так начинается наш фильм), и гротеск “мышеловки”. *Многое сходится совершенно с моими представлениями;* в меру возможностей я пробовал… так и ставить фильм. Уверен: ни в коем случае Вам нельзя бросать эту работу <…>, уж больно интересные у Вас планы, нужно их реализовать» (курсив мой. – К. Ж.) [1, с. 69–70]. По-видимому, Г. Козинцев счел вполне естественным, даже закономерным некий «эволюционный процесс» в постижении трагического, восходящий к продуктивным ассоциациям между «виттенбергским студентом и идальго из Ламанчи», что способствовало возникновению «предварительных» эскизов балета «Гамлет», о которых поведал в своем письме К. Караев.

Отметим и другое. Подобно тому, как театральные постановки «Короля Лира» (1941), «Отелло» (1944, Ленинград, Большой драматический театр им. М. Горького) и «Гамлета», вместе с кинофильмом «Дон Кихот», явились для режиссера важнейшими творческими рубежами, предшествовавшими итоговым художественным интерпретациям шекспировского «пространства трагедии» (1960-е годы), значительный

путь в соответствующем направлении был пройден и композитором. Прежде всего, речь идет о спектаклях «Отелло» (1949) и «Зимняя сказка» (1955) с музыкой К. Караева, поставленных на сцене Азербайджанского академического театра драмы им. М. Азизбекова и высоко оцененных критиками и аудиторией. Рецензенты, в частности, указывали, что на протяжении «Отелло» музыкальный ряд последовательно акцентирует «суровую величавость трагедии», усиливает «трагедийное звучание спектакля», что инструментальные эпизоды представляют собой «...не простые... иллюстрации действия, но выразительные симфонические картины...», и т. д. (цит. по: [6, с. 160]). Вероятно, имеет смысл посетовать на фактическую невостребованность упомянутой «превосходной музыки» в дальнейшем, хотя ее автор – ученик и продолжатель традиций гениального Д. Шостаковича, – скорее всего, руководствовался здесь принципиальными соображениями. Не случайно Г. Козинцев писал о совместной работе с Д. Шостаковичем: «Иногда на удачных записях (театральной и киномузыки. – К. Ж.) композитор говорил, что напишет на основании этих номеров симфонию. И никогда не писал. Сюиты, с его разрешения, составляли другие музыканты. Ощущение изображения (и сценического действия. – К. Ж.) было у него настолько органичным, что, вероятно, отделить от него музыку становилось уже трудным. Только некоторые ключевые мотивы имели продолжение в других его сочинениях...» [7, с. 226]. Аналогичным образом театральные постановки 1940–1950-х годов, наряду с фильмом «Дон Кихот», оказались для К. Караева значимыми этапами в осмыслении шекспировского трагизма.

Убедительное тому подтверждение – статья «Несколько мыслей о трагическом в музыке», принадлежащая композитору и опубликованная журналом «Советская музыка» через несколько месяцев после завершения работы над картиной. Как явствует из упомянутого текста, исходным мотивом для размышлений по поводу фундаментальной проблемы эстетико-философского характера явилась общественная дискуссия о «природе трагизма» в Десятой симфонии Д. Шостаковича [8, с. 62]. Однако содержание статьи позволяет заключить, что внешний мотив (ясно осознаваемая необходимость публичной отповеди в адрес чиновников «музыкального ведомства» и консервативной критики, пытавшихся развернуть очередную идеологическую кампанию против крупнейшего отечественного симфониста) лишь сопутствовал внутреннему стремлению Кара Караева обозначить собственную творческую позицию, наметить индивидуальные «координаты пребывания» в безбрежном «пространстве трагедии». Рассуждения композитора о трагедийных «*проявлениях диалектической борьбы старого и нового*», о «...трагических коллизиях... приобретающих нередко черты героического подвига во имя счастья народа, во имя справедливости и прогресса», о художественном «...воссоздании... "оптимистической правды" трагического», порождаемой «различными эпохами» [Там же, с. 62], по сути своей вполне бесспорные, даже самоочевидные, корреспондировали с приведенными выше характеристиками звукового ряда в кинофильме «Дон Кихот», принадлежащими Г. Козинцеву, равно как и с отзывами авторитетных специалистов[4].

Цитируемые рассуждения К. Караева, справедливо указывает Л. Карагичева, непосредственно соотносятся с интенцией к более масштабному воссозданию «пространства трагедии». Так, «в противоположность 1940-м и 1950-м годам, когда трагическое было воплощено композитором преимущественно вне связи с комическим, в концепциях героико-эпических или лирико-драматических... *в следующие за "Дон Кихотом" годы Караев неоднократно возвращался к единству трагического и комического.* Каждый раз это было связано с театром», прежде всего – шекспировским (курсив мой. – К. Ж.) [10, с. 311]. К сожалению, замыслы балетов «Отелло», «Антоний и Клеопатра» (1956–1957), а затем – «Гамлет» (1963–1964), предназначавшихся для Кировского (Мариинского) театра в Ленинграде (см.: [11, с. 55, 442, 456; 1, с. 69–70, 74]), остались не реализованными. Допустимо предположить, что соответствующие черновые материалы в дальнейшем были использованы К. Караевым при создании музыки к драматическим спектаклям Азербайджанского театра драмы (1964 – «Антоний и Клеопатра», 1968 – «Гамлет»). Однако бесспорной кульминацией указанной линии явился спектакль «Король Генрих IV» в Большом драматическом театре им. М. Горького (Ленинград, 1969, режиссер Г. Товстоногов) – по отзывам рецензентов, «трагический *злой фарс*» (курсив мой. – К. Ж.; цит. по: [6, с. 156]), воссоздающий нерасторжимое образно-смысловое двуединство прославленной шекспировской хроники. Музыка к упомянутому спектаклю – одна из бесспорных творческих вершин в наследии К. Караева – не только идеально совпала с художественной концепцией постановки («...Кара Караев, по-моему, с блеском решил непростую задачу, сочинив именно то, чего мы так хотели для этой работы» и наглядно запечатлев «балаганный характер представления», – писал Г. Товстоногов [Там же]), но и позволила обнаружить примечательные параллели с интер-

претаторскими устремлениями Г. Козинцева (он, кстати, в 1968–1971 годах работал над своим последним художественным фильмом «Король Лир» по Шекспиру).

Прежде всего, показательно истолкование «внутреннего жанра» пьесы «Король Генрих IV» как «народной трагедии», преломляющей исконные принципы средневекового театрального действа и тем самым перекликающейся с «Гамлетом» и другими шекспировскими текстами: «Мы... пользуемся средствами... балаганного театра, который запечатлен, например, в "Гамлете", – отмечал Г. Товстоногов. – Этот театр ездит по замкам, дворцам, играя спектакли на дощатых помостах. Это передвижной средневековый театр. <…> Жанр пьесы – *не трагедия, не комедия, а хроника.* <…> Исторические факты мы стремимся отделить от балагана, но *существование "истории" и "балагана" на одной площадке должно быть органично.* <…> Проблемы гуманизма, войны, самовластия, пренебрежения интересами народа, жестокости и насилия – все это волновало Шекспира, волнует и нас» (курсив мой. – К. Ж.) [12, с. 169–170]. В очерке «Харчевня на вулкане» из книги Г. Козинцева «Наш современник Вильям Шекспир» также подчеркивалось, что в «Короле Генрихе IV» (наряду с другими шекспировскими хрониками) «*фигуры, обыденные в представлении народных фарсовых трупп, попадают на сцену, где разыгрывается государственная история.* <…> Впрочем, недолог срок этих веселых похождений на жестокой земле... Лязг железа и барабанный грохот слышны здесь куда чаще, нежели смех и веселые песни. <…> Болезни мира – это и феодальные бунты, и королевская власть. Спор идет не между болезнью и здоровьем, а между большим и меньшим недугом. Средство лечения – кровопускание. Им готовы щедро пользоваться обе спорящие стороны» (курсив мой. – К. Ж.) [5, с. 248, 255, 250]. Исходя из вышесказанного, представляются отнюдь не случайными контрастные сопоставления ряда музыкальных номеров, сочиненных К. Караевым для «Генриха IV»: так, на протяжении I действия балаганно-фарсовые «Жиги» (в шекспировском театре – юмористические «танцы с пением», исполняемые ведущими комиками труппы [13, стб. 1207]) и родственные им эпизоды «иллюстративного» плана внезапно сменяются звуковыми картинами «кровавой эпопеи» («Бой» – дважды, «Марш», «Гора трупов» – см.: [6, с. 48, 156]).

Наряду с этим, в лаконичной партитуре «Гамлета» – здесь композитор ограничился лишь 7 музыкальными номерами[5] – «война, самовластие... жестокость и насилие» изначально приобретают главенствующее значение. (Вот почему и в обеих режиссерских интерпретациях «Гамлета», осуществленных Г. Козинцевым, и в упомянутой музыке К. Караева черты фарсового «балаганного театра» более-менее явно присущи лишь «сцене мышеловки».) Помимо Гамлета и Офелии, персональными звуковыми характеристиками в спектакле наделены узурпатор трона Клавдий и даже будущий король Фортинбрас, о котором Г. Козинцев высказался предельно жестко: «...силуэт, ничем не заполненный. Не заключается ли разгадка в том, что история сама заполняет такие силуэты?.. Человеческого здесь мало. <…> Сцены Фортинбраса: идут тяжелым шагом запыленные... в тяжелых доспехах люди огня и железа. Идут действовать. Человек сердца и мысли Гамлет умер. <…> Не красивое "воины", а "солдатня" – по-жизненному понятное слово – вот что важно для этих сцен» [5, с. 321, 331–332].

Фактическим продолжением указанного мотива становится тема неисчислимых «бедствий войны», последовательно акцентируемая в «Короле Лире». В письме к Д. Шостаковичу (декабрь 1969 года) режиссер подчеркивал: «На экране мы стремились показать безумие, хаос, уничтожение. <…> В конце фильма – полное разорение страны, которую король хотел осчастливить. <…> Пожарище, трупы, в тишине – еле слышный напев какой-то самой простой и печальной песенки» (цит. по: [7, с. 221–222])[6]. Ведущий персонаж «балаганного театра» – королевский шут – в «заданных обстоятельствах» уподобляется «мальчику из Освенцима, которого заставляют играть на скрипке в оркестре смертников; бьют, чтобы он выбирал мотивы повеселее», etc. [Там же, с. 68]. Эта «метаморфоза» вековой традиции[7], на поверхностный взгляд, парадоксально соотносится с музыкой К. Караева к художественному фильму «Гойя, или Тяжкий путь познания» (по Л. Фейхтвангеру, режиссер К. Вольф, 1970–1971), в частности, с эпизодом церковного суда над певицей из простонародья Марией Росарио, чья песня звучит под сводами храма вослед оглашаемому смертному приговору [3, с. 50]. Борясь против любых проявлений свободомыслия в собственной стране, католические иерархи и светские власти оказываются бессильными противостоять иноземной агрессии – вторжению наполеоновских войск – или даже намеренно потворствуют захватчикам. Стихийное восстание в Мадриде против оккупантов, запечатлеваемое в кульминационных эпизодах фильма, жестоко подавлено. Ярчайшим художественным откликом на эти события, как известно, является серия офортов Ф. Гойи «Бедствия войны». Вот почему и для композитора, и для его многолетнего собеседника Г. Козинцева указанная параллель выглядит естественной, более того – неизбежной: «Кто же из живописцев хоть какой-то стороной

своего искусства заставляет вспомнить о "Гамлете"? Ни один из иллюстраторов трагедии. *Ближе их всех к Шекспиру Гойя и "Герника" Пикассо – трагичностью ощущения*» (курсив мой. – К. Ж.) [5, с. 313]. По мнению К. Караева, творчество Гойи «...где-то глубоко перекликается и с Бетховеном...», провозвестником трагического в жанре симфонии (цит. по: [3, с. 53]). Отнюдь не случайно «итоговая» авторская версия музыкальной композиции по *Л.* Фейхтвангеру, первоначально задуманной как «оратория для концертного исполнения с чтецом» и, по воле судьбы, завершившей творческий путь К. Караева, была названа Четвертой симфонией (1980).

Следует напомнить, впрочем, что созданию этого масштабного симфонического полотна предшествовал еще один примечательный опыт художественного осмысления и воссоздания «пространства трагедии» – речь идет о «Неистовом гасконце» (1973–1974). С одной стороны, жанровые определения, фигурирующие в текстах К. Караева: «мюзикл» или «романтическая музыкальная комедия» , – не содержали явных «трагедийных коннотаций». С другой стороны, композитором и либреттистом П. Градовым в процессе работы использовалась несколько иная формулировка «героическая комедия», заимствованная «...из литературного первоисточника (пьесы "Сирано де Бержерак" Э. Ростана) и подчеркивавшая не только литературно-текстуальную, но и концепционную преемственность двух произведений. Сходным образом ранее сам Э. Ростан апеллировал к традициям "героических комедий" эпохи "Бургундского отеля", с которой были связаны жизнь и творчество реального Сирано де Бержерака (1619–1655)» [15, с. 165]. В свою очередь, истоки упомянутой «классицистской ветви» жанра, фактически родственной трагикомедиям позднего Ренессанса, прямо соотносились Э. Ростаном с гениальным творением М. Сервантеса.

Убедительным тому подтверждением является приводимый далее фрагмент из пьесы, который (с некоторыми изменениями и сокращениями) был перенесен авторами «Гасконца» в музыкально-сценическую версию, – беседа заглавного героя и влиятельного аристократа де Гиша, непримиримого врага Сирано: «**Де Гиш.** Скажите... Вы читали "Дон Кихота"? – **Сирано**. Читал. – **Де Гиш**. И что ж вы скажете о нем? – **Сирано**. Что шляпу снять меня берет охота / При имени его одном. – **Де Гиш.** Но в битве с мельницей случается легко, / Что крылья сильные забросят далеко / Того, кто с ней осмелится сражаться, / И прямо – в грязь. – **Сирано**. А вдруг да к звездам, в облака?» (с. 63 клавира). Данная отсылка к «Дон Кихоту» побуждает зрителя–слушателя (как и ранее читателя) не только проводить самоочевидные параллели между отдельными высказываниями и поступками соответствующих персонажей, но и рассматривать повествование о Сирано в целом с концептуальных позиций «убежденного донкихотства». Исходя из этого, «...напрашивается сравнение музыкально-драматургической концепции "Гасконца" с караевскими гравюрами "Дон Кихот": недаром же композитор вспоминал, что "Сирано" наречен "младшим братом" великого романа Сервантеса <…> и вслед за ним выступает носителем идеи *оптимистической трагедии*». В равной мере «полистилистическая природа» характеризуемого спектакля – «усиливающее образно-смысловые контрасты соединение "высоких" и "низких" жанров, изысканной стилизации под старину и жестко-экспрессивной манеры, обнажающей безобразное, – характеризует и "Дон Кихот" Караева...» (курсив мой. – К. Ж.) [10, с. 313–314].

Однако было бы заведомым упрощением рассматривать «Сирано» лишь как «вариацию на заданную тему», недооценивая существенные различия двух авторских «моделей полистилистики». В более поздней «героической комедии» соответствующие контрасты, по сути, реализовывались вопреки строго и последовательно выдерживаемым «...композиционной упорядоченности и единству заданного "высокого стиля" романтической поэмы, "регулярной" пульсации стиха и рифмовке», взаимодополняющему сочетанию музыкально-жанровых «ориентиров» академической музыки – либо стилизуемых барочных, либо «универсальных» оперных [15, с. 169, 167]. Благодаря этому декларируемый Караевым «своеобразный синтез музыки XVII века и современности» (цит. по: [16, с. 39]), порожденный внутренним единством трагического и комического, осуществлялся не при помощи гибких взаимодействий предустановленных жанровых сфер, а путем «обновления изнутри» магистральных принципов *одного* доминирующего жанра – французской opera comique. Широкий «спектр заимствований» (из оперетты и музыкальной комедии, мюзикла и рок-оперы), благоприятствующих «обновлению традиционной оперной поэтики... с точки зрения современной эпохи», был инспирирован «стремлением к демократизации и актуализации» упомянутого жанра в целях устойчивой «коммуникативной связи с широкой слушательской аудиторией» [15, с. 170]. Тем самым запечатлевалась динамика стремительно расширяющегося «пространства трагедии», охватывающего все новые формы художественного высказывания, насыщаемого разнообразными историческими аллюзиями и «подтекстами».

Можно лишь сожалеть о том, что К. Караев не успел познакомить со своей интерпретацией «Гасконца» столь близкого, «душевно ему необходимого» [2, с. 76] собеседника и друга Г. Козинцева. Своеобразным «предвестием» близящегося продолжения многолетних творческих диалогов режиссера и композитора явился обмен посланиями, связанный с музыкальным «воспоминанием о "Дон Кихоте"» (январь–февраль 1973 года)[9]. Однако в середине мая, когда замысел «ростановского» проекта еще находился в стадии предварительных обсуждений, Г. Козинцев умер. Допустимо предположить, что интенсивная работа К. Караева над музыкально-сценическим воплощением «Сирано», протекавшая в течение летних месяцев, явилась неким «приношением» светлой памяти замечательного мастера – носителя немеркнущих идеалов «донкихотства». А в дальнейшем упомянутые диалоги, вдохновленные «избирательным сродством» двух художников, возобновились на ином уровне духовного общения благодаря посмертно опубликованной книге Г. Козинцева «Пространство трагедии», которая вышла из печати в конце того же 1973 года и по праву заняла почетное место в домашней библиотеке К. Караева.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Единственное исключение – фрагменты одного из писем, датируемого серединой 1960-х годов, которые приводятся в монографии Л. Карагичевой (см.: [2, с. 150–151]).

[2] Аналогичное свидетельство обнаруживается в интервью К. Караева, относящемся к началу 1970-х: работа над фильмом «Дон Кихот» с неподдельной теплотой названа «счастливым содружеством» композитора и режиссера (цит. по: [3, с. 53]). Впоследствии эта оценка не претерпела каких-либо изменений: «Дон Кихот руки Пабло Пикассо по-прежнему висит над рабочим столом отца, а работа с Григорием Михайловичем Козинцевым до сих пор остается самой любимой работой в кино», – утверждал пять лет спустя Ф. Караев [4, с. 218].

[3] При этом, как отмечал Н. Черкасов – исполнитель заглавной роли в «Дон Кихоте», ощущение указанной близости сформировалось у режиссера далеко не сразу. Приступая к съемкам, Г. Козинцев говорил: «Хочу сделать *народную комическую эпопею*, историю человека, расстающегося с иллюзиями, который при помощи сломанного копья и тощей клячи не может ничего сделать. И мы с ним всей душой, потому что он добр. Но мы смеемся над его попытками восстановить социальную справедливость при помощи средств, которыми он располагает... *Мечта нашего коллектива – создать комедию, иногда очень веселую, иногда печальную*» (курсив мой. – К. Ж.; цит. по: [2, с. 135]).

[4] К примеру, Л. Мазель писал о «...классически чистой и очень современной партитуре... в которой гордое и трагическое одиночество главного героя, тоскующего по идеалу, прекрасно оттеняется буйной жизнерадостностью ("бурлескностью") "Санчо-губернатора", величавой сдержанностью холодноватой и бархатистой "Паваны", нежнейшей лирикой загадочной "Альдонсы", галопирующим натиском "Кавалькады"...» etc. [9, с. 82–83].

[5] Для сравнения заметим, что в «Отелло» – 18 номеров, в «Антонии и Клеопатре» – 13, в «Генрихе IV» – 22.

[6] Сходным образом представлял себе К. Караев драматургическую функцию «Песни Офелии» из неосуществленного балета «Гамлет» (ее фортепианное переложение впоследствии было опубликовано в качестве заключительной пьесы широко известного цикла «24 прелюдии»): «...тихая жалоба Офелии все время преследовала мое воображение...» (цит. по: [2, с. 78]).

[7] Размышляя об исконной амбивалентности средневековой карнавальной стихии, Ю. Лотман указывает: «Смех не всегда служит свободе. <…> Мы невольно вспоминаем карнавализованные ритуалы нацистских лагерей смерти и карнавальную обстановку аутодафе <…>» [14, с. 477].

[8] Как известно, подзаголовок «мюзикл» имеется в рукописи авторской партитуры (см.: [6, с. 52]), «романтическая музыкальная комедия» – в авторизованной публикации клавира «Неистового гасконца» (М.: Советский композитор, 1981).

[9] Не имея возможности приехать в Ленинград, композитор выслал Г. Козинцеву почтой вновь выпущенную грампластинку – запись симфонических гравюр «Дон Кихот» в исполнении Госоркестра СССР под управлением А. Гаука. Чрезвычайно растроганный этим, режиссер откликнулся письмом, в котором сообщил: «Все слушаю и не могу нарадоваться – какой замечательный подарок Вы мне сделали» (12 февраля) [1, с. 72].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Козинцев Г. М.* Из писем к Кара Караеву // Кара Караев: Статьи. Письма. Высказывания / ред.-сост. Л. В. Карагичева. М.: Сов. композитор, 1978. С. 69–74.

2. *Карагичева Л. В.* Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве: Исследование. М.: Композитор, 1994. 288 с.

3. *Страженкова И. Т.* Мы услышали «Гойю»... [о музыке К. и Ф. Караевых к фильму К. Вольфа] // Советская музыка. 1972. № 10. С. 49–53.

4. *Караев Ф. К.* В совместной работе над «Гойей» // Кара Караев: Статьи. Письма. Высказывания / ред.-сост. Л. В. Карагичева. М.: Сов. композитор, 1978. С. 218–234.

5. *Козинцев Г. М.* Наш современник Вильям Шекспир: [Заметки режиссера]. Изд. 2-е, перераб. и доп. Л.–М.: Искусство, 1966. 352 с.
6. К. А. Караев: Ното-библиографический справочник / сост. Д. М. Персон. М.: Сов. композитор, 1976. 192 с.
7. *Козинцев Г. М.* Пространство трагедии: Дневник режиссера. Л.: Искусство, 1973. 280 с.
8. *Караев К. А.* Несколько мыслей о трагическом в музыке // Советская музыка. 1957. № 4. С. 62–65.
9. *Мазель Л. А.* Воспоминания и благодарность // Кара Караев: Статьи. Письма. Высказывания / ред.-сост. Л. В. Карагичева. М.: Сов. композитор, 1978. С. 81–83.
10. *Карагичева Л. В.* Симфонические гравюры «Дон Кихот» (Об одном аспекте трагического у Кара Караева) // Кара Караев: Статьи. Письма. Высказывания / ред.-сост. Л. В. Карагичева. М.: Сов. композитор, 1978. С. 266–314.
11. Кара Караев: Статьи. Письма. Высказывания / ред.-сост. Л. В. Карагичева. М.: Сов. композитор, 1978. 464 с.
12. *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены: [Избранные статьи и заметки:] в 2 кн. Л.: Искусство, 1980. Кн. 2: Статьи. Записи репетиций. 312 с.
13. *Бартошевич А. В.* Кемп Уильям // Театральная энциклопедия: в 5 т. / под ред. С. С. Мокульского и П. А. Маркова. М.: Сов. энциклопедия, 1963. Т. II. Стб. 1207.
14. *Лотман Ю. М.* Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы: Роман; Заметки на полях «Имени розы»: Эссе. М.: Книжная палата, 1989. С. 468–481.
15. *Андрущенко Е. Ю.* «Неистовый гасконец» Кара Караева в аспекте жанрово-стилевых взаимодействий // Музыкознание в современном мире: темы, проблемы и тенденции развития: [сб. науч. ст.]. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. [Вып. 1.] С. 164–173.
16. *Бретаницкая А. Л., Карагичева Л. В.* «Неистовый гасконец» Кара Караева (к проблеме творческого стиля композитора) // Музыкальный современник: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1983. Вып. 4. С. 39–73.

REFERENCES

1. *Kozintsev G.* Iz pisem k Kara Karaevu [From the letters addressed to Kara Karaev]. In: Kara Karaev: Pis'ma. Stat'i. Vyskazyvaniya [Kara Karaev: Letters. Articles. Dictums]. Ed. and comp. by L. Karagicheva. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. Pp. 69–74.
2. *Karagicheva L.* Kara Karaev: Lichnost'. Suzhdeniya ob iskusstve [Kara Karaev: The person. Judgments on Art]: research work. Moscow: Kompozitor, 1994. 288 p.
3. *Strazhenkova I.* My uslyshali «Gojyu»… [We have heard "Goya"…]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1972. No. 10. Pp. 49–53.
4. *Karaev F.* V sovmestnoy rabote nad «Gojey» [In the team-work at "Goya"]. In: Kara Karaev: Pis'ma. Stat'i. Vyskazyvaniya [Kara Karaev: Letters. Articles. Dictums]. Ed. and comp. by L. Karagicheva. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. Pp. 218–234.
5. *Kozintsev G.* Nash sovremennik Vil'yam Shekspir: Zametki rezhissera [Our contemporary William Shakespeare: Director's notes]. The 2nd remade and suppl. ed. Leningrad–Moscow: Iskusstvo, 1966. 352 p.
6. K. Karaev: Noto-bibliograficheskiy spravochnik [K. Karaev: Music- and bibliographical reference book]. Comp. by D. Person. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 192 p.
7. *Kozintsev G.* Prostranstvo tragedii: Dnevnik rezhissera [The Space of Tragedy: Director's diary]. Leningrad: Iskusstvo, 1973. 280 p.
8. *Karaev K.* Neskol'ko mysley o tragicheskom v muzyke [A few thoughts on tragic in music]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1957. No. 4. Pp. 62–65.
9. *Mazel L.* Vospominaniya i blagodarnost' [Recollections and thanks]. In: Kara Karaev: Pis'ma. Stat'i. Vyskazyvaniya [Kara Karaev: Letters. Articles. Dictums]. Ed. and comp. by L. Karagicheva. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. Pp. 81–83.
10. *Karagicheva L.* Simfonicheskie gravyury «Don Kikhot» (Ob odnom aspekte tragicheskogo u Kara Karaeva) [Symphonic engravings "Don Quixote" (On a certain aspect of Kara Karaev's tragic)]. In: Kara Karaev: Pis'ma. Stat'i. Vyskazyvaniya [Kara Karaev: Letters. Articles. Dictums]. Ed. and comp. by L. Karagicheva. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. Pp. 266–314.
11. Kara Karaev: Pis'ma. Stat'i. Vyskazyvaniya [Kara Karaev: Letters. Articles. Dictums]. Ed. and comp. by L. Karagicheva. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 464 p.
12. *Tovstonogov G.* Zerkalo stseny: Izbrannye stat'i i zametki [A Mirror of Stage: Selected articles and notes]: in 2 vol. Leningrad: Iskusstvo, 1980. Vol. 2: Stat'i. Zapisi repetitsiy [Articles. Notes of rehearsals]. 312 p.

13. *Bartoshevich A.* Kemp Uil'yam [William Kempe]. In: Teatral'naya entsiklopediya [Encyclopedia of Theatre]: in 5 vol. Ed. by S. Mokul'skiy and P. Markov. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1963. Vol. 2. Col. 1207.
14. *Lotman Yu.* Vykhod iz labirinta [A Way-out from Labyrinth]. In: Eko U. Imya rozy: Roman; Zametki na polyakh «Imeni rozy»: Esse [A Name of Rose: The Novel; The Marginal Notes of "A Name of Rose": The Essay]. Moscow: Knizhnaya palata, 1989. Pp. 468–481.
15. *Andrushchenko E.* «Neistovyj gaskonets» Kara Karaeva v aspekte zhanrovo-stilevykh vzaimodeystviy ["The Violent Gascon" by Kara Karaev in aspect of the genre and style interactions]. In: Muzykoznanie v sovremennom mire: temy, problemy i tendentsii razvitiya [Musicology in the contemporary world: subjects, problems and tendencies of development]: collected research articles. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2018. [Issue 1.] Pp. 164–173.
16. *Bretanitskaya A., Karagicheva L.* «Neistovyj gaskonets» Kara Karaeva (k probleme tvorcheskogo stilya kompozitora) ["The Violent Gascon" by Kara Karaev (towards the problem of composer's creative style)]. In: Muzykal'nyj sovremennik [Musical Contemporary]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. Issue 4. Pp. 39–73.

Жабинский Константин Анатольевич
старший преподаватель, библиограф
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
zhabinsky55@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2843-3388

Konstantin A. Zhabinsky
Senior lecturer, Bibliographer
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
zhabinsky55@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2843-3388