

Елена Андрущенко
кандидат искусствоведения, доцент
cats-andru@yandex.ru
(Россия)

«НЕИСТОВЫЙ ГАСКОНЕЦ» КАРА КАРАЕВА: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ

Проблема, о которой пойдет речь в настоящей статье, была фактически обозначена еще авторами первых публикаций, посвященных «Неистовому гасконцу» Кара Караева. «На титульном листе «Гасконца» обозначено: «романтическая *музыкальная комедия*», а в одном из примечаний к партитуре обронен термин «мюзикл», уточняющий «тональность» драматургии будущего спектакля по мотивам произведений Э. Ростана, – отметила Л. Карагичева, предваряя сценическую премьеру названного сочинения. – <...> решительно нарушая качественную границу между серьезным и легким стилем, Кара Караев заставляет нас изменить и представление о выразительных возможностях избранного им... жанра в целом, *назовем ли мы его вслед за композитором музыкальной комедией, мюзиклом или более «корректно» – музыкальным спектаклем*, как именуют многие распространившиеся в советском драматическом театре 1970-х годов инсценировки популярных классических сюжетов, в которых музыке легкого жанра отведена немалая роль. *Не в названии ведь дело!*» ([6, с. 50–51, 52]; курсив мой – Е. А.). Пятью годами позднее в развернутом аналитическом очерке о стилевых особенностях «Гасконца», напротив, основной «жанровой моделью» произведения именовался мюзикл, тогда как «героическая (не «романтическая» – Е. А.) музыкальная комедия» рассматривалась в качестве «уточняющего» подзаголовка [3, с. 40–41].

Несколько иначе были расставлены смысловые акценты самим композитором. С одной стороны, в авторизованном издании клавира (М.: Советский композитор, 1981) «романтическая музыкальная комедия» фигурировала на правах *единственного* жанрового определения, о «мюзикле» при этом не упоминалось вовсе. С другой стороны, в немногочисленных интервью и беседах Кара Караева, освещающих замысел «Неис-

тового гасконца» и пути его воплощения, данный проект однозначно был назван «мюзиклом» (см.: [3, с. 39]). Аналогичная жанровая дефиниция этого сочинения в дальнейшем утвердилась на страницах справочных и энциклопедических изданий – от «Музыкальной энциклопедии» или «Музыкального энциклопедического словаря» под редакцией Ю. Келдыша, подытоживших достижения советской лексикографии 1970–1980-х годов, и вплоть до новейших изданий британского «Grove's Dictionary» или немецкой «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» (том, содержащий статью о Кара Караеве, вышел из печати уже по завершении XX столетия – в 2005 году).

На первый взгляд, вполне удовлетворительное объяснение возникшей «жанровой разногласности» связано с несколькими очевидными обстоятельствами. Прежде всего, подзаголовок «героическая комедия», заимствованный композитором и либреттистом «Неистового гасконца» П. Градовым из литературного первоисточника (пьесы «Сирано де Бержерак» Э. Ростана), был призван подчеркнуть 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; см.: [3, с. 41]). Между тем, у советской театральной аудитории 1970-х годов указанная «классицистская ветвь» жанра, по сути близкая трагикомедии, едва ли могла вызвать адекватные смысловые и драматургические ассоциации. Лишь отдельные сцены либретто (например, 4-я картина, связанная с участием Сирано в боях с испанцами под Аррасом) были бы расценены как имеющие отношение к героизму и героике в их современном понимании. Этим, очевидно, мотивировался выбор нового варианта подзаголовка, акцентирующего «стилистические ориентиры» наследия Э. Ростана в целом и более доступного для отечественной массовой публики (а также части ортодоксально настроенных критиков указанного десятилетия).

Далее, в период создания «Неистового гасконца» советской музыкальной наукой еще не был завершен процесс формирования терминологического аппарата, призванного выявить специфику мюзикла как самобытного представителя легкожанровой музыкально-театральной сферы (см.: [1]). Например, в «Музыкальной энциклопедии» и «Музы-

кальном энциклопедическом словаре» сообщалось, что «музыкальная комедия» есть некий «обобщающий термин» по отношению к оперетте, водевилю, различным видам комической оперы; подразумевалось также вероятное включение в указанный ряд и мюзикла, первоначальное название которого (musicalcomedy) убедительно подчеркивало истинную генетическую связь упомянутых жанров. Впрочем, оговаривалось и возможное разграничение понятий: «...музыка в музыкальной комедии не так тесно связана с развитием действия, в ней редко развернутые музыкальные сцены с переплетением ансамблей, сольных арий, хоров. Особенно характерно для музыкальной комедии использование разнообразных песенных жанров <...> и бытового танца» Между тем, многогранно реализуемые «сочетание и взаимосвязь» музыки, «драматического, хореографического и оперного искусств», присущие классическим мюзиклам 1960-х – начала 1970-х годов (вплоть до «сквозной пластической драматургии» и масштабных «вокально-хореографических ансамблей»), заведомо не укладывались в предложенную выше иерархическую схему «понятийной дифференциации» (см.: [5, ст. 753; 4, ст. 853–854; 7, с. 263, 368]; курсив мой – Е. А.). Следовательно, использование жанровых определений «музыкальная комедия» и «мюзикл» как синонимов на данном этапе заведомо представлялось «терминологическим компромиссом», требующим в ближайшей перспективе более глубокого научного осмысления и предметного истолкования.

Таким образом, нынешнее «возвращение» к обозначенной проблеме, с учетом накопленного исследовательского «багажа» в области легкожанрового музыкального театра, представляется вполне уместным. Заслуживает внимания, в частности, что современные специалисты, подводя итог длительной эволюции мюзикла и освещая «магистральные» жанрообразующие характеристики последнего, выявляемые на протяжении XX столетия, неизменно отмечают:

- приоритетную роль «синтезирующих тенденций в процессе формирования и дальнейшего развития указанного жанра»;
- уникальность мюзикла в качестве «полисюжетного, полижанрового, полистилистического феномена» музыкально-театрального искусства современной эпохи [2, с. 12–13].

Как же претворяются названные особенности в «Неистовом гасконце» Кара Караева? Синтезирующие устремления, предопределившие

специфику индивидуального воплощения литературного первоисточника, неоднократно подчеркивались композитором еще в 1970-е годы: «... перекинуть *мост от нашего времени к музыке XVII века* на фундаменте современных ритмических структур»; «...в мюзикле будут широко использованы современные ритмы. Перекликаясь со своими далекими «предками», они как бы составят *своеобразный синтез музыки XVII века и современности...*», etc. (цит. по: [6, с. 51; 3, с. 39]; курсив мой – Е.А.). Исходя из этого, можно полагать, что *музыкально-стилистическому синтезу* в «Гасконце» придавалось концепционное, основополагающее значение. Разнообразные типы «межстилевых контрастов» и взаимодействий, охватывающих барочные и классицистские «интонационные комплексы», аллюзии художественных шедевров романтической эпохи («тема Фридрика Шопена») в сочетании с гибко преломляемыми элементами «бит-музыки» (точнее говоря, поп-рока и барокко-рока) – все указанные выше составляющие подробно охарактеризованы в исследовательских публикациях и в полной мере соответствуют глубинной, сущностной природе мюзикла.

Далеко не столь очевидным представляется художественный итог *музыкально-жанровых «диалогов»*, развертывающихся в «Неистовом гасконце». Свободно преломляемые жанровые «модели» барочной эпохи (павана, пастораль, сицилиана, чакона и пассакалья, мореска, сарабанда и др.) соотносятся композитором не столько с жанрами современной эстрадной музыки (среди которых явственно распознается, пожалуй, только рок-баллада), сколько с аналогичными же «моделями» комической оперы и оперетты (ария, ариозо, монолог, куплеты, песня с хоровым сопровождением, лирический дуэт, небольшая ансамблевая сцена «игрового» плана). Подобный тип синтеза, как известно, доминирует в «неакадемических» разновидностях *оперного театра* («песенная опера», фолк-опера, рок-опера, зонг-опера и т. п.), включая *оперу-мюзикл*. На протяжении соответствующих проектов «...целенаправленно выдерживается равновесие внешней действенности и углубленного психологизма, «плакатного штриха» и «полихромной живописи» (в индивидуальных характеристиках) <...> гибко... чередуются лаконичные замкнутые номера с протяженными сценами сквозного развития <...> в оркестровке... доминирует «интегративный» подход к взаимодействию симфонической и бит-группы...» и т. д. [2, с. 122].

Еще более проблематичной оказывается исследовательская оценка либретто «Неистового гасконца» в качестве *литературно-сценического текста синтезирующего плана*. Напомним, что либретто классического мюзикла, «...активно используя разговорную речь «городской толпы»... близкую сегодняшнему слушателю-зрителю», тяготеет к применению различных контрастов – как оттеняющего, так и остроконфликтного типа. Отмеченные контрасты могут реализовываться при помощи «комплементарных» сопряжений нарративной сценарно-драматургической основы с экспрессивно окрашенными lyrics (песенно-поэтическими «комментариями»), путем дифференциации индивидуальных речевых манер высказывания, посредством сложной «многоязычной» организации словесного ряда, вбирающего в себя целый ряд стилистических пластов, и т. д. (см.: [2, с. 58, 117–118, 122]). Наряду с динамизацией драматургических процессов, такого рода литературные тексты придают особую эмоциональную окрашенность «адаптирующим» механизмам повествования, получившим исключительно широкое распространение в мюзиклах второй половины XX века: «...произведение, вошедшее в фонд мировой культуры, став мюзиклом... подвергается жесткой обработке в соответствии с требованиями малой культуры театральной индустрии нового времени. *Классический сюжет обретает новое бытие, становится мифом для театральной публики*. Музыка занимает в этом процессе... огромную роль... адаптируя большую литературу до уровня *мифа, выражающего категории сознания массовой аудитории*» ([8, с. 115]; курсив мой – Е. А.). Контрастные «сопряжения», о которых идет речь, позволяют наглядно запечатлеть различные стадии вышеуказанной «адаптации» и (в той или иной степени) целенаправленного «омассовления шедевров» как обязательного условия адекватного сценического воплощения последних художественными средствами легкожанрового музыкального театра.

Разумеется, названная обработка классических произведений (да и «серьезной» литературы вообще) отнюдь не всегда подразумевает их «опошление» и «примитивизацию», о чем убедительно свидетельствуют прославленные мюзиклы Дж. Гершвина, К. Вайля, Л. Бернштейна, С. Сондхайма, Э. Ллойда-Уэббера, А. Журбина, А. Рыбникова... Тем не менее, для КараКараева, глубокого знатока и ценителя мировой литературной классики, искренне восхищавшегося «героической комедией» и образом Сирано де Бержерака – «младшего брата» Дон Кихота, «адапти-

рующий» подход к первоисточнику был заведомо неприемлем. Дополнения, обусловленные развитием сюжета, в подавляющем большинстве заимствовались либреттистом и композитором из поэтического наследия Э. Ростана; композиционная упорядоченность и единство «высокого стиля» подчеркивались выдержанной «пульсацией» стиха и рифмовкой. Наряду с этим, представлялось вполне очевидным и другое: бесспорные литературные достоинства рассматриваемого текста несколько «диссоциировали» сущностной жанровой природе мюзикла как «злободневно-го», «актуального» музыкально-театрального феномена, вновь и вновь порождавшего многогранную «игру смыслов», переключек, ассоциаций с «бытием и сознанием» современного массового зрителя-слушателя.

Заметим также, что «*хореопластическая линия*», столь важная для полноценного воплощения авторской художественной концепции в мюзикле, на протяжении «Гасконца» оказалась «в тени» словесного и музыкального рядов, едва ли не постоянно приковывающих к себе внимание аудитории. Танцевальные эпизоды («Монфлери и балет», «В кондитерской», «Песенка Роксаны с хором»), уподобляемые «жанровым интермедиям», скорее напоминали о «бытовых сценках» музыкальной комедии, не привнося какой-либо ощутимой новизны в характеристики персонажей либо развитие сценического действия. Хореографические фрагменты «в духе мюзикла» («Гвардейцы-гасконцы», «Баллада Сирано», «Драка у Нельской башни») интерпретировались по существу однопланово, не обнаруживая тенденции к сквозному развитию приоритетных образно-смысловых мотивов, и т. д.

Благодаря отмеченному «смещению акцентов» рассматриваемое либретто изначально воспринималось специалистами в качестве закономерного продолжения многовековых традиций европейской и отечественной *комической оперы*. Например, еще в середине 1980-х годов А. Цукер писал о ярко выраженном «*стремлении к демократизации оперного театра*», индивидуально проявившемся у разных композиторов» и подразумевавшем «...создание таких... разновидностей жанра, тематика, язык которых, да и сами формы сценической организации смогли бы обеспечить им связь с широкой слушательской аудиторией». В ряду наиболее показательных сочинений, репрезентирующих «процесс обновления оперной поэтики», авторитетный исследователь упомянул «Неистового гасконца» Кара Караева – образец весьма органичного и убедительного «*сочетания черт оперы и мюзикла*» ([9, с. 240–241];

курсив мой – Е.А.). Правомерность этой оценки не вызывает сомнений, как и выбор именно оперы в качестве основной «порождающей модели» для художественных исканий данного композитора. С одной стороны, соответствующая жанровая ориентация наглядно подтверждается аналитически, с другой, – мотивируется общей направленностью творческой эволюции Кара Караева на рубеже 1960–1970-х годов. Речь идет о принципиально выдерживаемой линии, обусловленной поисками новых форм коммуникации сегодняшнего музыкального искусства со слушателем: в сфере вокально-оркестровых жанров Кара Караевым создавались «оратории-плакаты», в области симфонической музыки возник замысел программной симфонии «Гойя», инспирируемый одноименным кинопроектом (упомянутый замысел был реализован при участии Ф. Караева несколько позже), в музыкальном театре был декларирован поворот к «легкожанровости» («Работа над музыкой к «Неистовому гасконцу» окончательно убедила меня, что *никакого барьера между серьезной и легкой музыкой нет, что легкая музыка требует от композитора столь же серьезного, ответственного подхода, отдачи всех сил*» – цит. по: [6, с. 52]; курсив мой – Е. А.)... При этом, естественно, изначальной «точкой отсчета» для композитора становился ранее освоенный, постигнутый в деталях академический «жанр-первоисточник», целенаправленно обогащаемый и переосмысливаемый «с точки зрения современной эпохи».

По свидетельству Р. Щедрина, близко общавшегося с К. Караевым в указанный период, сочинение музыки к «Сирано де Бержераку» сопровождалось бурными профессиональными дискуссиями: «Мы очень часто вели с ним полночные многочасовые телефонные разговоры... Караев рассказывал мне, как он изучает только-только заявлявший о себе тогда рок (очевидно, здесь подразумеваются «диалоги» рок-музыкантов с музыкальным театром – Е.А.), ищет логику гармонической последовательности тонов, взаимосвязанности параллелизмов», и т. д. [10, с. 58]. Разумеется, оценки и суждения маститого коллеги (воспринимавшего мюзикл или рок-оперу на уровне «заинтересованного слушателя», без детального проникновения в технологические «нюансы») представлялись автору «Неистового гасконца» весьма ценными с учетом общеизвестного факта: опера «Не только любовь» Р.Щедрина, датируемая началом 1960-х годов, стала «провозвестницей» описываемых выше «демократических» новаций в сфере музыкального театра (см.: [10, с.

241])). Столь продуктивный творческий опыт, бесспорно, заслуживал изучения – с тем, чтобы в дальнейшем проложить собственный, ярко индивидуальный путь развития оперного жанра «под знаком мюзикла».

Подводя итог сказанному, отметим, что проблема современной идентификации магистральных жанровых черт «Гасконца», весьма значимая в исследовательском аспекте, обретает несомненную актуальность и для специалистов-практиков – оперных режиссеров-постановщиков и дирижеров, театральных художников, вокалистов... Постигание глубинной сути авторского замысла применительно к высокоталантливому сочинению Кара Караева, с избытком наделенному художественными достоинствами, но, увы, до сих пор не слишком «удачливому» в плане сценических воплощений, представляется ныне важной и насущной задачей.

Ключевые слова: «Неистовый гасконец», Э. Ростан, комическая опера, мюзикл, жанрово-стилевой синтез.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Мюзикл в отечественной музыкальной науке: терминологические «оппозиции» 1970-х годов // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. № 2. с. 94–100.
2. Андрущенко Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исследование. – Ростов н/Д, 2007.
3. Бретаницкая А., Карагичева Л. «Неистовый гасконец» Кара Караева (к проблеме творческого стиля композитора) // Музыкальный современник: сб. ст. – М., 1983. Вып. 4. с. 39–71.
4. Волынцев А., Михайлов Дж. Мюзикл // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1976. Том 3. с. 853–856.
5. Жилыева Е. Музыкальная комедия // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1976. Том 3. с. 753.
6. Карагичева Л. «Неистовый гасконец» К. Караева // Советская музыка. – 1978, № 2. с. 50–55.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М., 1990.
8. Таршис Н. Музыка спектакля. – Л., 1978.
9. Цукер А. Микаэл Таривердиев: монография. – М., 1985.
10. Щедрин Р. Кара Караев // Щедрин Р. Монологи разных лет. – М., 2002. с. 58–65.

Yelena Andruşenko (Rusiya)

**Qara Qarayevin “Çılğın Qaskoniyalı” əsərinin janr
identifikasiyası probleminə dair**

Məqalədə Q. Qarayev və P. Qradovun “Çılğın Qaskoniyalı” (“Неистовый Гасконец”) musiqili teatr layihəsi araşdırılır. Onu “romantik musiqili kome-diya”, eləcə də, “myuzikl” adlandırırlar. Əsərin janrının daha dəqiq müəyyən edilmə zəruriyyəti tədqiqatçıını göstərilən əsərin çox vacib cəhətlərinə müraciət etməyə şövq etmişdir: “XVII əsr və müasir dövr musiqisinin” fərdi şərhinin stillistik sintezinə, musiqi-janr dialoqunun spesifikasına, ilk mənbənin - E. Rostanın “Sirano de Berjerak” pyesinin, ədəbi mətninin səhnə adaptasiyasına, xoreplastik xəttin gözlənilməsinə və s. Təqdim olunan analitik müşahidələr “Çılğın Qaskoniyalı”nın konseptual elementi kimi “operallılığın” prioritet rol oynaması nəticəsinə gəlməyə imkan verir. Axırının korrektə olunmuş definisiyasını opera-myuzikl kimi təklif etmək olar.

Açar sözlər: “Çılğın Qaskoniyalı”, E. Rostan, komik opera, myuzikl, janr-stil sintezi.

Yelena Andrushenko (Russia)

**«The violent man from Gascogne» by QaraQaraev:
towards the problem of genre identification**

The author of the paper examines the musical-theatrical project «The Violent Man from Gascogne» (1974) by G. Garayev and P. Gradov. This project was named by his creators both «romantic musical comedy» and «musical». The need for a more accurate definition of the genre has prompted the researcher to address the most important aspects of the work: the individually interpreted synthesis of «the 17th century and contemporary music» stylistics, the specificity of «dialogues» between musical genres, a stage adaptation of the origin literary text (E. Rostand's play «Cyrano de Bergerac»), realization of «choreo-plastic line», etc. The submitted analytical observations further to draw the conclusion about priority role of «operaness» in the capacity of the fundamental conceptual element in «The Violent Man from Gascogne», and to represent the corrected definition of the latter work as «opera-musical».

Key words: «The Violent Man from Gascogne», E. Rostand, comic opera, musical, synthesis of musical genres and styles.