



Ольга ДОМБРОВСКАЯ

О музыке в фильмах Козинцева. Заметки к публикации одного письма

Нет для меня проблемы музыки в кино.

Г. Козинцев

Публикуемое письмо Григория Михайловича Козинцева к Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу написано в конце сентября 1956 года, в дни, когда отмечалось 50-летие композитора. Среди сотен поздравлений и приветствий он получил письмо и от Козинцева:

«Дорогой Дмитрий Дмитриевич, только что приехал в Ленинград, после пяти месяцев экспедиции, и узнал о Вашем юбилее. Ужасно огорчен, что не смог поздравить Вас вовремя. Хочется написать Вам, как много значило и значит для меня Ваше искусство, да и Вы сами. В черные минуты (а их так много!) я вспоминаю Вас и думаю: какая же великая сила заключена в Вас, что “самые крупные калибры артиллерии” ничего не могли сделать с Вашей музыкой. И что наше время — со всем заключенным в нем, и великим, и ужасным — запечатлено Вами без тени признака угодничества, расчета — запечатлено с такой силой правды и выражения искусством, что дух замирает.

Ужасно хочется, чтобы Вам было хорошо в жизни, чтобы Вы нашли душевное спокойствие. От всего сердца желаю Вам этого, очень горжусь, что мне удалось работать с Вами и очень Вас люблю. Ваш Г. Козинцев.

30.IX.56 г. Ленинград» *

Написанное в поздравительном жанре, почти не содержащее документальной информации, письмо, наверное, не требует фактического комментария. Но, как нам кажется, нуждается в комментарии более широкого плана.

* РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1 ед. хр. 140. Автограф Г. М. Козинцева. Письмо публикуется по машинописной копии, хранящейся в Архиве Д. Д. Шостаковича.

В своем немалом литературном наследстве Козинцев оставил одно рассредоточенное, разбросанное по его книгам, заметкам, дневникам и письмам сочинение, которое, перефразируя известное название, можно было бы наименовать: «*Мой Шостакович*». Творчество и личность Шостаковича постоянно будоражили мысль Козинцева, размышления о композиторе неожиданно всплывают здесь и там, создавая многогранный и объемный образ великого музыканта, многолетнего бесценного сотрудника и очень интересного человека. Помня об этом, легче понять неформальную, взволнованно-патетическую интонацию поздравительного письма 1956 года.

Попытаемся, пунктирно обозначив хронологические вехи сотрудничества Козинцев — Шостакович, еще раз сформулировать, чем была музыка Шостаковича для Козинцева и его кино. Еще раз, — потому что эта тема раскрыта, просвечена аналитической рефлексией Козинцева, и нам остается только проиллюстрировать феномен музыки Шостаковича в фильмах Козинцева некоторыми новыми наблюдениями*.

* * *

О репетициях «Гамлета» в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1953 году кинорежиссер Козинцев написал: «Счастье, когда у режиссера “всего мало”. Счастье: отсутствие “производства”. Работа в театре представляется мне отдыхом в санатории по сравнению со съемками <...> Я наслаждаюсь отсутствием “масштаба”: миллионной сметы, множества людей разных специальностей, находящихся под твоим началом»**.

Действительно, кино это громоздкое и дорогостоящее производство, но и своей непроизводственной половиной кино не принадлежит

* Некоторые из приводимых в статье текстов Козинцева заимствованы из трех источников, их названия даются в сносках сокращенно с добавлением номера страницы или сначала номера тома (римской цифрой) и потом номера страницы:

1) Переписка Г. М. Козинцева. 1922–1973. М., 1998 (сокращенно: ПК).

2) Козинцев Г. М. Собрание сочинений в пяти томах. Т. I. Л., 1982; Т. II. 1983; Т. III. 1983; Т. IV. 1984; Т. V. 1986 (сокращенно: Собр. соч.).

3) Козинцев Г. М. Музыка (по порядку фильма). [Музыкальный сценарий кинофильма «Гамлет»]. Машинопись с рукописными вставками Козинцева. Архив Д. Д. Шостаковича, ф. 4, р. 2, ед. хр. 12 (сокращенно: Муз. сц.).

** Козинцев Г. М. Записи из рабочих тетрадей. Собр. соч. Т. IV. С. 396.

полностью одному создателю. Фильм — результат творческих усилий нескольких, даже многих творцов. И Козинцев с самого начала своей работы показал безошибочное чутье в поисках со-трудников, со-авторов, едино-мышленников любого жанра, любой кинопрофессии.

Постоянный творческий костяк киногруппы Козинцева и Трауберга (впоследствии перешедший к Козинцеву) сложился на редкость рано, можно сказать сразу: оператор А. Н. Москвин, художник Е. Е. Еней, звукорежиссер И. Ф. Волк, дирижер Н. С. Рабинович и, наконец, композитор Д. Д. Шостакович.

Шостакович писал музыку ко всем фильмам Козинцева и Трауберга, а потом — почти ко всем фильмам Козинцева.

С «Нового Вавилона», когда началось сотрудничество с Шостаковичем, «фэкссы»¹, задумывая новую работу, сразу же подразумевали участие в ней Шостаковича. И позже, когда после «Простых людей»² пути режиссеров разошлись, Козинцев приглашал Шостаковича в начале всех своих постановок, не только кино-, но и театральных. Кажется, только два раза Шостакович не откликнулся на призыв Козинцева: первый раз отказавшись от написания музыки к постановке «Отелло» в Новосибирске, в эвакуированном из Ленинграда Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина, и второй раз, отказавшись писать музыку к кинофильму «Дон Кихот»*.

Вопрос об авторе музыки к «Дон Кихоту» решался летом 1956 года в переписке Козинцева со Шварцем и Шостаковичем**. Эта переписка и является комментарием к публикуемому поздравительному письму 1956 года: «пять месяцев экспедиции», о которых пишет Козинцев в начале письма, это съемки в Крыму «Дон Кихота».

* * *

В декабре 1947 года после окончания фильма «Пирогов» Козинцев написал Шостаковичу: «<...> желание сказать Вам о радости, которую Вы мне доставили музыкой к “Пирогову”, не оставляет меня с тех пор, когда я ее впервые услышал.

* Оба отказа были обусловлены личной и творческой ситуацией Шостаковича, а не нежеланием работать с Козинцевым над этими постановками. Это демонстрируют имеющиеся документы. Оба раза Шостакович предлагал обратиться к своим ученикам: в Новосибирске — к Г. В. Свиридову, на «Дон Кихоте» — к К. А. Караеву.

** См.: ПК. С. 178, 180–181, 186, 188.

Очень трудно ставить фильмы. Не только оттого, что это тяжелый физический труд в условиях, не приспособленных для него, но и потому, что постановка — это постепенное разрушение замысла. Я не умею халтурить. Не умею и быть циничным. Как бы я потом ни подшучивал, но в душе я себе судья, и когда кончается работа, понимаешь: не вышло, а обидно, могло бы быть по-другому.

Для меня очень важно, что много лет мы трудимся вместе. И менее всего меня радует то, что Вы пишете хорошую, помогающую фильму музыку. Это важно, но не это главное. Я уже много лет поражаюсь: услышав Вашу музыку, я слышу свой замысел — самое в нем для меня дорогое.

По ряду причин мне не удалось снять “холеру”, как было задумано, но я не только услышал, но и почувствовал образ именно так, как рисовалось в самых смелых мечтах. Не забыть такого же ощущения от похоронного марша в “Возвращении Максима”, от “погрома” в “Выборгской стороне” и множества других сцен.

Есть в каждой сцене не только главное: смысл, характер, эмоциональность, но и множество не передаваемых словами ощущений, аналогий, каких-то смутных воспоминаний, неопределенных мыслей, которые, вероятно, для искусства наиболее важны. Все это я нахожу в Вашей музыке.

Замысел фильма заставляет не спать ночами, пробовать найти форму для воплощения. Процесс постановки — постепенный отказ от всего. Множество людей, не покладая рук, стараются все это (как им кажется, “не существенное”) ужать, урезать, превратить в элементарное, испробованное, безопасное. Работа их обычно увенчивается успехом. Поймите же, какое счастье все же слышать это в музыке»*.

В этом письме выражена заветная мысль Козинцева: *процесс постановки — постепенное разрушение замысла. Снять так, как задумано, почти никогда не удастся. Но замысел все равно воплощается. Благодаря музыке, которая несет в себе все нюансы замысленного.* Высказанное в письме глубочайшее преклонение перед работой Шостаковича и помещение композитора на высшую ступень авторской иерархии в создании фильма, — всё это наглядно демонстрирует некий природный синтетизм козинцевского кинематографа. Кино делается несколькими равновеликими творцами. Их участие не просто украшает фильм («менее всего меня радует то, что Вы пишете хорошую, помогающую фильму музыку. Это

* Козинцев Г. М. Письмо к Шостаковичу от 21 декабря 1947 года.

важно, но не это главное»), их творчество, наравне с постановщиком, создает фильм, воплощает его глубинный замысел, его художественную идею.

Само появление композитора в группе «фэксов» было связано с необходимостью расширения порождающих основ кино. «Как это ни покажется странным, но многие эпизоды наших немых фильмов были звуковыми. Звукового кино еще и в помине не было, а образы возникали не только “видимыми”, но и “слышимыми”. <...> Эпизод монтировался как музыкальное произведение. Циклы кадров казались подобными струнным, медным, деревянным ансамблям». Характер пластики в разных эпизодах «Нового Вавилона» уподоблялся разным музыкальным жанрам: сумасшедшая танцулька в сценах бала, оперетты, распродажи и страшный своим однообразием военный марш в кадрах немецкой кавалерии.

«Нужно ли удивляться, что фильму была необходима особая музыка?» — и не только взамен «номеров» из специальных таперских альбомов, где для каждой ситуации на экране была заранее подобрана музыка, но и как самостоятельное авторское начало, без которого задуманные образы были бы неосуществимы. Музыка должна «не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объем; музыка должна сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего»*. Звук, еще не придя по-настоящему в кино, уже стремился быть не просто музыкальным сопровождением, не *фоном*, а самостоятельным образным началом.

Вот как описывает Козинцев замысел следующего фильма «Одна»³: «Девушка, совсем еще юная, не сталкивавшаяся с какими-либо сложностями жизни, закончила педтехникум. Она счастлива. Она любит большой прекрасный город, где прожила всю свою недолгую жизнь, свою профессию, любит веселого парня-физкультурника. Безбедное и бездумное существование нашей героини — первую часть фильма — хотелось выразить особой, иронически показанной поэтичностью обыденного. На предметный мир как бы переносилась внутренняя идиллия девушки, наивная и пошловатая.

Темные, трагические напряженные тона пластики “Нового Вавилона” сменились светлыми, в большинстве случаев солнечными кадрами.

Надо сказать, что в те времена чисто белый цвет считался для съемки по техническим причинам (ореолы) невозможным. <...> Перед Москвиным была поставлена первая задача: снять белое

* Козинцев Г. М. Глубокий экран // Собр. соч. Т. I. С. 154–155.

на светлом, белое платье на солнечной улице» *. Эта новаторская и еретическая по тем временам задача была блистательно разрешена Андреем Николаевичем Москвиным.

Но не менее еретическая задача ставилась и перед композитором: «Во время прогулки будущие молодожены останавливались у витрины, выбирали предметы для хозяйства. Прекрасный сервиз, как в сказке, обращал внимание на молодую пару, вступал в разговор. Чайники поворачивались к ним носиками и пели тоненькими фарфоровыми голосами: “Как хорошо, как хорошо!..” Чуть звеня, подпрыгивали и подпевали чашки и полоскательницы: “И чай на примусе кипит...” Гудели в такт автомобильные гудки: “Приходит милый новый день”. Улица гулом голосов и всеми своими шумами подтверждала: “Но этот день, когда живешь, необычаен и хорош”» **. Однако планы, как пишет дальше Козинцев, оказались — чисто теоретическими. Деформировать звук так, чтобы он казался фарфоровым, игрушечным, будто его поют чайники, не удалось. Возможности соединять звуковые ряды тоже не было — еще не существовало перезаписи.

И снова есть удивительно интересный, необыкновенный замысел, осуществление которого технически невозможно. Но замысел все равно воплощен. Он воплощен Шостаковичем и соединенными новаторскими усилиями единомышленников: «Музыка Шостаковича становилась для наших фильмов такой же органической частью (самой плотью кинематографической образности), как и пластика Москвина» ***.

* * *

Во всех ранних фильмах Козинцев и Трауберг снимали *своих* актеров, в титрах картин «Мишки против Юденича», «Братишка», «Чертово колесо», «Шинель», «С. В. Д.», «Новый Вавилон», «Одна» встречаются одни и те же актерские имена: А. А. Костричкин, П. С. Соболевский, С. З. Магарилл, С. А. Герасимов, Е. А. Кузьмина, Я. Б. Жеймо. «Никого и на за что мы не стали бы снимать вместо них. Если ролей в сценарии не было, присочиняли сами. У Жеймо была характерная внешность, маленький рост — это не смущало.

* Там же. С. 192.

** Там же. С. 194.

*** Там же. С. 196–197.

В “Шинели” мы ввели какую-то подручную портного; в “Братишке” (события происходили в автобазе) Жеймо играла “девочку при гараже за мальчика”. Конечно, все это было плохой педагогикой и неразумной режиссурой. <...> Может быть, этим мы смогли помочь талантливым людям, с которыми нам посчастливилось трудиться? <...>*. Вспомним эпизод с Жеймо во второй части «Одной», в котором актриса изображает упрямую девчонку, решившую, во что бы то ни стало, сделаться учительницей. Возможно, этот эпизод был в сценарии, и для него подобрали подходящую актрису — Янину Жеймо. Но, учитывая сказанное выше о *своих* актерах, можно предположить, что кадр был сочинен специально для Жеймо, возникла настоящая цирковая реприза с демонстрацией актерской эквилибристики самой высокой пробы, с использованием «внутренней техники мгновенной возбудимости», выразительности «еле заметных переходов и мельчайших движений». Для короткого (50 секунд!) эпизода Шостакович придумал комический марш для духового оркестра с барабаном. К этому маршу, как и к игре Жеймо, можно отнести козинцевское «Я не ошибусь, утверждая, что почти у всех людей советской кинематографии первой любовью в искусстве был цирк. Мы любили мужество и ловкость, сияние блесков, размалеванные лица, яркий свет и духовой оркестр»**.

* * *

27 января 1935 года вышел в прокат фильм «Юность Максима». В лекциях о работе над фильмом Козинцев рассказал: «Мы поставили перед собой задачу, чтобы не было ни ноты написанной музыки. Нам казалось, что для прозаического, повествовательного стиля, который мы хотели взять, написанная музыка не годится, потому что для прозы нужна локальность эпохи. Настоящая музыка эпохи будет лучше того, что напишет Шостакович. <...> Нам хотелось записать одновременно с пяти пленок пять разных музык, характерных для 1910 года: “Ойру”, цыганский хор, пение какой-нибудь шансонетки, может быть, краковяк... <...> Чудовищную какофонию 1910 года». Таков был замысел. «Но горе заключалось в том, что еще не было аппарата для перезаписи»***.

* Там же. С. 507.

** Козинцев Г.М. Янина Жеймо. Собр. соч. Т. II. С. 50, 49.

*** Козинцев Г.М. О работе над трилогией о Максиме // Собр. соч. Т. I. С. 398, 390.

Снова, как и в «Одной», новаторский замысел не укладывается в рамки технических возможностей, и, тем не менее, он осуществлен. Внутри фильма сочиненной музыки нет («для прозаического стиля написанная музыка не годится»), но Шостакович пишет увертюру, «Пролог 1910 года», где задуманная «чудовищная какофония 1910 года» воплощена в симфонической форме. Думается, и об этом Козинцев написал Шостаковичу в 1947 году: «<...> услышав Вашу музыку, я слышу свой замысел — самое в нем для меня дорогое <...>».

* * *

Когда мы смотрим сейчас старые фильмы, мы понимаем, что они сохранились для нас по-разному. Видим ли мы в фильме только факт киноистории или это *настоящее* кино, которое и спустя десятилетия способно говорить с нами языком искусства? Думается, трилогия о Максиме в первую очередь живет образом главного героя, тем его обаянием, в котором соединились все фольклорные и сказочные умники от Иванушки-дурачка и Петрушки до Пульчинеллы и Умной Эльзы. Одной из главных черт этого удивительного киносоздания является его песенный репертуар. Авторы прошли здесь по острию ножа. Это род музыки *на грани дозволенного*, музыки, которая и отталкивала своей откровенной банальностью и привлекала глубокой укорененностью в окружающем мире. Песни Максима, пришедшие в фильм из жизни, вернулись в народ, стократ усиленные, заряженные обаянием Бориса Чиркова и сыгранного им героя. Эхо такого песенного стиля долго раздавалось на советском экране, и совершенно не удивляет, что песенка Тихона Хренникова «Березки подмосковные шумели вдалеке / Плыла-качалась лодочка по Яузе-реке», сочиненная спустя полтора десятилетия после трилогии о Максиме для фильма «Верные друзья», является почти парафразом песни «Люблю я летом с удочкой над речкою сидеть / Бутылку водки с рюмочкой в запас с собой иметь» из «Юности Максима».

* * *

В 1946 году Козинцев начал работать над фильмом «Пирогов», включившись в славную когорту советских режиссеров, которые, в соответствии со сталинским имперским планом монументальной

кинопропаганды работали в так называемом историко-биографическом жанре. «Холерой в историко-биографических фильмах я переболел в полной мере. <...> Я знаю этот жанр так, что могу писать докторскую диссертацию. <...> Ничем не-было нанесено такого ущерба нашему искусству, как этим потоком историко-биографических картин» *.

В перечислении этих фильмов поражает всё: нет, кажется, ни одной крупной личности в истории, а также науке и искусстве, которая не попала бы сюда. Поражает и национальное представительство авторов и студий — снимают не только в Москве и Ленинграде, но Камиль Ярматов снимает «Алишера Навои» в Ташкенте, Юлий Райзман «Райниса» на Рижской студии, Игорь Савченко в Киеве «Тараса Шевченко», Ефим Дзиган в Алма-Ате «Джамбула»...

Удивительно и то, что в жестких рамках малопривлекательного жанра и в чудовищных тисках идеологического давления и цензуры художники умудрялись найти свой тон, свою позицию. При всей формальной верности жанровому канону в «Пирогове» Козинцева прорывается и лирическая интонация, и яркая праздничность некоторых сцен, явно не укладывающиеся в стандартный набор признаков темы *Великий Лекарь*: болезни и нищета народа, подлость власти и патетическое самопожертвование врачей. В решении этой «сверхзадачи» фильма вместе с остальными его авторами — сценаристом Германом, оператором Москвиным, художником Енеем — участвует и Шостакович. Для эпизода «Гуляние на Островах» он сочинил вальс, лирический и блестящий, один из ярких примеров стилизованной музыки Шостаковича. Этот вальс, вместе с другим — из кинофильма «Златые горы» (1931), — уже давно бытует только номинально как авторская музыка, воспринимаясь общественным музыкальным сознанием где-то рядом с «Амурскими волнами» или «На сопках Манчжурии».

* * *

В 1947 году Козинцеву предложили поставить юбилейный фильм о Белинском. Это была мучительная работа («<...> от слова “Белинский” мозг автоматически стал производить ряд образов, и прежде всего в голове задвигалась лента бесконечных разговоров.

* Козинцев Г. М. О режиссерском сценарии «Чокан Валиханов». Собр. соч. Т. II. С. 94.

Стоят Станкевич, Герцен и другие исторические персонажи, они говорят цитаты из своих произведений, и их учит Белинский» *, — саркастически писал Козинцев), которая растянулась на несколько лет (завершенная в 1951 году эта «одна из худших картин в этом роде и жанре» ** вышла на экраны только в 1953 году). Позже Козинцев написал: «[когда критик] походя <...> выливает на меня помои, поминая “Пирогова” и “Белинского” <...> тогда критик обязан прочесть хотя бы первые варианты сценариев “Белинского” (их было пятнадцать), протоколы Большого художественного совета под председательством Ильичева, требования переделок, запрещение фильма с соответствующими мотивировками и т. п.» ***.

Для «Белинского» Шостакович сделал несколько обработок народных песен. Но есть в фильме и другой пласт музыки, о котором здесь уместно сказать.

В самом массовом из искусств к этому времени выработались жесткие требования к форме, от которых никто не мог быть свободен. Любое экранное действие должно было быть передано установленными приемами. В области музыки это парадоксальным образом стало напоминать ситуацию дозвучкового кино, когда каждый визуальный сюжет имел строго определенное музыкальное сопровождение (как известно, музыкальные номера были собраны в специальные альбомы). Фактически композитор, сочиняя музыку к какому-нибудь эпизоду, должен был выбрать из имеющегося набора шаблонов подходящий к данному месту. В своих фильмах Дмитрий Дмитриевич написал много музыки, которую условно можно определить как *взволнованно-энергичная* или *гражданственно-патриотическая* — у любого зрителя советского кино найдется в памяти немало примеров такой музыки. И хотя в разных фильмах сочинялась разная музыка такого рода, кажется, будто она писалась по одному образцу, почти так, как если бы готовый номер брался из таперского альбома. Именно так начинается «Белинский», так же начинается и «Овод», и «Год, как жизнь»...

Но и такая абсолютно благонадежная музыка не могла удовлетворить инстанции, требовался какой-то высший уровень чистоты стиля. Когда Большой художественный совет Министерства кинематографии СССР посчитал эпизод пребывания Белинского в Зальцбрунне

* Козинцев Г.М. О замысле фильма «Белинский» // Собр. соч. Т. I. С. 465.

** Козинцев Г.М. О режиссерском сценарии «Чокан Валиханов» // Собр. соч. Т. II. С. 94.

*** Козинцев Г.М. Письмо к Н.М. Зоркой от 9 марта 1969 года // ПК. С. 373.

слишком мрачным и потребовал пересъемок и замены музыки, Шостакович, посылая Козинцеву новый вариант, написал, что он сочинил *никакую* музыку, и по этой причине в ней ни к чему нельзя придраться. Он пишет, что огорчен тем, что его «музыка не подходит к Зальцбрунну из-за ее мрачности и схожести с траурным маршем. Я написал другую <...>. Она не бодра и не жизнерадостна. Однако в ней отсутствуют маршевые ритмы, и, благодаря этому, она не будет вызывать траурные ассоциации. Я весь день бился сегодня над этим куском и наконец написал. <...> Если же вновь написанный кусок не подойдет, то я боюсь, что не сумею написать третий вариант»*.

Мартиролог музыкальных потерь «Белинского» этим не исчерпывается. В первом варианте фильма была сцена, в которой крепостная актриса (Л. Гриценко) исполняет романс «Ива». Шостакович написал этот романс и отправил его Козинцеву**. Но сцена была изъята из картины, а романс исчез и не известен до сих пор. Практически исчезла из фильма и Лилия Гриценко — она осталась в одном кадре в «бессловесной» роли.

Возможно, ко всему этому относится единственное критическое замечание Шостаковича про «Белинского»: «Все это, конечно, не украсило картину»***.

А между тем, музыкальная фонограмма фильма сохранила слабый след попытки хоть в какой-то степени оживить безрадостный, мертвый звуковой пейзаж, хоть как-то разбавить трескучую словесную и музыкальную риторику. В одной из заключительных сцен фильма, когда герой, собираясь сесть за письмо к Гоголю, раздраженно запахивает окно, чтобы отгородиться от шума буржуазного гуляния на бульваре, авторы фильма вспомнили о *лекарстве* «Пирогова» и дали еле слышным фоном, на самой низкой силе звука, — фрагмент из «пироговского» вальса!

* * *

В 1957 году Козинцев начал работу над литературным сценарием «Гамлета». Утверждение этой постановки шло тяжело и долго. Но композитор фильма был «утвержден» постановщиком заранее.

* Шостакович Д.Д. Письмо к Козинцеву от 17 сентября 1950 года // ПК. С. 93–94.

** Шостакович Д.Д. Письмо к Козинцеву от 10 марта 1948 года // ПК. С. 83–84.

*** Козинцев Г.М. О Д.Д. Шостаковиче // Собр. соч. Т. II. С. 436.

Фильм еще не был запущен в производство, еще не был принят на «Ленфильме» режиссерский сценарий, а Шостакович уже получил приглашение Козинцева и с радостью, очень активно на него откликнулся: «Я буду счастлив принять участие в работе над Вашей постановкой “Гамлета”» * и в этом же письме сразу обговаривает возможности встреч. По-видимому, многое в отношении музыки будущего фильма было решено очень скоро, поскольку уже в начале июня (фильм еще не запущен в производство) Козинцев сообщает в письме: «Шостакович будет писать совершенно новую музыку. Ни ноты из музыки к вахтанговскому спектаклю в фильме использовано не будет: ничего общего нет в замыслах моего фильма с акимовским спектаклем⁴. После этого Шостакович уже два раза писал музыку к моим шекспировским постановкам в театре <...> на мой взгляд, совершенно поразительную по силе трагизма. Однако даже эту музыку можно будет использовать лишь частично» **. Для фильма «Гамлет» Шостакович написал громадную партитуру, но в ней нет ничего из его старой «шекспировской» музыки...

В начале января 1963 года, когда съемки еще только начались, но до их окончания было еще очень далеко***, Козинцев попросил Шостаковича сочинить «Танец Офелии», описывая замысел сцены: «<...> милую девушку-полуребенка превращают в куклу, заводную игрушку с искусственными движениями, заученной улыбкой...»**** Почему в начале съемок, задолго до того, как композитор еще только начнет писать музыку, появилась эта просьба постановщика? Ответ в словах Козинцева, приведенных выше по другому поводу, но, видимо, имеющих универсальное значение: потому что «образы возникают не только “видимыми”, но и “слышимыми”», и музыка не просто усилит воздействие зрительного ряда после озвучания, а сама есть «плоть кинематографической образности». На языке

* Шостакович Д. Д. Письмо к Козинцеву от 17 марта 1962 года // ПК. С. 223.

** Козинцев Г. М. Письмо к Дж. Лейде от 5 июня 1962 года // ПК. С. 224. До фильма «Гамлет» Шостакович трижды работал над шекспировскими постановками в театре: «Гамлет» в театре имени Евг. Вахтангова в Москве (1932, режиссер Н. П. Акимов); «Король Лир» в БДТ в Ленинграде (1941, Г. М. Козинцев); «Гамлет» в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в Ленинграде (1954, Г. М. Козинцев).

*** Съемки начались 21 декабря 1962 года. Фильм был принят Художественным советом и дирекцией «Ленфильма» только 30 марта 1964 года. Летопись жизни и творчества Г. М. Козинцева. Составитель Д. Г. Иванеев // Собр. соч. Т. I. С. 535.

**** Козинцев Г. М. Письмо к Шостаковичу от 7 января 1963 года // ПК. С. 229.

производственной необходимости это можно сформулировать иначе: музыка потребовалась режиссеру на столь раннем этапе, чтобы снять под фонограмму, чтобы показать очень молодой и неопытной тогда актрисе сложный замысел сцены во всей полноте.

* * *

По-видимому, Козинцев и в голову не приходило воспользоваться для постановки эпизода какой-нибудь более или менее подходящей заменой с тем, чтобы потом, после сочинения всей партитуры, озвучить сцену музыкой Шостаковича. Замысел эпизода не просто включал музыку как важный компонент, но был изначально основан на музыке: «Хотелось бы в однообразной механичности танца выразить бездушие, бесчеловечность. Я понимаю, что прошу Вас сделать нечто подобное тому, чтобы перевезти на велосипеде дом: что может уж такого зловещего быть в пиликанье на скрипочке?..»*. Судя по ответному письму, с которым Шостакович переслал написанный номер, композитор понял и принял необходимость такого срочного внепланового сочинения. Он меньше, чем через две недели выслал в Ленинград неинструментированный эскиз «Танца Офелии»: «Его желательно исполнить на скрипке под аккомпанемент рояля или клавесина, или гитары. По-моему, мудрить особенно не нужно. Можно использовать рояль»**.

Козинцев присылал Шостаковичу в письмах описание своих музыкальных идей с указанием длины кусков до секунд. Его восхищала в композиторе скромная готовность профессионала подчиняться требованиям хронометража: «Для Шостаковича никогда не бывает оскорбительным написать музыку именно на 1 минуту 13 секунд, и притом, чтобы на 24-й секунде оркестр играл тише, так как начинается диалог, на 52-й громче, так как стреляет пушка»***. Теперь, когда можно сопоставить первоначальные музыкальные идеи режиссера (возникавшие еще до того, как было что-то снято) и музыку Шостаковича в готовом фильме и убедиться в их почти полном тождестве, остается только удивляться, как Козинцев находил слова и умел передать свое слышание композитору. Вот что написал Козинцев Шостаковичу в конце 1963 года,

* Там же.

** Шостакович Д.Д. Письмо к Козинцеву от 20 января 1963 года // ПК. С. 231.

*** Козинцев Г.М. О Д.Д. Шостаковиче // Собр. соч. Т. II. С. 423.

когда композитор собирался вплотную приступить к сочинению музыки: «У нас как будто должно быть два отдельных оркестра, разного стиля музыки. Что ли говоря, “от автора” — современный симфонический оркестр и род стилизованного старинного оркестра — принадлежность самого действия. Под вторым разделом я понимаю дворцовую музыку: фанфары на вкус короля, военные литавры, музицирование придворных дам, обучение Офелии танцам, может быть, какой-то романс. Сюда же и балаганный оркестр, привезенный комедиантами: трубы — вступление к спектаклю, джига, наведение страхов для кровавой мелодрамы» *. Ни одной «образной характеристики» и при этом — как много сказано о «характере музыки».

* * *

Козинцев, как правило, обрисовывает лишь общий контур своего музыкального замысла, все конкретные решения оставляя композитору: не только какая может быть музыка, но и нужна или не нужна музыка в данном месте вообще (в приводимых ниже фрагментах письма о музыке «Гамлета» обратим внимание на фразы: «где Вам покажется уместным» или «вероятно, стоит начать» или «как Вы сочтете лучшим»). При этом Козинцев не «тушется» перед гением Шостаковича и «нескромно» предлагает ему ряд вариантов, отлично понимая, что композитор может все сделать «иначе». Музыка — не его профессия, но музыка фильма, — его территория, и он не боится предлагать музыкальные решения Шостаковичу:

«Поединок в пьесе наиболее мелодраматичен; мне кажется не стоит сцену сгущать еще более, а, напротив, хотелось бы музыку дать вразрез с настроением — предчувствием развязки, смерти, — какой-нибудь танец, или романс, или тот же № обучения Офелии — другую девицу готовят к светской жизни.

Род салонной музыки 16 века.

Музыка слышится и в зале поединка, когда приносят шпаги, Гамлет просит прощения у Лаэрта, приходит король и т. д. Она то утихает, то возобновляется. Заканчивать ее можно в любом месте — где Вам покажется уместным. <...>

<...> Смерть Гамлета.

* Козинцев Г. М. Письмо к Шостаковичу от 30 декабря 1963 года // ПК. С. 247–248.

Вероятно, стоит начать, когда Лаэрт ранит Гамлета (резкий удар шпагой по плечу). <...>

М. б., убийство короля перекликается с темой Призрака? А м. б., и весь № связан с этой темой? Как Вы сочтете лучшим. <...>

№ можно закончить на этом или продолжать дальше. Камера наезжает на камень. И надолго останавливается. Один камень. После совершенной тишины, как бы из ничего, вновь возникает, усиливается звук продолжающейся жизни. Рождаются и умирают люди, идут войны, сменяются правители...

Войска Фортинбраса входят в Эльсинор. М. б., опять гул тех же литавр, что слышались в начале царствования Клавдия.

От неподвижного камня (если считать с начала):

Вход войск — на 36 сек. (камень можно сократить).

Фортинбрас начинает говорить — на 1 мин. 9 сек.

Всего — 1 мин. 46 сек. (можно короче).

Дальше — похороны Гамлета. № может переходить непосредственно в финал либо между ними любой длины пауза*.

Однако, пытаюсь внушить Шостаковичу свои музыкальные замыслы относительно будущего фильма, в некоторых позициях Козинцев очень категоричен. Во-первых, в вопросе о том, какой должна быть музыка фильма в целом, общий ее стиль.

Для Козинцева это не выбор композитора на этапе озвучания смонтированной картины, а существеннейшая составная часть первоначального замысла фильма. И это первое, что он сообщает композитору, когда начинается работа над музыкой.

Так было с «Гамлетом» (в фильме должно быть как бы два стиля музыки («от автора» — современный симфонический оркестр и род стилизованного старинного оркестра — принадлежность самого действия»), так же будет позже, в начале 1970 года, когда Козинцев начнет описывать Шостаковичу музыку в «Короле Лире»: «Музыка кажется мне в этой трагедии иной по месту и характеру, нежели в «Гамлете». Никакой стилизации под эпоху. <...> Язык современного искусства, такой, каким Вам хотелось бы говорить о современном мире. Темы зарождаются задолго до того, как они становятся отчетливыми, принимают симфоническую форму. Что-то с самого начала слышащееся в воздухе, гул приближающихся катастроф, сгущение электричества в атмосфере**». Да и в некоторых частностях всё решено заранее. Например, в сцене «Призрак в спальне королевы»:

* Там же.

** Козинцев Г. М. Письмо к Шостаковичу от 8 января 1970 года // ПК. С. 413.

«Когда Гамлет в бешенстве бросает Гертруду на пол — перед ним возникает Призрак. Это хотелось бы сделать только в музыке»*. Или в сцене смерти Офелии: «Можно объединить № с прошлыми двумя, или же отделить их паузой. Хотелось бы сделать темой — песни Офелии»**. Здесь мягкое «хотелось бы» в сущности лишает композитора всякой самостоятельности в выборе.

В одном из эпизодов звучит музыка Шостаковича, про которую можно сказать: ее идея родилась в мечтах Козинцева как музыка для фильма «Гамлет» почти за десять лет до того, как картина была снята.

Как молодым «фэксам» не хватало выразительных средств кинематографа и их влекло за границы возможностей немого экрана, так Козинцеву в его театральной работе хотелось вырваться за пределы рампы и обладать в сценической постановке потенциалом киновыразительности. «Боже мой, как меня кляли заведующие постановочной частью! — писал Козинцев о постановке «Гамлета» в театре в 1954 году. — Воспитанный на кино, я требовал объемов, подлинных материалов: дерева и железа»***. Рабочие тетради режиссера за 1953 год полны заметок и постановочных наметок по поводу «Гамлета» в театре. Но время от времени они перемежаются ремаркой: «для кино» — фантазия кинематографиста брала свое.

Вот какую запись сделал Козинцев через месяц после начала работы над «Гамлетом» в театре драмы имени А. С. Пушкина: «Для кино: череп — и раздается (из звона бубенчика) еле слышная шутовская песня, и череп превращается в Йорика. А потом обратное превращение»****.

Спустя десять лет, снимая эту сцену в фильме, Козинцев откажется только от превращения черепа в Йорика (по-видимому, тогда это показалось ярко кинематографичным — по контрасту со сценическими возможностями — а теперь увиделось прозрачно-иллюстративным, и Козинцев не использует слишком очевидный прием).

Зато услышанную им тогда музыкальную программу этой сцены он старается внушить Шостаковичу: «Может быть один большой №, а возможно и то возникающая, то затихающая тема. Начинается от слов Гамлета “Поразительное превращение, если бы только можно было подсмотреть его тайну!” Всего — 3 минуты 36 секунд. (размер условный. Может быть и меньше, если начинать музыку

* Муз. сц. С. 6.

** Муз. сц. С. 9.

*** Козинцев Г. М. Глубокий экран // Собр. соч. Т. I. С. 245.

**** Козинцев Г. М. Записи из рабочих тетрадей // Собр. соч. Т. IV. С. 373. Запись 20 ноября 1953 года.

от того, как Гамлет перебирает землю-прах пальцами. Возможно начинать особый № — Йорика, после того, как зазвенели бубенчики на истлевшем шутовском колпаке). № можно заканчивать, когда раздалось издали удары колокола — выносят Офелию»*. Вспомним эпизод в фильме: флейта пикколо выводит *еле слышную шутовскую песню* — композитор воплотил давнюю музыкальную киноидею Козинцева. А зрителю начинает казаться, что тайна «поразительного превращения», которую нельзя «подсмотреть», может быть *услышана*, — в музыке Шостаковича.

* * *

Приглашая Шостаковича к участию в фильме «Король Лир» в 1968 году, Козинцев написал: «Так как мне, естественно, хочется, чтобы Вы согласились, то пишу о некоторых облегчающих обстоятельствах: музыки в фильме будет меньше, нежели в “Гамлете”, копыт вовсе не будет и, — если Вы захотите, — можно будет использовать и то, что Вы написали для спектакля в Большом драматическом театре»**.

Процесс создания музыки к «Королю Лиру» был сильно затруднен: Шостакович дважды выключался из работы, первый раз в ноябре — декабре 1969 года, когда он полтора месяца был в больнице в Москве и второй раз почти на четыре месяца — с конца февраля по июнь в 1970 году, когда он лечился в Кургане. Но партитура «Короля Лира» меньше, чем в «Гамлете», не только и не столько по этой причине.

Музыкальное «задание» Козинцева по «Лиру» было не таким объемным, потому что Козинцев, как нам кажется, не мог не учесть опыт «Гамлета», не мог не почувствовать, что Шостакович не хочет сочинять музыку, чтобы потом ее надо было заглушить или усилить, прервать и снова дать зазвучать, и уж во всяком случае, наложить на нее шумы. Сам Козинцев вспоминал: «На пробной перезаписи “Гамлета” оказалось, что шумов много и они чересчур громки. — Если выбирать между музыкой и текстом, — сказал Дмитрий Дмитриевич, — я согласен, чтобы слова Шекспира заглушали музыку. Но чтобы копыта — не согласен»***. По-видимому, в беседах

* Муз. сц. С. 10.

** Козинцев Г.М. Письмо к Шостаковичу от 22 мая 1968 года // ПК. С. 347.

*** Козинцев Г.М. Пространство трагедии // Собр. соч. Т. IV. С. 66.

с другом Шостакович был не столь лаконичен, т. к. И. Д. Гликман рассказывает об этой же перезаписи энергичнее: «Как он, бедный, огорчился, посмотрев первый раз картину, в которой музыка была захламлена шумом моря, воем ветра, стуком копыт, ржанием коней, шуршанием шелков, скрипом подъемных мостов etc., etc. Меня это тоже огорчило, и я потребовал снять эти “правдивые” шумы и дать разгуляться оркестру. Козинцев обещал это сделать. Он, действительно, за последние дни выгребал лопатой этот кино-реалистический хлам»*.

Возможно, иная козинцевская концепция музыки в «Короле Лире» по сравнению с «Гамлетом» объясняется не только разными взглядами Козинцева на две трагедии. По-видимому, Козинцев почувствовал за вежливыми разговорами Шостаковича о шумах более глубокую и основательную позицию композитора. Во всяком случае, козинцевская музыкальная концепция в «Лире» полностью совпадает с некогда сформулированной Шостаковичем после просмотра кинофильма «Мичурин» со своей музыкой в 1948 году. Рассказывая, что большую часть музыки не было слышно, т. к. она была заглушена шумами или разговорами, Шостакович написал: «Я не виню в этом А. П. Довженко. Очевидно, так ему было нужно. Виню себя за то, что не настаивал на своем. Это свое заключается в следующем: надо, чтобы музыка звучала лишь там, где она крайне необходима»**. На этапе создания музыки этот постулат, несомненно, означает: музыка должна сочиняться лишь там, где она крайне необходима. Тогда музыка, написанная для фильма, не будет ни фоном для накладки текста и реалистических шумов, ни материалом для музыкального монтажа.

Вряд ли все эти «теоретические установки» дискутировались в разговорах Козинцева и Шостаковича***. Однако этот не происходивший

* Гликман И. Д. Дневник. Автограф Гликмана. Архив Д. Д. Шостаковича, ф. 4, р. 2, ед. хр. 4. Journal IV, л. 38 об. — 39, запись от 10 апреля 1964 года. На этот материал мне указала О. Г. Дигонская, за что я приношу ей свою благодарность. Исаак Давыдович Гликман (1912–2003) был редактором фильма «Гамлет».

** Шостакович Д. Д. Письмо к Л. З. Траубергу от 26 декабря 1948 года / Публикация О. В. Домбровской // Между мгновением и вечностью. СПб., 2000. С. 471–472. Подчеркнуто Шостаковичем.

*** К счастью, из некоторых деталей переписки Козинцева с Шостаковичем можно не только предположить, что какие-то вещи обсуждались ими в разговорах, но точно знать, что это так и было (например, из фразы в письме Козинцева от 22 июня 1970 года: «Вчера весь вечер думал о Голосе правды, про который мы с Вами говорили» // ПК. С. 435).

в действительности диалог дал свои реальные результаты в «Короле Лире». На этом принципе («музыка только там, где она крайне необходима») построен почти весь музыкальный сценарий «Короля Лира» — Козинцев просит сочинить не музыку для сцен, а темы персонажей и ситуаций: «Рог вожака нищих, Выезд королевского обоза, охотничьи рога, Эдмонд приказывает трубить наступление», и более сложных, как он называет, номеров: «Зов смерти, Голос правды, Катастрофа» *. Он пишет Шостаковичу: «Мне трудно сказать, каким путем создать — не сколько-нибудь длительный музыкальный номер, а эти отдельные элементы, входящие в саму ткань действия» **. О хоровом эпизоде «Плач» из финала фильма Козинцев скажет потом в «Пространстве трагедии»: «“Плач” был написан в форме девяти отрывков, разделенных паузами, у каждого — свой тембр, интонация. Дмитрий Дмитриевич дал мне возможность менять их последовательность, повторять какой-нибудь отрывок несколько раз, использовать их по отдельности. Это была не музыка для кино, а само кино: основная его плоть, элементы монтажа, кадры» ***.

Темой особого разговора могло бы стать соотношение двух «Лиров» Козинцева и Шостаковича — спектакля Большого драматического театра имени М. Горького и фильма.

Когда осенью 1940 года дирекция БДТ предложила Козинцеву поставить «Короля Лира», Козинцев сразу же привлек и Шостаковича, вся работа над постановкой прошла в тесном контакте с композитором. Заметки о своей работе над этим спектаклем он опубликовал в сборнике, выпущенном к премьере.

«В “Короле Лире” меня восхищает и волнует образ Шута. Без него трагедия Лира и Корделии не прозвучала бы так потрясающе. Шут с изумительным мастерством освещает гигантскую фигуру Лира, и трудность его музыкальной характеристики исключительна. Шут очень сложен, парадоксален и противоречив. У Шута колкий, саркастический смех. Его юмор великолепен своей остротой и мрачностью» ****. «10 песенок Шута», сочиненных для этого спектакля, — это десять законченных вокальных пьес,

* Козинцев Г. М. Письма к Шостаковичу от 4 мая и 22 июня 1970 года // ПК. С. 430, 435.

** Козинцев Г. М. Письмо к Шостаковичу от 8 января 1970 года // ПК. С. 414.

*** Козинцев Г. М. Пространство трагедии // Собр. соч. Т. IV. С. 261.

**** «Король Лир» в Большом Драматическом театре имени М. Горького. Л.; М., 1941. С. 62.

самостоятельных вокальных номеров, которые по ходу спектакля пелись артистом, игравшим роль Шута*.

Когда четверть века спустя Козинцев начал работу над кинофильмом «Король Лир», с самого начала весь рисунок роли Шута виделся режиссеру совершенно иным, в частности, вся линия «песенок»: «Его куплеты — не выученный номер, а мучительные пророчества, выкрикиваемые тогда, когда на него находит неведомая сила, мучительный припадок, во время которого он видит суть вещей»**.

Еще не найден актер на роль Шута, но рисунок роли (и в ее музыкальной составляющей) уже видится режиссеру, и он записывает: «Это должен быть артист, способный создать свой жанр исполнения песенок»***. Рисунок роли только складывается, но он уже включает музыкальный компонент: «Убрать из роли шута все, связанное с шутством. Ни ужимок, ни гримас, ни пестрого костюма, ни колпака с петушиным гребешком. И погребушки тоже не надо. Никакой эксцентрики, ни малейшей виртуозности в пении и танцах»****.

Но, лишив Шута «виртуозности в пении», а его прибаутки статуса вокальных номеров и вернув, таким образом, их тексты в общий корпус текста трагедии, Козинцев, однако, не возвратился в этих местах к переводу Б. Л. Пастернака, а оставил перевод С. Я. Маршака*****, пойдя на «кооперирование разноименных текстов», немислимое для Пастернака^{6*}. Иногда это соединение переводов происходит почти на микроуровне (в текст Пастернака вкраплены две строчки Маршака). Что заставило Козинцева пойти на это?

Для ответа сделаем маленькое отступление. Известны, по крайней мере, два случая, когда Шостакович должен был сочинить не песни,

* В. П. Полицеймако.

** Козинцев Г. М. Записи по фильму «Король Лир». Запись 2 мая 1967 года // Собр. соч. Т. IV. С. 273.

*** Козинцев Г. М. Записи по фильму «Король Лир». Запись в мае 1966 года // Собр. соч. Т. IV. С. 270.

**** Козинцев Г. М. Пространство трагедии // Собр. соч. Т. IV. С. 80.

***** «Король Лир» ставился в БДТ в 1940 году в переводе М. А. Кузмина и А. Д. Радловой, а песни шута — в переводе С. Я. Маршака.

^{6*} См.: Пастернак Б. Л. Письмо к Козинцеву от 4 марта 1954 года. ПК. С. 122. Слова Пастернака написаны Козинцеву по поводу его замысла, дать в конце «Гамлета» сонет № 74: «Конечно, придется перевести его мне, и, конечно, придется читать его в моем переводе, даже в том случае, если он вне всякого спора будет неудачней перевода Маршака, потому что такого кооперирования разноименных текстов я никак не мыслю». Впрочем, это «немислимое» для Пастернака «кооперирование» Козинцев произвел уже тогда, в 1954 году, все же закончив спектакль «Гамлета» сонетом в переводе Маршака.

а лишь мелодии песен — при необходимости что-то напеть по ходу драматической сцены. Первый относится к фильму «Гамлет», где в сцене сумасшествия Офелия напевает несколько простеньких, возможно, народных песенок (во всяком случае, стилизованных под народные, судя по лексике в переводе Пастернака):

- 1) А по чем я отличу
Вашего дружка?
Плащ паломника на нем,
Странника клюка.

Белый саван белых роз,
Деревцо в цвету.
И лицо поднять от слез
Мне не вмоготу.

- 2) С рассвета в Валентинов день
Я проберусь к дверям
И у окна согласье дам
Быть Валентиной вам.

Он встал, оделся, отпер дверь,
И та, что в дверь вошла,
Уже не девушкой ушла
Из этого угла.

- 3) Но Робин родной мой — вся радость моя*.

В тексте Шекспира есть еще песенки, которые напевает Офелия, некоторые из них, в фильме не поются, а декламируются, хотя есть шекспировская ремарка «(Поет)». Здесь же приведены те три текста, к которым написана музыка Шостаковича**. Музыка к первому и третьему текстам есть в партитуре Шостаковича (№ 28 партитуры «Смерть Офелии» и № 10 партитуры «Прощание Гамлета с Офелией»), а вот мелодия песенки про Валентинов день в партитуре отсутствует. Но мы точно знаем, что мелодия, которую напевает с этим текстом Анастасия Вертинская, не подобрана

* Шекспир В. Гамлет / Перевод Б. Пастернака // Шекспир В. Избранные произведения. М., 1953. С. 280, 281 и 283.

** Есть предположение, что в песнях Шута, Эдгара и Офелии Шостакович, так же как и Шекспир, использовал фольклорный материал. Это может стать предметом отдельного исследования; автор надеется когда-нибудь его осуществить.

актрисой или постановщиком (или еще кем-нибудь из грамотных помощников), а предложена Шостаковичем, так как во-первых, в архиве композитора сохранился рукописный лист с записью всех этих тем*, а кроме того, есть в истории киномузыки Козинцева — Шостаковича еще один пример сочинения вокальных номеров для «невокального», драматического, «актерского» пения.

На первом этапе съемочного периода «Короля Лира» и, так же, как и в случае с «Танцем Офелии» — задолго до начала работы над музыкой к фильму, Козинцев обратился к Шостаковичу в письме: «Хочу попросить Вас написать несколько самых бесхитростных мелодий, обрывки песен; их напевает Эдгар, прикидываясь юродивым.

Характер их английский народный, исполняться они должны без аккомпанеента, отдельными фразами, перемешиваясь с бормотаньем, зауемью, воем.

Песни — скорее часть самой речи Бедного Тома, нежели музыкальные номера. Я бы не стал Вас беспокоить их сочинением, но в английских исследованиях подобные ноты не приведены, а петь эти фразы необходимо»**.

Уже через четыре дня Шостакович выслал в Ленинград (по-видимому, прямо в письмо) песни Бедного Тома и написал: «Около каждой из них я поставил примерный темп по метроному. Можно, конечно, петь и несколько быстрее, и несколько медленнее. Однако, нужна некоторая скорбь в исполнении»***.

Цитата из письма Шостаковича приводится здесь специально для исследователей, работающих в архивах, как подсказка, опознавательный признак данного автографа, — ведь мы его пока не знаем, и эта музыка Шостаковича, звуча в фильме, не издана и не исполняется. Хочется надеяться, что когда-нибудь исследователи увидят этот листок с «мелодиями, обрывками» песен Бедного Тома, написанными рукой Шостаковича, и около каждой будет выставлен метроном, а сам листок, возможно, будет хранить следы перегибов от закладывания в почтовый конверт****.

* Архив Д. Д. Шостаковича, ф. 2, р. 1, ед. хр. 166. Рукопись не установленного лица.

** Козинцев Г. М. Письмо к Д. Д. Шостаковичу от 25 июня 1969 года // ПК. С. 396.

*** Шостакович Д. Д. Письмо к Козинцеву от 29 июня 1969 года // ПК. С. 397.

**** Спустя некоторое время после написания настоящей статьи в ЦГАЛИ СПб в фонде Г. М. Козинцева Яковом Леонидовичем Бутовским был обнаружен именно этот автограф (ф. 622, оп. 1, д. 1891, л. 1). Пользуюсь случаем, чтобы выразить мою глубокую признательность Я. Л. Бутовскому за помощь в работе как над этой статьей, так и над другими работами, связанными с содружеством «фэкс» и Шостаковича.

Одной из песен Бедного Тома озвучен первый эпизод фильма. В режиссерском сценарии содержание кадра изложено так: «Снятая с движения открывается древняя проезжая дорога. Время оставило на ней глубокие колеи, следы копыт, стерло камни, вросшие в землю. Чей-то кашель, далекий стон.

Ноги, — замотанные тряпьем, в стоптанных, давно утративших форму опорках, босые — ступают по дороге. Стучат костыли. Кто-то остановился: уже нет сил идти, — замолк рог, но, еле передвигая ноги, человек сдвинулся с места» *.

Это шествие безымянных персонажей сопровождается унылой песней безымянного певца:

«В терновнике северный ветер свистит.
Да ну его, пусть себе свищет, зуда!
Дофин, мой наследник, не бегай туда» **.

Это слова одной из песен Бедного Тома. И у Шекспира, и в режиссерском сценарии Козинцева она находится в сцене в шалаше во время бури.

По-видимому, получив от Шостаковича мелодии песен Тома и не найдя места для одной из них в сцене бури, а может быть просто решив, что эта песня заслуживает большего, чем прозвучать в виде «обрывка» в драматическом эпизоде, Козинцев решил сделать ее музыкальной экспозицией трагедии. По свидетельству Э. Г. Ванунца*** эта песня записывалась гораздо раньше всей музыки к фильму и, так же, как и все остальные напевы Бедного Тома, отсутствует в автографе партитуры «Короля Лира», хранящемся в Архиве Д. Д. Шостаковича****.

Вернемся, однако, к «Песенкам Шута». В виде самостоятельных вокальных номеров, как в спектакле, они в фильме не звучат. Козинцев включает «песенки» в драматическую ткань, Олег Даль исполняет их не как самостоятельные вокальные произведения, а напевает, проговаривает, нашептывает или выкрикивает. То есть песенки Шута вошли в фильм в виде таких же «обрывков песен», как

* Козинцев Г. Король Лир (По трагедии Шекспира в переводе Б. Пастернака). Режиссерский сценарий. Л., «Ленфильм», август 1968. С. 1.

** Шекспир В. Король Лир / Перевод Б. Пастернака // Шекспир В. Избранные произведения. М., 1953. С. 395.

*** В беседе автора статьи с Эдуардом Гайковичем Ванунцем, звукооператором фильма «Король Лир», 27 января 2005 года.

**** Архив Д. Д. Шостаковича, ф. 1, р. 1, ед. хр. 239.

и прибаутки Эдгара. Сочинять их не было необходимости, они уже существовали (отнюдь не только как мелодии), но написаны были на тексты в переводе Маршака, и Козинцев согласился на гораздо более шокирующее «кооперирование разноименных текстов», чем было в «Гамлете» в 1954 году.

Однажды в фильме «Король Лир» Шостакович пошел дальше козинцевского замысла: слышится «звук, пока еще негромко, тихо, два-три раза: звенят бубенчики, привязанные к ноге шута»*, — так Козинцев хотел музыкально обозначить появление в фильме Шута. Шостакович сочинил маленький номер «Бубенчики Шута». Этот номер сохранился в партитуре, издан и исполняется вместе со всей остальной музыкой фильма, когда ее играют или записывают. Но в фильм он не вошел — «слишком отчетлива музыкальная форма, законченность номера. Получился не опознавательный знак, а музыкальная характеристика»**.

В сущности, эти примеры показывают, как Козинцев самовластно распоряжался в своих фильмах, вынужденный принимать отнюдь не легкие решения: пожертвовать уже написанной (по его «сценарию»!) музыкой Шостаковича или перемешать Пастернака с Маршаком так тесно, как вряд ли бы он смог сделать с согласия Пастернака.

Каждый соавтор Козинцева свободен в своих поисках, но, в конечном счете, всё сливается в общей партитуре единого замысла, перегорает в горниле всевластной режиссерской воли. Подчинялся ей и Шостакович, хотя и не всегда с радостью. Вот что записал Гликман в дневнике в январе 1964 года: «Вчера еще раз вместе просматривали фильм “Гамлет”. Немножко поспорили о его достоинствах и недостатках. Д. Д. предстоит написать музыку к этой картине (еще не вполне готовой). Я посоветовал Д. Д. несколько сократить количество номеров, огромный список которых ему вручил режиссер Козинцев. Д. Д. согласился со мною, но я твердо знаю, что он не сократит ни одного номера, ибо он с некоторых пор приучил себя повиноваться “указаниям”: ему ужасно не хочется писать такое большое количество номеров, но он их напишет, раз режиссер дал “указание”. Помимо того, к этому примешивается чувство профессионализма и обязательность»***.

* Козинцев Г. М. Письмо к Шостаковичу от 8 января 1970 года. ПК. С. 414.

** Козинцев Г. М. Пространство трагедии // Собр. соч. Т. IV. С. 81.

*** Гликман И. Д. Дневник. Автограф Гликмана. Архив Д. Д. Шостаковича, ф. 4, р. 2, ед. хр. 4. Journal IV, л. 34 об. и 35, запись от 23 января 1964 года.

Гликман ни секунды не сомневается в приоритете музыки и хочет защитить композитора от эксплуатации режиссером. Сам же Шостакович «приучил себя повиноваться “указаниям”» именно в силу своего высочайшего профессионализма. Он лучше, чем кто-либо другой, понимал, что композитор, работающий в кино, должен смирить свою авторскую гордость, отойти на второй план в прикладном жанре.

Но, понимая, что музыка, как и другие составляющие, должна раствориться в некоем синтетическом единстве под названием *кинообраз*, Шостакович вовсе не хотел мириться с тем, чтобы она «пропала»: «Иногда на удачных записях Шостакович говорил, что напишет на основании этих номеров симфонию. И никогда не писал. <...> Ощущение изображения было у него настолько органичным, что, вероятно, отделить от него музыку становилось уже трудным»*. Для зрителя козинцевского фильма это абсолютно верно. Но не для самого композитора — он-то знал, что музыка выражает больше, чем ее визуальная «программа». Хотя у Шостаковича не много случаев использования оригинальной киномузыки в сочинениях непрограммных и неприкладных жанров, но все же они есть. Добавим к ним один пример: в третьей части Девятого квартета звучит целый номер из фильма «Гамлет», обозначенный в партитуре как «Кладбище», а по сути сцены он может быть назван «Йорик» или «Воспоминание о Йорике». Эта сцена, всем памятный шедевр Козинцева, настолько впитала, поглотила, растворила все авторские составляющие (актерская игра, музыка, монтаж, звукорежиссура), что на них начинаешь обращать внимание только в случае специального профессионально ориентированного просмотра. При простом, не аналитическом восприятии музыка так же *не слышна*, как *не видны* актерская техника или приемы монтажа. Думается, в этом одна из причин включения этого фрагмента в Девятый квартет — композитору, с каким бы уважением он ни относился к работе своего коллеги и соавтора, хочется, чтобы сочиненная им хорошая музыка звучала и была услышана**. Такие простые на первый взгляд импульсы

* Козинцев Г. М. Пространство трагедии // Собр. соч. Т. IV. С. 258.

** В отношении этого фрагмента Девятого квартета можно сказать совершенно определенно, что «сначала был фильм». Некоторое время назад в Архиве Д. Д. Шостаковича О. Г. Дигонской и автором этих строк атрибутирован не надписанный черновик Девятого квартета, в котором вместо нотного наброска данной темы вписано слово «Гамлет».

не были чужды Шостаковичу, приводимое ниже воспоминание Гликмана это подтверждает: «[Шостакович] написал добавочный хорик-вокализ для финала “Короля Лира”. Ему жаль отдавать его в кинокартину, в которой он потускнеет и заглохнет, как это часто бывает в фильмах» *.

* * *

У Шостаковича не было периода ученичества в кино. Можно ли одной гениальной одаренностью объяснять его старт на вершине профессии? В «Новом Вавилоне» он ступил на совершенно чистое поле. Небывалые задачи, которые ставили перед ним молодые режиссеры, подразумевали и *не бывалые* раньше решения. Можно сказать, что прозвучавшие после «Нового Вавилона» обвинения в адрес молодого композитора в непрофессионализме парадоксальным образом обоснованны: профессиональная среда, из которой они исходили, принадлежала другой профессии — аккомпаниатора, тапера, компоновщика, но — не сочинителя оригинальной музыки для кино. Здесь еще не было традиций, образцов, стандартов и, следовательно, была полная свобода творческого выбора. Самосознание Шостаковича как кино-композитора было «испорчено» еще с первых шагов в Великом Немом (или «полу-немом»), когда музыка должна была брать на себя гораздо больше смысловых функций, чем просто «хорошая, помогающая фильму музыка».

То, что Шостакович начинал свою карьеру кино-композитора в немом кино и претерпел с молодым кинематографом все тяготы отсутствия полноценной звуковой техники, удивительным образом сказалось на качестве его киномузыки. «Задания», над которыми он сначала трудился в кино, именно в силу того, что кино было немое, включали массу задач, позднее отпавших от киномузыки — совершенствовалась звукозаписывающая техника, и перезапись взяла на себя многое из того, что Шостакович должен был писать в своих партитурах нотами. «Новым Вавилоном» и «Одной» он задал такую высоту творческих задач в киномузыке, нужда в которой отпала в звуковом кино, где музыка очень быстро была отодвинута с авторской позиции, стала фоном, иллюстрацией, в лучшем случае — смысловым контрапунктом, и очень редко ставила и решала

* Гликман И.Д. Дневник. Автограф Гликмана. Архив Д.Д. Шостаковича, ф. 4, р. 2, ед. хр. 7, Journal VII, л. 6, запись от 26 июля 1970 года.

задачи самостоятельного авторского начала. Возможно, приступая к работе над «Королем Лиром», Шостакович снова обрел такое же идеальное задание для сочинения музыки в кино, какое он некогда получил в «Новом Вавилоне».

К счастью, именно в Шостаковиче молодые «фэксы» увидели единственного композитора, на которого можно было взвалить замаячившие в их воображении еще в «дозвуковые» времена новаторские музыкальные замыслы. Потому что старт Шостаковича в «Новом Вавилоне» и «Одной» стал не только первым достижением советской оригинальной киномузыки, но и первым его собственным открытием в этой области, которая, находясь на периферии его творчества, никогда, тем не менее, не становилась для него второстепенной.

В своих фильмах Шостакович написал много вдохновенной музыки, но, пожалуй, именно в «Гамлете» и «Короле Лире» Козинцева он, пройдя через все сложности «вечного» спора режиссера и композитора о приоритетах в прикладном жанре, нашел наконец то совершенное музыкальное решение, которое продолжает восхищать поклонников кино и музыки.

