

GRIGORY R. KONSON

Russian State Social University, Moscow, Russia

ABOUT THE MUSIC
OF DMITRI SHOSTAKOVICH
IN THE ACCUMULATION OF MEANING
OF THE ETHICAL CONCEPT
OF GRIGORIY KOZINTSEV'S
FILMS "HAMLET" AND "KING LEAR"*

Annotation. The article is devoted to study the role of music in the "Shakespearean" films created as the result of the outstanding collaboration of Grigoriy Kozintsev and Dmitri Shostakovich. The article reveals the attitudes of the film director and the composer towards the role of music in cinema, and demonstrates its semantical features, due to which the signification of goes on screen is deepened, which makes it possible to make the sight- and sound-related images more expressive more alive and the conception more relief-based. For this aim Shostakovich used not merely a method for depiction of the events on screen, but a well thought out ramified system of musical characterizations, due to which his cognitively capacious and emotionally expressive music within the context of cinematographic works of art obtained the status of a particular participant of an action and became a powerful means for revealing the emotional psychological states of the protagonists, foretelling their fates, in particular, and the development of the plot, in general, and in the outcome—disclosing the authors' ethnical conceptions, in which Shostakovich's autobiographical features were also revealed. In such a dynamic comprehension of the works of art, the

* Translated by Dr. Anton Rovner.

principles which disclosed their profound tragic meaning and accumulated a new understanding were those of *intellectual mounting of the highest order*.

Keywords. Hamlet, King Lear, Grigoriy Kozintsev, Dmitri Shostakovich, film director, composer, image, meaning, music, musical theme, intonation, grief, lyricism, vertical and intellectual mounting.

Collaboration between film directors and composers within the realm of cinema has presented a unique phenomenon in the field of Russian cinema studies, albeit, one that has not been sufficiently studied up to the present day. In the genre of Russian historical films such outstanding collaborative works as “Alexander Nevsky” and “Ivan the Terrible” by Sergei Prokofiev and Sergei Eisenstein are well known. As are the collaborations of Isaak Dunayevsky and Grigoriy Aleksandrov, Tikhon Khrennikov and Ivan Pyriev, Gennady Gladkov and Mark Zakharov; in the spheres of adaptation for the screen of the Russian literary classics—of Victor Ovchinnikov and Sergei Bondarchuk. An immense role in the art of the cinematographer has been played by the work of Eduard Artemiev in collaboration with Arseny Tarkovsky, Nikita Mikhalkov and Andrei Konchalovsky. We shall turn to the unique collaboration of a film director and a composer in cinema—Grigoriy Kozintsev and Dmitri Shostakovich, who worked together for 40 years and who have created the well-known films: “Novy Vavilon” [“New Babylon”], 1929; the trilogy about Maxim (“Yunost’ Maxima” [“Maxim’s Youth”], 1935; “Vozvrashchenie Maxima” [“The Return of Maxim”], 1937; “Vyborgskaya storona” [“The Vyborg Side”], 1939); “Pirogov,” 1947.

In some of the early collaborative works of Kozintsev and Shostakovich the music was presented in the form of song and dance genres and revolutionary songs and marches, which were so widespread that they even accompanied lyrical movie episodes, such as the pre-final scene of farewell (in the film “Vyborgskaya storona”: 1.47. 52–1.48.50)¹. This kind of music carried the additional function

¹ Here and onwards the numbers indicate the chronometric data of the episode examined in the film.

of documenting the time period depicted in the movies. And there were plenty such “documents” in movies. They alternated with the genres of everyday life scenes, which were also very characteristic for that time period. The prologue to the film “Yunost’ Maxima,” where pre-New Year revels were recreated, was opened by the music of a gallop, on which the sound of a *krakowiak* was superposed. Overall, the musical basis was comprised of operetta-circus music, as well as a polka and a vernacular waltz, either unaccompanied or accompanied by a harmonica. The songs with many stanzas were performed in their entirety, while the dramaturgical situation in many of the episodes remained static.

However, it would be erroneous to say that Sostakovich only wrote music in lightweight genres for movies. In other early works, such as, for instance, “Novy Vavilon” (and subsequently, in the remarkable song from the movie of film director Alexander Faintsimer “The Gadfly,” 1955) Shostakovich’s music was of a lyrical romantic character². And not only limited to that. The lyricism in “Novy Vavylon” appeared only in the scenes of presentations of hard working people, most notably, the main heroine—the French saleslady Louise. In his depiction of the people in power the composer introduced an uproarious gallop, which downplayed their idle lives. However, as Shostakovich himself admitted, when he composed music for this film, he adhered least of all to the principle of mandatory depiction of every single scene: “I started, chiefly, from the main scene... Its chief aim [i.e. that of the music—G.K.] was to follow the tempo and rhythm of the movie picture and to strengthen the impression from it. I aspired to endow the music, along with the novelty and unusualness present in it, with a dynamic sense, and to convey the pathos of ‘Novy Vavilon’” [2].

After the movie “Pirogov,” not devoid of a certain schematic quality, Kozintsev, having been fascinated with Shostakovich’s music,

²Shostakovich’s music to the early movies made in collaboration with Kozintsev was the object of the research of Joan Titus [1].

wrote to him: “I have been amazed for many years. Having heard your music, I have heard my own concept—the most precious things in it for me” [cit. from: 3, 100].

The main protagonist of the film, the outstanding Russian surgeon Nikolai Ivanovich Pirogov (performed by artist Konstantin Skorobogatov), is pronouncing patriotic monologues, while the music follows the “procedures” customary for those years: a folksong assemblage, including unaccompanied melodies, among them wedding and humorous songs; a restaurant-style instrumental background, conveying the drunken frenzy of visitors, then, the musical context of a park setting, demonstrating people at recreation, and, finally, illustrative, applied music sounding out during the words addressed to Pirogov by his colleague: “Life passes, speeds ahead at full gallop, and you fail to notice it” (while there is a light gallop sounding behind the film screen); “life should include pleasures” (accompanied by a powerful sound of a Viennese waltz).

Two other firmly established images must also be noted—the bell as a symbol of Russia, danger and duty (it is incorporated at the moment of the doctors’ call to their oath of loyalty), and the signal of a trumpet—a call to action dating back to remote antiquity (a similar start was also used in an early work by Shostakovich—the music to the film “Novy Vavilon”). The trumpet solo is presented here adjacently to a narrative-type, lyrical theme, anticipating the image of the peacefully evolving country from Shostakovich’s “Leningrad” Symphony, i.e. an objective stanza-song document of the epoch is replaced here with something personal—a lyrical introduction, “an author’s note.”

The enumerated set of *topoi* includes the growth of new images—tragic and grotesque. The first of them are become ramified. The sphere of the tragic in the film “Pirogov” is at first presented bit by bit—in connection with the images of the cholera epidemic, and in the pre-final section of the movie (upon the detection of Pirogov’s illness upon the words, “Gentlemen, somebody, give me some drink”) it is concretized by a *sinister theme*, which transforms into the image of

heightened anxiety developing prior to the battle for Sevastopol. It is conveyed in the desolate pressurization of an ostinato-like repetition of the same sound personifying a *state of tense expectation*. It turns out to be that this is only the background against which a lengthy episode of *mysterious steps occurs*, culminating in the triumphant march of the Russian army.

But, most importantly, there is yet another theme, which, though pertaining to the sphere of the tragic, possesses a dramatic-efficacious character associated with many of Shostakovich's acutely intense, "fulminating" themes. It is heard the moment Pirogov, while setting out to start operating a patient and not suspecting anything in the least, is presented with a counterfeit drug. It combines the image of danger, as well as the attempt to prevent it. We shall relate it to the *protest themes*.

Finally, the grotesque image of death (brought along by the cholera epidemic), which is expressed in the intimidating and triumphant hymn "contorted" on the beginning of the turns of the *Dies irae* (Day of Wrath) sequence, which from the times of the Middle Ages has symbolized the Day of Judgment.

Altogether, the utilized "new" musical themes in the film "Pirogov" were directed at the expression of alarm, news of danger, the creation of the psychological condition of the heroes of Sevastopol, the concretization of the invisible image of death. All of this tragic imagery in a non-tragic film in combination with music with the visual element generated strata of synesthesia in the perception of the content, conveying great significance to semantic meaning.

The source of such accumulation of semantic meaning was in Shostakovich's attitude towards music in cinema, which, according to him, consisted not in depiction by musical means of each film scene, but in a well thought-out system of musical characterizations. Those principles, which were developed in the "Shakespearean" films, *where music transformed from an applicative position to a status of the participant of the action and became the means of manifestation*

of the authors' conception, were formed in the context of this system. Such an understanding of the role of music in cinema, appropriate for a film director, stemmed from Kozintsev's conviction that "images appear not only 'visible,' but also 'audible,'" while music is the 'flesh of cinematographic imagery'" [cit. from: 3].

In order to analyze this kind of multiplane sonic-visual imagery, let us focus our attention on two outstanding screen adaptations of Shakespeare made by Grigoriy Kozintsev in collaboration with Shostakovich: "Hamlet" (1964) and "King Lear" (1970). We shall start with the pre-history, with the moment when the film director in 1953, having begun work on the screenplay to the film "Hamlet," expressed his attitude towards him in his celebratory letter to Shostakovich, congratulating him on his 50th anniversary: "how much your art and you have meant and still mean to me. In my dark moments (and there are so many of them!) I remember you and think to myself: what a great force is enclosed in you, that "the largest calibres of artillery" could not do anything with your music. And that our time—with all the great and terrible things enclosed in it, has been imprinted by you, without a shadow of a sign of servility or calculation—imprinted with such a force of truth and expression by art, that it takes one's breath away" [cit. from: 3, 99].

And after the film came out, in 1968 he suggested to Shostakovich to write music to the film "King Lear." However, as Laurel Fay observes, the composer (despite the fact that, as John Riley writes, he was exceptionally pleased with his score to the film "Hamlet" [4]) initially wanted to decline the invitation, despite the fact that the film director, bearing in mind the composer's ill health and overall fatigue, promised him that in this case considerably less musical material would be required than that for the preceding work [5, 267]. Later, however, the essential reasons for his wavering also became apparent. One of them was the rejection of the attitude towards music in cinema was a subservient background means. Isaak Glikman recounted that after the first repeated recording of the music to the film "Hamlet" poor

Shostakovich “was distressed after having seen for the first time a movie in which the music was mingled up with the noise of the sea, howling of the wind, clatter of hooves, neighing of horses, rustle of silk, the grating sound of drawbridges, etc., etc., etc. I was also upset about this, and I demanded that these ‘veracious’ noises be taken off and the orchestra allowed to be on the loose. Kozintsev promised to do this. In truth, during the last few days he cleaned out this cinema-realistic trash with a spade” [cit. from: 3].

Another reason was expressed in the composer’s letter to Marietta Shaginyan, where he lamented that that his wishes to write music to “King Lear” in the form of an original separate composition were not destined to come true, regarding the film with the same title by Kozintsev merely as a first musical delineation of an independent composition based on this plot [5, 267].

And indeed, even prior to creating the film “Hamlet,” Kozintsev, directing Shostakovich’s fantasy, suggested to him his own understanding of the musical content of the film. Olga Dombrovskaya cites the film director’s wishes expressed at the end of 1963, that is, a year prior to the creation of “Hamlet”: “We need to have the appearance of two separate orchestras, each playing a different style of music. So to speak, one orchestra ‘representing the composer,’ a contemporary symphony orchestra, and a sort of stylized historical orchestra, depicting the action itself. By the second variety I have in mind the palace court music: fanfares suiting the tastes of a king, military kettledrums, music-making of court dames, instruction in dance for Ophelia, and maybe some variety of art song. Here we must also mention the farcical orchestra brought over by the comedians: the trumpets, denoting the introduction to the performance, the jig, arousing fears of the bloody melodrama to come” [3].

In explaining this variety of sounds needed for the film music, Dombrovskaya writes that “there is not a single ‘characterization of the imagery,’ and nonetheless so much is said of ‘the character of the music’” [ibid]. But it is hard to agree with this. The film director

divided in an unusually thoughtful manner the entire auditory space of the future film into three spheres: the tragic image 'stemming from the author,' the pompously superficial image of the court with the farcical-clownish element, adjoining to the former, and the menacing jig (replaced in the movie by a gallop).

As for the last invitation of Shostakovich on the part of Kozintsev, according to T. Moore, the film director suggested the composer to write the music for "King Lear," because the latter possessed the ability to compose music which expressed the genuine feelings of people when "truth in public forums, and even private ones, was scarce" [6, 150]. For this reason, the music in the scene with Cordelia was presented by the film director as the "voice of truth" [6, 150]. In addition, having seen portrayals of wartime adversities, Moore correctly noted their connections with the images of World War II³.

Summing up these assertions, I shall permit myself to utter another one, presuming the reason for Shostakovich's consent to participate in both of Kozintsev's Shakespearean films—*the perspectives of the figures of Hamlet and Lear, outcast, lonely and opposing society as being similar to himself and possessing certain traits of his own character*. This was written about, already after Shostakovich's death, by Georgy Sviridov, who during the lifetime of his teacher, occasionally subjected him to unfair criticism: "In speaking of his wonderful human qualities, I would like first of all to talk of his uncompromising courage, arousing a great amount of respect. Being soft, compliant and at times undetermined in mundane affairs, this person in his most important characteristics, in his innermost essence was firm as a firestone" [cit. from: 7, 93].

From this estimation it becomes obvious that initially Shostakovich, although, naturally, having been inspired by Kozintsev's initiative, nonetheless, remained true to himself, and the initial

³ According to her, "Shostakovich's works expressed people's grief over the trauma of war and loss, and this too was part of Kozintsev's vision for Lear and another key reason for his collaboration with the composer: 'the cry of grief, bursting through the dumbness of time, must be heard'" [Ibid, p. 150].

leadership of the film director did not fetter his consciousness, and in the long run gave the composer creative freedom. *The designs of both lay in the platitude of the ethical idea in correspondence with the conceptions of the two "Shakespearean" tragedies*, at the core of which lay the moral test of the human being, experienced by him inwardly, psychologically. And the "inward element," according to Alexander Mikhailov, is the same theater, the same world "where there is heaven and hell, where a ceaseless struggle is carried out between virtues and vices demonstrating themselves quite actively and independently, as the personified powers aspiring to subjugate human beings to their power—one and all, 'me,' just as any other "I." [8, 132]. *In the transmission of such an inner world of the protagonist, Shostakovich's music, remaining an inalienable part of the sonic and visual image of the film, virtually carried out the most important role.* For this reason, we shall pay special attention on it.

In both of the tragedy films the main protagonists, having lost their close relations, unexpectedly for themselves went through an immense scale of calamities which erupted in their families, royal courts and countries. These protagonists were obliged to comprehend the reasons for the catastrophes and their frightening escalations. This aspiration obliged the composer to convey in his music the *sound image of the cognitive process* (let us remind ourselves that the main weapon at Hamlet's disposal is his power of thought). Shostakovich possessed the ability of recreation of such sound imagery. He was distinguished for "a special combination of intellectualism and the most intensive emotionalism," where "feeling is intellectualized and refined, while thought is heated to such a degree, that it becomes acute experience" [9, 77].

Shostakovich's intonations were characterized by an unusual cognitive capacity. They carried in themselves the semantics of remote medieval images, as well as those of the recent history of Stalin's times, when the composer himself experienced years of public political persecution. As a result of this, the sound imagery

of the cognitive process in both films is also permeated with the protagonists reflecting about their tragedies, as well as the composer's own emotional experience. Why the composer?—Because he himself inserts by musical means his own autograph (known as the “monogram motive” or the “monogram theme”)—the initial of his name and the first few letters of his surname, spelled “Schostakowitsch” in German, which results in the appearance of the recognized intonation of D-es-c-h (the German equivalent of the notes D, E-flat, C, B). The latter conveys intense thought and a broad spectrum of emotional conditions connected with images of overcoming obstacles, which in Shostakovich's case are connected “with a special kind of ‘heaviness’ of vocal-speech intonations” [ibid., p. 45].

Shostakovich's monogram theme permeates the leitmotif system in his music to both films and creates an emotional psychological contrast to their visual element. In “Hamlet” the visual exposition of the image of the Elsinore castle is assembled from a deserted rocky sea landscape, a burning torch against the background of a stone wall of a gloomy medieval castle, lowered funeral flags, a precipitate galloping of horsemen speeding to the place where the tragedy occurred, a massive drawing-bridge serving as the gates of the castle, and the bars descending menacingly, with sharp battlements tightly closing off communication with the outer world. And towards the end we can also see a deep moat with black water, from where there is no rescue.



Example 1 a, Screenshot from film “Hamlet”



Example 1 b. Screenshot from film “Hamlet”

The musical exposition, permeated with Shostakovich’s monogram theme opens up a broad-scale panorama of the approaching of catastrophe and grief, which is based on the interaction of the grim and the lyrical themes:

– repeated orchestral clustery “thuds,” evoking in the listener’s memory a similar image from Shostakovich’s vocal-symphonic poem “The Execution of Stepan Razin” occurring during the words “the deacon hit me with tarriance in the teeth” (the poem was written in 1964, the same year as the music to the film “Hamlet”);

– in this sphere another image is active—the infernal, grim image of mysterious footsteps, as recreated by the orchestra), subsequently concretized in connection with the Ghost of Hamlet’s father and its short reminiscence in the light footsteps of Ophelia going towards the water)⁴;

– the theme of the mournful and heroic funeral march sounding in a state of “high-degree upheaval” [an expression of Sergei Eisenstein];

– the theme of the composer’s reflections in connection with influxes of the symbol of footsteps.

⁴It must be reminded that the theme of the footsteps used by Shostakovich for the concretization of the preparation of the Russian warriors preparing for the battle for Sevastopol in the film Pirogov is brought in here again, but for a more complex—psychological image of the Ghost of Hamlet’s father.

Towards the end the Prologue is unexpectedly illuminated by a short choral fragment melting in ether, most likely connected with the epitaph to Hamlet. Along with this, a well-known share of bitter irony lies concealed here, since in Denmark, which is a prison, there cannot be any enlightenment.

Let us also mention here the sort of nonmusical sound images: an alarm bell heralding misfortune, four cannon shots, Gertrude's crying on Hamlet's chest (artists: Elsa Radzina and Innokenty Smoktunovsky) and the rumble of a resounding bass drum gathering together the people on the plaza, separating the Prologue from the commenced action, following the principle of layering one type of thematic material on the other. This entire "vertical mounting" [a concept of Sergei Eisenstein]⁵, based on two expositions which are given in simultaneity, not only conveys the spirit of the time period, but also leads into Shakespeare's "space of tragedy" [a concept of Grigoriy Kozintsev]. *The development of the tragic meaning takes place here as the result of the mounting of two conceptions: the visions of the Prologue as conceived by the film director and the composer.*

In the short musical "summary" to the film all the themes are given not only in their exposition, but also in development—the intertexture within one narration and confrontation. Thus, the theme of the funeral march moves closer to the theme of sad reflections and is suspended in the air unresolved on the question motive, while the "strokes of the sexton" intrudes into the ostinato rhythm of the bell. The theme of the reflections is also endowed with the rush of the sound image of heavy footsteps, after which the gates of the Elsinore fortress become hermetically closed. In the creation of this

⁵ The vertical mounting is labeled as such, because Eisenstein compares it with the outward appearance of a musical score for symphony orchestra, elucidating that "passing from the image of such a musical page to a sonic-visual score, we would have to say that on this new stage another line is added to the musical score. This is the score of the visual cinema frames which correspond in their own way, plially, to the motion of the music, and vice versa" [10, 104].

musical masterpiece we can see that nobody else's will weighed over Shostakovich's fantasy.

The themes of sad reflections about the fates of the two protagonists is what each of Kozintsev's two films on Shakespeare's plots begins with. These themes are likewise sounded out by many of the monologues spoken by the leading characters: Hamlet's "To be or not to be?", Claudius' discourse with himself, Edmund Gloucester's monologue, wherein he contrives this perfidious designs, King Lear's speech after the banishment of Cordelia, after having become disappointed with his daughters. At the same time, there are also some differences present in the musical introductions to the films. In "Hamlet" the theme of the reflections is preceded by the *question intonation*. As in colloquial speech, its core is an ascending melodic line repeated numerous times. In the 19th century the "question" intonation was a favorite in the music of the Romantistic composers and was of lyrical character (Schumann "Warum?"), dramatic (Wagner, Tristan and Isolde, Prelude and Liebestod), chorale-like and exalted (Tchaikovsky "Romeo and Juliet") or mournful (Rachmaninoff song "Oh no, I pray, do not go away").

But never before has the "question" intonation been so pained or carried such a universal and, at the same time, such a personal character as in Shostakovich's music. Repeating itself numerous times, ascending to a certain high pitch register among the "incandescent" horns, it is distinguished by an unusual concentration of mournful imagery existing in an insoluble conflict with a depersonalized force expressed in shattering orchestral thrusts of fate. This theme, particularly, is what forms the basis of Hamlet's funereal-heroic march. This kind of change testifies of the development of his image from the reflexive to the active.

Example 2. Hamlet. Series 1. 2 min. 43 sec.—duration 3 min. 47 sec.: <https://www.youtube.com/watch?v=vaORGojXf8I>.

It is significant that the interrogatory musical intonations in the mono-scene of King Claudius in front of the mirror (artist Mikhail Nazvanov), resulting from his admitting to having committed crimes,

seem to be alleviated and toned down, due to the fact that his explicit answers dismiss the arising questions, as the result of which the intonations are predominantly directed downwards. And it must be said that Vygotsky, in all fairness, considers him to be the most efficient character⁶. Notwithstanding all the paradox, in the tragedy the king seems not to be a criminal (the murder of his brother was carried out by him before the beginning of the play, while the king in many ways demonstrates himself as being favorable towards Hamlet, trying to establish good relations with him and even to disperse his sorrow, since the prince's persistence in this mood would ultimately be quite dangerous for Claudius). For this reason, he is in a state of constant alarm, and this, in the long run, leads to his death. And this is why he also embarks on steps to bring in Hamlet into the court atmosphere, whereas in reality, as Daniil Elkonin would say—into an inter-psychical form [13] (organizing meetings and conversations of the prince with Ophelia, the courtiers, Polonius, the queen mother, even allowing the theatrical performance, and, only after having already despaired of his amiable goals, arranging for Hamlet's departure for England and, ultimately, the latter's duel with Laertes). From hence the impression is created that he is rushing towards his death "preparing his destruction" [according to Lev Vygotsky]⁷. And in the scene of the king's confession, *even though the action seems to halt, it continues its development in the music, showing Claudius' impending doom.*

In the film "King Lear" the theme of tortuous reflections is dispelled by the character of brittle gloom, conveyed by a lonely solo flute line. It imitates an artless pipe tune, on top of which a lonely melodic line sung by a male voice is superposed without any further accompaniment. The answers to the interrogatory intonations are

⁶ According to Vygotsky, the "mechanism of the motion of the action is entirely in the king, and not in Hamlet; had the former been absent, the action would have stood in one place, since nobody, except for him, undertakes anything in the play, not even Hamlet, and everything occurs as the result of the king's actions..." [12, 473].

⁷ For a more detailed discussion of this, see: [14].

provided by unusual fragmentary dance-like elements, creating the effects of swift clownish speech-like effects. And, indeed, the theme of the reflections, in which the composer's "personal" thoughts are expressed, in this case, about the destinies of personality and the state, is entrusted here to the Jester, the only character who is allowed to utter incriminating thoughts. Subsequently, this leit-theme, as in "Hamlet," will appear surrounded by other, sharply conflicting images. One of them, resembling the *strokes of fate* is presented by menacing clusters with "gnashing sounds" created by brass and woodwind instruments. And here also, in contrast to the aforementioned, the mournful, tragically sounding lexemes of sighs and groans find their way, preparing the appearance of the monodies of wanderers, overcome with deathly sadness.

The most relief episode built on the theme of the composer's reflections on the fate of his native country is the scene after Cordelia's banishment, when the leit-theme becomes infiltrated with motives of fate, menacing footsteps, the intonations of Shostakovich's "autograph," which in combination with the immense mass scene of the people bowing to the king recreates the image of sorrow of a planetary sense. Here, once again, the crescendo motion of the double expositions (the musical and the sonic-visual) results in the accumulation of tragic semantical meaning.



Example 3 a. Screenshot from film "King Lear"

Example 3 b. King Lear. Series 1. 18 min. 07 sec.—20 min. 37 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=aVZirl-TPFs>.

The mournful strokes of fate as a characteristic topos in the music to “Hamlet” is connected with the image of the Ghost. Sadness reigns in Hamlet’s consciousness from the very beginning. According to Vygotsky, Hamlet “feels that there will be cause for grief—he does not know yet, the secret has not been opened to him, but it is encumbered in his soul... and from hence comes the deep, doleful unease, unsurpassable in its intensity ... only the subconscious subliminal sphere of his soul feels this, and he suffers from the yet unborn, springing up knowledge” [12, 387].

The image of the Ghost is characterized by a *depersonalized, supra-temporal theme of heavy infernal gait*, conveying the sense of the impending catastrophe. In the scene with the queen mother Kozintsev consciously abstains from the visual manifestation of the Ghost at the moment of Hamlet’s vision of it. The film director even allows us to hear his words. But instead of presenting the visual element, he brings out into the forefront Hamlet shaken by horror, accompanied by the leitmotif of his father. According to the observation of D. Fairfax, “his image is thus present auratically, by having been synesthetically paired with a musical refrain. There is no need to *show* the Ghost, as it is *evoked* through other means, and Kozintsev thus ingeniously leaves the objective reality of its appearance as an open question, to be decided upon freely by the spectator” [15]⁸. In this episode the image of the Ghost is revealed only by means of musical expressivity, the so-called “substituting refrain” [a term of Marina Sabinina], and Hamlet’s psychological characteristic features, while his outward appearance is replenished by means of “intellectual mounting” [a concept of Sergei Eisenstein]⁹. Such a fusion of expositions results not in the sum, but

⁸ Analogously to the Ghost, the auratic image of death was created by Shostakovich in the movie “Pirogov.”

⁹ Intellectual mounting is not the “mounting not of the roughly physiological overtone sounds, while the sounds of overtones of an intellectual type, that is the conflict-filled combination of accompanying intellectual effects between each other” [11, 58].

in their composition and, maybe to a certain degree, in which the powerful accumulation of the tragic semantical meaning occurs.

Henceforward, the theme of menacing footsteps shall accompany the image of Hamlet, appearing in the scene of the improvised performance of the street actors, the episode of the queen mother's condemnation of him, the return of the prince to Denmark, the scene of Ophelia's death and the episode with the gravedigger, in the screen episode of Hamlet's fatal wounding, as well as in his funeral march.

However, the image of the *heavy gait* produces an intimidating effect not only by its vociferous sounding, but also in the suppressed soft one, as well. The grim footsteps depicted by the orchestras sound in an ostinato manner in the depiction of the Ghost and accompany his dialogue with Hamlet. But what is most interesting is that the theme of the footsteps appears long before the appearance of the Ghost himself and prepares Hamlet's words: "My father's spirit in arms. All is not well."

Example 4. "Hamlet". Series 1. 14 min. 17 sec.—15 min. 17 sec: <https://www.youtube.com/watch?v=va0RGojXf8I>.

The footsteps, hollow, yet precisely delineated in the orchestra, are depicted in Hamlet's monologue "To be or not to be?", the light footsteps with a dancing gait are recreated in an orchestra during the actor's narration about Hecuba, the short, disconnected steps can be heard in the orchestra during the murder of the king, her husband, the suppressed funereal steps—in the scene with Claudius before the mirror. All of these metamorphoses show that the depicted events do not occur without the participation of hidden, albeit extremely powerful forces, while the music is brought into the scene on the screen following the laws of symphonic development, i.e. with the ceaseless elaboration of the chief musical themes and their conflicting interactions. Consequently, *the image of supernatural forces not possessed of visual embodiment may be recognized by its traditional auratic meaning, and solely through the means of music.*

Compatible in both films is the musical depiction of the royal court. In "Hamlet" it is ambiguous and is expressed in four elements.

The first element is expressed by the heralding heavyweight orchestral clusters which grew out of the chord theme of the Prologue, resembling “strokes of the sexton” in “The Execution of Stepan Razin.” They concretize the triumphant fanfares sounding at the ball.

The second element presents a stylization of pretentious “*pas*” in the motion of the gavotte, as well as the ceremonial festive appearance of Gertrude with Claudius, in which their inviolable power is demonstrated.

The third element presents the motions of Ophelia¹⁰, which she had learned by heart during her dance lessons, and mechanical in character, in correspondence with Kozintsev’s conception. Such doll-like imagery in Shostakovich’s music is brought out by musicologist Vera Valkova into an archetype endowed with an evil character, not infrequently changing into a frightening robot, and at times into the image of death [16, 100]. The evil here is represented not by Ophelia, but by the castle walls surrounding her as a prison and the court intrigues destroying her life.

The fourth element is the generalized image of the court atmosphere, expressed in an aimlessly eccentric run against a continuous toccata. The ceaseless fluster is also conveyed during the musings of Hamlet, who is in doubt of his mother’s innocence.

Also, during the unhurried appearance of the actors on the street before the Elsinore castle and the end of their conversation with the prince and on the threshold of their going out on stage, there is a fast gallop sounding off-screen, anticipating Claudius’ shameful reaction, which is inactivated according to the principle of “being beside oneself with rage,” i.e. losing one’s natural state of being. Such a phenomenon, defined by Sergei Eisenstein as a “leap into the opposite” [17, 249], is

¹⁰ During the time of the shooting of the film Kozintsev wrote to Shostakovich a letter with the request to write a “Dance of Ophelia,” which would recreate the image of the sweet half-child girl who “is turned into a doll, a wind-up toy with artificial movement and a learned smile...” since he wished “to express by means of the monotonous mechanical quality of dance the qualities of soullessness and inhumanity” [cit. from: 3].

used here as direct pathetic composition: the standing person starts to run, the silent person begins to scream. At that, it is a paradox that the gallop begins subtly, in a hostile suppressed way, long before Claudius' flight. And when it builds up to a rabid tempo, such a sumptuous composition enhances unusually the sense of catastrophism.

In this scene the intensity in the accumulation of meaning runs so high, that the vertical element of the two expositions, not bearing the pressure, *explodes*, after which each of the expressive elements (the musical and the visual) seems to reduce itself to the level of absurdity. The music brings into motion all of the depicted people on screen, including the orchestral musicians, who begin to play some absurd buffoonish themes. Predicting the moral unmasking of the king, it intensifies this event continuously, as a result of which the cinematography "rouses itself," and the tempo of development accelerates remarkably. In this speedy race, an immense role is also played by its outer "drive" by means of an unusual combination of the majestic mournful march and horse galloping. At the same time, the exposition of sound and image—the king—turns into a cowardly madman, who, similarly to an animal, saves himself by flight.

The contrariety to this "explosion" of expositions is the prince. However, he comprehends well and intellectualizes the "emotionally charged idea" [to use the expression of Sigmund Freud], bringing in a sense of "arbitrariness" (i.e. used in his own manner), merely "covering" it by madness. Hamlet openly "drags" Claudius into his line of actions of disclosing the latter's crime by creating a living copy of the otherworldly message from the Ghost. Consequently, what at first seemed to be madness turned out to be in reality as real as it can be.

Example 5. "Hamlet". Series 1. 1 hour 02 min. 15 sec.—1 h. 03 min. 50 sec.:
<https://www.youtube.com/watch?v=vaORGojXf8I>.

In "King Lear" there is satire present that is no less explicit. It can be heard in the trumpet signals, which in the scene of gathering of the knights for battle against Edmund Gloucester (artist Regimantas Adamaitis) are built not on the sounds summoning people for the

gathering, but on the swift scherzo-like musical themes. Concretely, the satire is expressed in the figure of the Jester (artist Oleg Dal), who in his dialogues with the king throws out bold incriminating retorts, alternating them with a certain simple song performed in an almost pattering manner and a subsequent incorporation of a lightweight tune from the Prologue, which creates the effect of discrediting the actions of the crowned elder. But what is most astonishing, the *satire* in the role of the Jester during the course of the development of the dramaturgy *gives place to lyricism*. Such is his tune at the very end of the movie, acquiring the mournful-lyrical character with hardly noticeable mocking echoes in the scene of Cordelia (artist Valentina Shendrikova) bent over Lear, which is perceived as a bitter summing-up “from the author.” *Such a reinterpretation of the musical theme demonstrated the relief manifestation of the principles of Shostakovich’s symphonic writing, which in this fragment serves as an expansion of lyrical imagery.*

The intergrowth of lyricism in both films *is the idea directed at the manifestation of human traits in the protagonists*. This is what happens with Ophelia (artist Anastasia Vertinskaya), who prior to her death frees herself from her conditional conventional frameworks. In comparison with its stylized exposition, reminding of an image of a wound-up toy, she appears in the image of a simple artless girl, humming to herself the sad lyrical song “Bonny sweet Robin is all my joy,” which conveys her presentiments of her death. The impression is created that in such moments the girl seems to be more alive than she was at the time of the dance. It is astonishing that the leit-timbre of the harpsichord, which previously characterized Ophelia, is replaced here by the expressive sound of the muted, almost speaking violin. The harpsichord, too, seems to acquire human traits, rendering images of short steps alternating with disconnected retorts. And the short landscape-like musical motive associated with dispersing circles of water seems to be absolutely new. It carries death and enlightenment, what the subsequent screenshots of Ophelia drowned convince us of.

Expansion of the lyrical sphere revealing itself in the music serves here as a sort of compensation and “lightning rod” of the tragedy.

One of the most significant fragments of germination of lyricism is the scene of Hamlet’s duel with Laertes (artist Stepan Oleksenko), based on a peculiar parade of all the infernal forces (the dynamic recapitulation of the musical themes of the Prologue), which includes the themes of the royal court, menacing bass drum strokes, shots, alarm bells and the theme of the Ghost seeming to speed in a demonic gallop. It is astonishing, how it sounds triumphantly and victoriously, intertwining with patches of the theme of the court, after which, after exhausting its hostility, calms down, accompanying Hamlet’s quiet passing onto nonexistence.



Example 6. Screenshot from film “Hamlet”

In the film “King Lear” the lyricism germinates in the scene of Edgar Gloucester at the grave of his father (artist Leonhard Merzin). It organically appears from the impendent silence disrupted only by the howl of the wind. The mournful choral lament in the desolate space, sounding softly at first as a symbol of the spiritual catharsis of the elder Gloucester and an extended silence, acquires unprecedented strength and during the course of a lengthy period of time (42.36–46.50), growing to the significance of supra-temporal music, spreads over a wide-ranging battle scene, associated with analogous episodes

from World War II. Once again, just like in “Hamlet,” in combination of the composers’ reflection elucidating the visual element, there occurs an “explosion” of both expositions: in the plotline there is an unmasking of the negative characters (Goneril, Regan, Edmund), the buildup of the death of all the main characters of the play, the misfortunes of the people during the war, the scorched earth. And in the music there occurs the theme of the sorrowful reflections of the composer, interfused with the nation-wide grievous and at the same time protesting angry cry, reaching universal significance (similarly to the indignant cry of the people in the poem “The Execution of Stepan Razin”), which *in the gigantic space of the tragedy accumulates the meaning of catastrophism to an ultimate degree of shock.*

The protest music of an explosive character is also a manifestation of human characteristics, which are expressed in the protagonists’ efficacy. The feelings of protest are conveyed most acutely in the storm scene, most notably, not even as much the outward type, as a phenomenon of nature, as the inner, taking place in the struggle of the perturbative and penitential feelings of Lear (artist Yuri Yarvet). This image is transmitted by a sort of “episode of invasion,” the sounds of which are cut through by the desperate calls of the trumpet. In order to intensify this effect, the music here is also mixed with non-musical timbres, which seem to comprise its continuation. It seems to grow from the howl of wolves and the wailing of the winds and then passes back into them. The convergence of sonic and visual means of artistic expression brings into the famous picture of the perturbed natural elements and the tempest of the soul that extended meaning generated by the integration of the visible and audible exposition.

Example 7. “King Lear.” Beginning of Series 2 up to 2 min. 17 sec.: <https://www.youtube.com/watch?v=BFkNen7sqw0>.

And, finally, the grievous lyricism germinates in connection with the *sound-image of the bell*, the herald of tragic events. In the film “King Lear” the sound of the bell is used in the scene of the exemplary test of daughterly love. The sort three-note motive of the bell (one

of the versions of Shostakovich's monogram theme) after Goneril's and then Regan's answer (artists: Elsa Radzina and Galina Volchek), appearing after the order to banish Cordelia, notwithstanding the atmosphere of outward daughterly invigoration, sounds as a short philosophical summary, in which in consequence of the seemingly writhen and deformed information there is a concealed prediction of the death of the protagonists.

Example 8. "King Lear." 11 min. 05 sec.—12 min. 04 sec.: <https://www.youtube.com/watch?v=aVZirl-TPFs>.

In "Hamlet" the bell strokes occur 25 times still before the appearance of the introductory titles and during the time of their demonstration, when there is no action yet, while the character of the plot and its outcome are already foretold. Along with that the sound of the bell is utilized in a poly-semantic combination with the theme of the royal court, preceding the implied love scene of Claudius and Gertrude. In such a mutually exclusive convergence of images the *incriminating-ethical essence* of the film is revealed. But, altogether, the appearance of the alarm bell in the orchestral score is usually interpreted as a symbol of a nation-wide tragedy, accumulating its meaning many times over.

However, what is most paradoxical is that in the second series of both films, especially in "King Lear," the authors almost completely reject music, and the text for the most part comes without accompaniment. Such an ascetic use of the musical component expressed both the contemporary understanding of the medieval epoch, and the extraordinary instinct of the composer, who a while before, after having watched the film "Michurin," made the following utterance about the role of music in movies: "music should sound only when it is extremely indispensable" [cit. from: 3].

In such a manner, having started their work in cinema with an overabundant usage of the simplest everyday type of music in some films and diverse lyricism in others, in their late films—the screen adaptations of Shakespeare Kozintsev and Shostakovich,

on the one hand, consciously shortened the musical fragments, having shown in the expression of the meaning the self-sufficiency of the psychological play of the actors. But on the other hand, they revealed the remarkable *role of music as the analogy of the ethical-philosophical conception of cinematized literary works*, which not only enriched their image-related structure, but also presented a powerful means of accumulation of semantical meaning in the art of the cinematograph. This phenomenon was used by them in the multifaceted scale of emotional and psychological combinations: from traditional vertical mounting of sonic-visual and musical-sonic elements to their volatile opposition to each other, leading to a radical transformation of dissimilar lines. Such a dynamic comprehension of works of art, uncovering their innermost meaning and accumulating a new meaning manifested the principles of *intellectual mounting of the highest order*.

REFERENCES:

1. Titus J. The Early Film Music of Dmitry Shostakovich. Oxford: Oxford University Press, 2016. XV, 253 p.
2. Shostakovich D.D. O muzyke k “Novomu Vavilonu” [“About the Music to the “New Babylon”] // Sovetskij jekran [The Soviet Screen]. 19-29. No. 11.—pp. 6–7.
3. Dombrovskaya O. O muzyke Shostakovicha v fil'makh Kozintseva. Zametki k publikatsii odnogo pis'ma [About the Music of Shostakovich in the Films of Kozintsev. Notes on the Publication of one Letter] // Kinovedcheskie zapiski [Cinema Notes]. 2005. № 74. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/449/> (28.03.2018).
4. Riley J. Dmitry Shostakovich (1906–1975).[.] Hamlet, Op. 116. Complete published film score (incorporating the Suite, Op.116a, arranged by Lev Atovmian. URL: https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=5110062&catNum=5110062&filetype=About%20this%20Recording&language=English (30.03.2018).
5. Fay Laurel E. Shostakovich: A Life.—Oxford: Oxford University Press, 2000.—xii, 458 pp.
6. Moore T.A.C. Kozintsev's Shakespeare Films: Russian Political Protest in

“Hamlet” and “King Lear”. Jefferson and London: McFarland, 2012. 202 p.

7. Vlasova E.S. Shostakovich v zerkale diskussiy 1936 goda [Shostakovich in the Reflection of the Discussions of the Year 1936] // Shostakovichu posvyashchayetsya... K 100-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora: sb. statej. [Dedicated to Shostakovich. Towards the Centennial Anniversary of the Composer's Day of Birth: Collection of Papers]. Author and Editor-Compiler E. Dolinskaya.—Moscow: Kompozitor, 2007.—pp. 78–95.

8. Mikhailov A.V. Yazyki kul'tury: Uchebnoye posobie po kul'turologii [Languages of Culture: a Textbook on Cultural Studies].—Moscow: Yazyki russkoy kul'tury [Languages of Russian Culture], 1997.—912 pp.

9. Mazel L.A. Nablyudeniya nad muzykal'nym yazykom D. Shostakovicha [Observations on Shostakovich's Musical Language] // Mazel L.A. Etyudy o Shostakoviche: Statyi i zametki o tvorchestve [Studies of Shostakovich: Articles and Notes about his Creative Work].—Moscow: Sovetsky kompozitor [Soviet Composer], 1986.—pp. 33–82.

10. Eisenstein S.M. Chetvyortoye izmerenie v kino [The Fourth Dimension in Cinema] // Eisenstein S.M. Montazh [Mounting] / Introductory article by R.N. Yurenev.—Moscow: VGIK, 1998.—pp. 45–63. (Pamyatniki kinematorg. mysli [Monuments to Cinematographic Thought.]

11. Eisenstein S.M. Vertikal'nyi montazh [Vertical Mounting] // Eisenstein S.M. Montazh [Mounting] / Introductory article by R.N. Yurenev.—Moscow: VGIK, 1998.—pp. 45–63. (Pamyatniki kinematorg. mysli [Monuments to Cinematographic Thought.]

12. Vygot'skiy L.S. Psihologiya iskusstva [The Psychology of Art]. 2nd Edition, Revised and Supplemented.—Moscow: Iskusstvo, 1968.—576 pp.

13. Elkonin B.D. L.S. Vygot'skiy—D.B. Elkonin: Znakovoye oposredovanie i sovokupnoye deystvie [L.S. Vygot'skiy—D.B. Elkonin: Sign-based mediation and cumulative action] // Voprosy psikhologii [Questions of Psychology], 1996. No. 5.—pp. 57–63. URL: <http://www.voppsy.ru/issues/1996/965/965057.htm> (20.06.2018).

14. Konson G.R. Analiticheskiy metod L.S. Vygot'skogo v issledovanii tragedii Shekspira “Gamlet” [The analytical method of L.S. Vygot'skiy in research of Shakespeare's tragedy “Hamlet”] // Musiqi Dünyasi.—2012. No. 4/53.—pp. 62–69.

15. Fairfax D. 1964: Hamlet (Grigori Kozintsev) // 100 years of Soviet Cinema. D-ec. 2017. Issue 85. URL: <http://sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/hamlet-kozintsev> (28.03.2018).

16. Val'kova V.B. Arkhetip kukly v tvorchestve D. Shostakovicha [The Archetype of a Doll in the Music of Dmitri Shostakovich] // Mif. Muzyka. Obryad [Myth. Music. Ritual]: Based upon the Materials of the International Scholarly Conference / Author of the Project and Scholarly Editor M.I. Katunyan.—Moscow: Kompozitor, 2007.—pp. 95–102.

17. Eisenstein S.M. Organichnost' i pafos v kompozitsii fil'ma "Bronenosets 'Potyomkin'" ["Organic Qualities and Pathos in the Composition 'The Battleship Potemkin'"] // Eisenstein S.M. Izbrannye statyi [Selected Articles] / Editor-compiler, author of article and Annotations R.N. Yurenev.—Moscow: Iskusstvo, 1956.—pp. 243–251.

ABOUT THE AUTHOR:

GRIGORY R. KONSON

Vice-Dean for Research of Linguistic Faculty,

Professor at the Department of Linguistics and Translation,

Professor at the Department of Sociology and Philosophy of Culture,

Russian State Social University,

129226, Moscow, Wilhelm Pieck street, 4, build.1,

Doctor of Sciences in Art History

ORCID: 0000-0001-7400-5072,

e-mail: gkonson@yandex.ru

ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬВИЧ КОНСОН

Российский государственный социальный университет,

г. Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-7400-5072,

e-mail: gkonson@yandex.ru

О МУЗЫКЕ Д. ШОСТАКОВИЧА В НАРАЩИВАНИИ СМЫСЛА ЭТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ФИЛЬМОВ Г. КОЗИНЦЕВА «ГАМЛЕТ» И «КОРОЛЬ ЛИР»

Аннотация. Статья посвящена исследованию роли музыки в «шекспировских» фильмах, созданных в результате выдающегося содружества Г. Козинцева и Д. Шостаковича. В статье раскрывается отношение режиссера и композитора к роли музыки в кино, показаны семантические ее свойства, за счет которых углубляется смысл происходящего на экране, что дает возможность сделать звукозрительные образы более выразительными и живыми, а концепцию — более рельефной. Для этого Шостакович пользовался не методом иллюстрации, а хорошо продуманной разветвленной системой музыкальных характеристик, благодаря чему его когнитивно емкая и эмоционально экспрессивная музыка в контексте кинематографического произведения приобрела статус своеобразного участника действия и стала мощным средством выявления эмоционально-психологического состояния героев, предсказания их судеб, в частности, и развития сюжета в целом, а в итоге — выявления этической концепции авторов, в которой проявились и автобиографические черты Шостаковича. В таком динамичном осмыслении художественных произведений, выявляющем их глубинный трагический смысл и наращивающем новый, сказались принципы интеллектуального монтажа высшего порядка.

Ключевые слова. Гамлет, король Лир, Григорий Козинцев, Дмитрий Шостакович, режиссер, композитор, образ, смысл, музыка, музыкальная тема, интонация, скорбь, лирика, вертикальный и интеллектуальный монтаж

Содружество режиссера и композитора в кино — явление заметное, но в отечественном киноведении недостаточно исследованное. В жанре отечественного исторического фильма широко известны выдающиеся совместные работы С. Прокофьева и С. Эйзенштейна «Александр Невский» и «Иван Грозный». В комедии — союзы И. Дунаевского — Г. Александрова, Т. Хренникова — И. Пырьева, Г. Гладкова — М. Захарова; в экранизации отечественной классики — В. Овчинникова — С. Бондарчука. Большую роль в искусстве кинематографа сыграла работа Э. Артемьева в ансамблях с А. Тарковским, Н. Михалковым, А. Кончаловским. Мы же обратимся к уникальному содружеству режиссера и композитора в кино — Григорию Козинцеву и Дмитрию Шостаковичу, совместно проработавших в течение 40 лет и создавших известные фильмы: «Новый Вавилон», 1929; трилогию о Максиме («Юность Максима», 1935; «Возвращение Максима», 1937; «Выборгская сторона», 1939); «Пирогов», 1947.

В некоторых ранних совместных работах Козинцева—Шостаковича музыка была представлена в виде песенно-танцевальных жанров и революционных песен и маршей, которые сопровождали даже лирические киноэпизоды, подобно предфинальной сцене прощания (в фильме «Выборгская сторона: 1.47.52–1.48.50») ¹¹. Подобная музыка имела значение своего рода документирования эпохи. И таких документов в кино было немало. Они чередовались с бытовыми жанрами, которые тоже были характерны для того времени. Пролог фильма «Юность Максима», где воссоздавались предновогодние гуляния, открывался музыкой галопа, на который накладывалось звучание краковяка. В целом музыкальную основу составляли опереточно-цирковая музыка, а также полька и бытовой вальс без сопровождения или под гармонию. Многокуплетные песни исполнялись целиком, а ситуация во многих эпизодах оставалась статичной.

¹¹ Здесь и далее цифры обозначают хронометрические данные рассматриваемого эпизода в фильме.

Однако было бы ошибочно говорить, что Шостакович для кино писал только жанрово-бытовую музыку. В других ранних работах, как, например, «Новый Вавилон» (а позднее — в замечательном романсе из кинофильма режиссера А. Файнциммера «Овод», 1955), музыка Шостаковича носила лирико-романтический характер¹². Но не только. Лирика в «Новом Вавилоне» появлялась лишь в сценах показа людей-тружеников, в особенности, главной героини — французской продавщицы Луизы. В обрисовке же власть имущих — угарный галоп, обличавший их праздную жизнь. Однако, по признанию самого Шостаковича, он, создавая музыку к этому фильму, меньше всего придерживался принципа обязательной покaдровой иллюстрации: «я исходил, главным образом, от главного кадра... Основная ее [музыки. — Г.К.] цель — быть в темпе и ритме картины и усиливать от нее впечатление. Я стремился придать музыке, при наличии новизны и необычности, динамику и передать патетику “Нового Вавилона”» [2].

После картины «Пирогов», нелишенной некоего схематизма, Г. Козинцев, восхищенный музыкой Шостаковича, писал ему: «Я уже много лет поражаюсь. Услышав Вашу музыку, я слышу свой замысел — самое в нем для меня дорогое» [цит. по: 3, 100].

Главный герой фильма — выдающийся русский хирург Николай Иванович Пирогов (артист К. Скоробогатов) — произносит патристические монологи, а музыка следует обычному для тех лет «регламенту»: народно-песенный фонд, включающий песни без сопровождения, в том числе свадебные и шуточные; ресторанный-инструментальный фон, передающий пьяный угар посетителей, музыкально-парковый контекст, показывающий людей на отдыхе, и, наконец, иллюстративно-прикладная музыка, звучащая на обращенных к Пирогову словах его коллеги: «Жизнь проходит, вскачь мчится, а ты ее не замечаешь» (за кадром легкий галопик);

¹² Музыка Шостаковича к ранним фильмам, сделанным в содружестве с Козинцевым, посвящено исследование Джоан Тайтус [1].

«в жизни должны быть радости» (мощное звучание венского вальса).

Отметим и два устоявшихся образа — кóлокола как символа России, опасности, долга (он включается в момент призыва врачей к присяге) и сигнала трубы — восходящего из глубины веков призыва к началу действия (аналогичное начало использовано в ранней работе Шостаковича — музыке к фильму «Новый Вавилон»). Соло трубы здесь дано в соседстве с повествовательно-лирической темой, предвосхищающей образ мирно создающей страны из «Ленинградской» симфонии Шостаковича, то есть объективный куплетно-песенный документ эпохи здесь заменен на нечто личностное — лирическое вступление «от автора».

В приведенном топосном наборе прорастают и новые образы — трагические и гротесковые. Первые — разветвленные. Сфера трагического в фильме «Пирогов» вначале проявляется исподволь — в связи с образами эпидемии холеры, а в предфинальной части картины (при обнаружении болезни Пирогова на словах: «Дайте мне, господа, кто-нибудь попить») конкретизирована *зловещей темой*, которая перерастает в образ обостренного беспокойства перед битвой за Севастополь. Оно передано в глухом нагнетании остигатного повтора одного и того же звука, олицетворяющего *состояние напряженного ожидания*. Оказывается, это только фон, на котором возникает длительный эпизод *таинственных шагов*, кульминирующий в победном марше русских.

Но главное — это еще одна тема, которая, хоть и относится к сфере трагического, является драматически-действенной, ассоциирующейся со многими остро-напряженными, «взрывчатыми» темами Шостаковича. Она звучит в момент передачи подложного наркоза ни о чем не подозревавшему Пирогову, приступающему к операции больного. В ней совмещаются и образ опасности, и стремление ее предотвратить. Отнесем ее к *протестным темам*.

Наконец, гротесковый лик смерти (что несет с собой эпидемия холеры), который выражен в устрашающем и торжествующем

щем гимне, «закрученном» на начале оборотов секвенции Dies irae (День гнева), которая со времен Средневековья символизирует Судный день.

В целом, комплекс использованных «новых» музыкальных тем в фильме «Пирогов» был направлен на выражение тревоги, известия об опасности, создания психологического состояния героев Севастополя, конкретизации невидимого лика смерти. Вся эта трагическая образность в нетрагическом фильме в сочетании музыки со зрительным рядом породила новые синестезийные слои в восприятии содержания, придавая смыслу большую значимость.

Источником такого наращивания смысла явилось отношение Шостаковича к музыке в кино, которое заключалось не в музыкальной иллюстрации каждого кадра, а в хорошо продуманной системе музыкальных характеристик. В ней сформировались те принципы, которые были развиты в «шекспировских» фильмах Козинцева и Шостаковича, где музыка из прикладного значения перешла в статус участника действия и стала средством выявления концепции авторов. Такое режиссерское понимание роли музыки в кино исходило из убеждения Козинцева, что «образы возникают не только “видимыми”, но и “слышимыми”», а музыка является «плотью кинематографической образности» [цит. по: 3].

Чтобы проанализировать подобную многоплановую звукозрительную образность, остановимся на двух выдающихся экранизациях У. Шекспира Г. Козинцевым в содружестве с Д. Шостаковичем: «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1970). Начнем с предыстории, с момента, когда режиссер в 1953 году, начав работу над сценарием к фильму «Гамлет», в поздравительном письме Шостаковичу с его 50-летием выразил к нему свое отношение: «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 захватывает» [цит. по: 3, 99].

А после выхода фильма в свет, в 1968 году предложил Шостаковичу написать музыку к фильму «Король Лир». Однако Лорел Фей замечает, что композитор (несмотря на то, что он, как писал Дж. Райли, был необычайно доволен своей партитурой к фильму «Гамлет» [4]) первоначально хотел приглашение отклонить, вопреки тому, что режиссер, памятуя о нездоровье композитора и общей его усталости, пообещал, что в данном случае музыкального материала потребуется существенно меньше, чем к произведению-предшественнику [5, 267]. Позднее, однако, выяснились и существенные причины его колебаний. Одна — это неприятие отношения к музыке в кино как к подчиненному фоновому средству. Исаак Гликман рассказывал, что после первой перезаписи музыки к фильму «Гамлет» бедный Шостакович «огорчился, посмотрев первый раз картину, в которой музыка была захлавлена шумом моря, воем ветра, стуком копыт, ржанием коней, шуршанием шелков, скрипом подъемных мостов etc, 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 кинореалистический хлам» [цит. по: 3].

Другая причина была высказана в письме к М. Шагинян, где он сетовал, что его желаниям написать музыку к «Королю Лиру» в качестве оригинального отдельного произведения не суждено было сбыться, рассматривая одноименный фильм Козинцева лишь как первый музыкальный абрис сочинения на данный сюжет [5, 267].

И действительно, еще перед созданием фильма «Гамлет» Козинцев, направляя фантазию Шостаковича, предложил ему свое понимание музыкального содержания в фильме. О. Домбровская

приводит пожелания режиссера, сделанные в конце 1963 года, то есть еще за год до создания «Гамлета»: «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» [3].

Поясняя такой слуховой ряд, Домбровская пишет, что «ни одной “образной характеристики” и при этом — как много сказано о “характере музыки”» [там же]. Но с этим трудно согласиться. Режиссер необычайно чутко разделил все слышимое пространство будущего фильма на три сферы: трагический образ «от автора», парадно-пустой — дворцовый с примыкающим к нему балаганно-шутовским и устрашающая жига (в кино — галоп).

Что касается последнего приглашения Шостаковича Козинцевым, то, по мнению Т. Моор, режиссер предложил композитору создать музыку к «Королю Лиру», потому что он обладал способностью писать музыку, что выражала подлинные чувства людей в то время, когда «правда в публичных и даже частных беседах была дефицитом» [6, 150]. Поэтому музыку в сцене Корделии режиссер представлял как «голос истины» [6, 150]. Кроме того, увидев в этом фильме картины военных бедствий, Моор верно подметила их связь с образами второй мировой войны¹³.

Суммируя эти суждения, позволю себе высказать еще одно, предполагающее причину согласия Шостаковича участвовать в

¹³ По ее словам, «произведения Шостаковича выражали людское горе через травму и потери войны, что тоже явилось частью козинцевского видения “Лира” и другой ключевой причиной сотрудничества с композитором: “плач войны, разрыв через немоту лет, через глухоту времени должен был быть услышан”» [Ibid, p. 150].

обоих шекспировских фильмах Козинцева, — *видение в отверженных, одиноких и противостоящих обществу образах Гамлета и Лира сходство с самим собой и некоторыми своими собственными чертами характера*. О них уже после смерти Шостаковича писал Георгий Свиридов, который при жизни своего учителя, бывало, незаслуженно его критиковал: «Говоря о его прекрасных человеческих качествах, я хотел бы прежде всего сказать о его непреклонном мужестве, вызывающем глубочайшее уважение. Мягкий, уступчивый, нерешительный подчас в бытовых делах, этот человек в главном своем, в сокровенной сущности своей был тверд как камень» [цит. по: 7, 93].

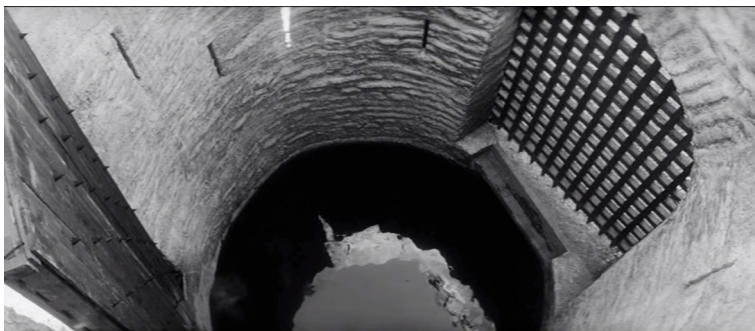
Из этого суждения становится очевидным, что изначально Шостакович, хотя и был, естественно, под властью инициативы Козинцева, все же оставался верен себе, и изначально доминирование режиссера не сковывало его сознание, а в конечном счете давало композитору творческую свободу. *Замыслы обоих лежали в плоскости этической идеи в соответствии с концепциями двух шекспировских трагедий*, в основе которых находилось нравственное испытание человека, переживаемое им внутренне, психологически. А «внутреннее», по словам А. Михайлова, есть тот же театр, тот же мир, «где есть небо и ад, где ведется непрестанная борьба между добродетелями и пороками, выступающими вполне активно и самостоятельно, как олицетворенные силы, стремящиеся покорить под власть свою людей — одного, как и всех, “меня”, как и всякое другое “я”» [8, 132]. *В передаче такого внутреннего мира героя музыка Шостаковича, оставаясь неотъемлемой частью звукозрительного образа, выполняла едва ли не главную роль*. Поэтому мы сосредоточим на ней особое внимание.

В обоих фильмах-трагедиях главные герои, теряя близких, неожиданно сталкивались с огромным масштабом бедствий, разразившихся в их семьях, королевских дворах, государствах. Эти герои должны были разобраться в причинах катастрофы и ее

устрашающей эскалации. Данное стремление обязывало композитора передать в музыке *звукообраз мыслительного процесса* (напомним, что главное оружие Гамлета — это мысль). Возможностью воспроизведения такого звукообраза обладал Шостакович. Его отличало «особое единство интеллектуализма и напряженнейшего эмоционализма», где «чувство интеллектуализировано и утончено, а мысль накаляется до такой степени, что становится острым переживанием» [9, 77].

Шостаковичевские интонации характеризовались необычайной когнитивной емкостью. Они несли в себе семантику как далеких средневековых образов, так и недавней истории сталинских времен, когда сам композитор пережил годы публичной травли. В связи с этим в звукообраз мыслительного процесса в обоих фильмах вложены и думы героев о своих трагедиях, и переживания самого автора. Почему автора — потому что он везде омузыкаливает свой автограф (известный как «мотив–монограмма» или «тема–монограмма») — инициал имени и начальные буквы фамилии Schostacovich, в результате чего возникает узнаваемая интонация D-es-c-h. В ней передается напряженная мысль и широкий спектр эмоциональных состояний, которые связаны с образами преодоления, сочетающимися у Шостаковича «с особой “тяжкостью” вокально-речевых интонаций» [там же, с. 45].

Тема-монограмма Шостаковича пронизывает лейтмотивную систему в его музыке к обоим фильмам и создает эмоционально-психологический контрапункт к их зрительному ряду. В «Гамлете» визуальная экспозиция образа замка Эльсинор складывается из безлюдно-скалистого морского пейзажа, горящего факела на фоне каменной стены мрачного средневекового замка, спущенных траурных флагов, стремительной скачки всадников, спешащих к месту происшедшей трагедии, массивного подъемного моста, служащего воротами замка, и устрашающе опускающейся решетки с острыми зубцами, намертво закрывающей сообщение с внешним миром. А под конец еще глубокий ров с черной водой, откуда нет спасения.



Пример 1 а, б. Кадры из фильма «Гамлет»

Музыкальная экспозиция, пронизанная темой-монограммой Шостаковича, открывает широкомасштабную панораму надвигающейся катастрофы и скорби, которая основана на взаимодействии грозных и лирических тем:

– многократные оркестровые кластерные «удары», вызывающие в памяти похожий образ в вокально-симфонической поэме Шостаковича «Казнь Степана Разина» на словах «дьяк мне бил с оттяжкой в зубы» (поэма написана в том же, 1964 году, что и музыка к кинофильму «Гамлет»);

– в этой сфере действует еще один — инфернально-устрашающий образ таинственных шагов, воссозданных в оркестре (в дальнейшем конкретизированный в связи с Призраком отца Гам-

лета и краткой его реминисценцией в легких шажках идущей к воде Офелии)¹⁴;

– тема скорбно-героического похоронного марша, звучащая на «высоком градусе потрясения» [выражение С. Эйзенштейна];

– тема раздумий автора в сочетании с наплывами символа шагов.

В конце Пролог неожиданно озаряется кратким, истаивающим в эфире хоральным мгновением, связанным, по всей видимости, с эпитафией Гамлету. Вместе с тем здесь скрыта и известная доля горькой иронии, так как в Дании–тюрьме просветления быть не могло.

Присоединим сюда еще как бы внемузыкальные звуковые образы: набатный колокол, оповещающий о несчастье, четыре пушечных выстрела, плач Гертруды на груди Гамлета (арт. Э. Радзинь и И. Смоктуновский) и грохот гулкового большого барабана, собирающего народ на площади, который отделяет Пролог от начавшегося действия по принципу наложения одного тематического материала на другой. Весь этот «вертикальный монтаж» [понятие С. Эйзенштейна]¹⁵, основанный на двух экспозициях, которые даны в одновременности, не только передает дух времени, но и вводит в «пространство трагедии» Шекспира [понятие Г. Козинцева]. *Наращивание трагедийного смысла здесь произошло в результате монтажа двух концепций: и режиссерского, и композиторского видения Пролога.*

¹⁴ Напомним, что тема шагов, использованная Шостаковичем для конкретизации подготовки русских воинов, готовящихся к битве за Севастополь в фильме «Пирогов», применена здесь вновь, но для более сложного — психологического образа Призрака отца Гамлета.

¹⁵ Вертикальный монтаж называется так потому, что Эйзенштейн сравнивает его с внешним видом партитуры для симфонического оркестра, поясняя, как, «переходя от образа такой музыкальной страницы к партитуре звукозрительной, пришлось бы сказать, что на этой новой стадии к музыкальной партитуре прибавляется еще одна строка. Это строка последовательно переходящих друг в друга зрительных кадров, которые пластически по своему соответствуют движению музыки и наоборот» [10, 104].

В кратком музыкальном «конспекте» к фильму все темы даны не только в своей экспозиции, но и в развитии — сплетении в едином повествовании и противоборстве. Так, тема похоронного марша сближается с темой тяжелых раздумий и повисает в воздухе неразрешенной на мотиве вопроса, а «удары дьяка» вторгаются в остинатный ритм колокола. На тему раздумий также дается наплыв звукообраза тяжелых шагов, за которыми наглухо захлопываются ворота крепости Эльсинор. В создании этого музыкального шедевра видно, что над фантазией Шостаковича не довлела ничья воля.

*Темами тяжелых раздумий о судьбах главных героев начинаются оба фильма Козинцева на шекспировские сюжеты. Темы эти озвучивают и многие монологи действующих лиц: Гамлета «Быть или не быть?», Клавдия наедине с собой, Эдмонда Глостера, замышлявшего свои коварные планы, короля Лира после изгнания Корделии и в момент разочарования в своих дочерях. При этом в музыкальных вступлениях к фильмам есть и отличия. В «Гамлете» тема раздумий предваряется интонацией вопроса. Как и в разговорной речи, ее стержнем является восходящая, многократно повторяющаяся мелодическая линия. В XIX веке *интонация вопроса* была излюбленной в творчестве композиторов-романтиков и носила лирический характер (Р. Шуман «Отчего?»), драматический (Р. Вагнер. Вступление и «Смерть Изольды»), хорально-возвышенный (П. Чайковский. «Ромео и Джульетта») или скорбный (С. Рахманинов. Романс «О нет, молю, не уходи»).*

Но никогда еще интонация вопроса в музыке не была такой выстраданной и не носила такого всеобщего и вместе с тем пронзительно личностного характера, как у Шостаковича. Многократно повторяющаяся, взбирающаяся на предельную высоту у «раскаленных» валторн, она отличается необычайной концентрацией скорбной образности, находящейся в неразрешимом конфликте с внеличной силой, выраженной в сокрушительных оркестровых ударах судьбы. Именно на этой теме основан траурно-героиче-

ский марш Гамлета. Такое изменение свидетельствует о развитии его образа от рефлекслирующего к действенному.

Пример 2. Гамлет. 1 серия. 2 мин. 43 сек. — длительность 3 мин. 47 сек.: <https://www.youtube.com/watch?v=va0RGojXf8I>.

Показательно, что музыкально-вопросительные интонации в моноscene короля Клавдия перед зеркалом (арт. М. Названов) вследствие его признаний в свершенных преступлениях как бы погашаются, потому что его откровенные ответы снимают возникающие вопросы, в связи с чем интонации преимущественно направлены вниз. А ведь Выготский справедливо считает его самым действенным¹⁶. При всей парадоксальности в трагедии король преступником как бы не является (убийство брата совершено им до начала пьесы, да и к Гамлету король всячески расположен, старается наладить с ним отношения и даже развеять его скорбь, потому что для Клавдия она небезопасна). Поэтому он находится в состоянии постоянной, приводящей к его гибели тревоги. И поэтому он предпринимает и действия для врачивания Гамлета в придворную атмосферу, а в реальности, как бы сказал Д. Эльконин, — в интерпсихическую форму [13] (организует встречи и беседы принца с Офелией, придворными, Полонием, королевой-матерью, даже театральное представление и, уже отчаявшись, — отъезд Гамлета в Англию, наконец, дуэль с Лаэртом). Отсюда и складывается впечатление, что он торопится навстречу своей смерти, «готовит свою гибель» [Л. Выготский]¹⁷. В сцене же исповеди короля, вопреки тому, что действие словно бы останавливается, оно продолжает свое развитие в музыке, показывающей обреченность Клавдия.

В фильме «Король Лир» тема мучительных раздумий приобретает характер смертной тоски, переданной в одиноком соло

¹⁶ По словам Выготского, «механизм движения действия весь в короле, а не в Гамлете; не будь его, действие стояло бы на месте, потому что никто, кроме него, ничего не предпринимает в пьесе, даже Гамлет, и все происходит из действий короля...» [12, 473].

¹⁷ Подробнее об этом см.: [14].

флейты. Оно имитирует бесхитростный свирельный наигрыш, на который накладывается одинокое мужское пение без сопровождения. На вопросительные интонации ответом служат неожиданные обрывочно-плясовые элементы, производящие впечатление быстрых шутовских проговариваний. И действительно, тема раздумий, в которой выражены мысли «от автора», в данном случае о судьбах личности и государства, поручена здесь Шуту, единственному персонажу, которому дозволено высказывать обличительные мысли. В дальнейшем эта лейттема, как и в «Гамлете», будет появляться в окружении других, резко конфликтных образов. Один из них, похожий на *удары судьбы*, — грозные кластеры со «скрежетом» медных и деревянно-духовых инструментов. И тут же скорбно-обреченные лексемы *скорби*, готовящие появление монодии странников, преисполненной смертной печали.

Наиболее рельефный эпизод, построенный на теме авторской рефлексии о судьбах Родины, — сцена после изгнания Корделии, когда в лейттему внедряются мотивы судьбы, грозных шагов, интонаций «автографа» Шостаковича, которые в сочетании с масштабной массовой сценой преклоненного перед королем народа воссоздает образ скорби планетарного значения. Здесь вновь за счет крещендирующего движения сдвоенных экспозиций (музыкальной и звукозрительной) происходит наращивание трагического смысла.



Пример 3 а. Кадр из фильма «Король Лир»

Пример 3 б. Король Лир. 1 серия. 18 мин. 07 сек.—20 мин. 37 сек. <https://www.youtube.com/watch?v=aVZirl-TPFs>.

Скорбные удары судьбы как характерный топос в музыке к «Гамлету» связан с образом Призрака. Скорбь лежит в сознании Гамлета изначально. По суждению Выготского, Гамлет «чувствует, что будет скорбь, — он еще не знает, ему еще не открылась тайна, но она уже заложена в душе его... и отсюда глубокая и невероятная по своей напряженности скорбная тревога... только подсознательная сублиминальная сфера души его ощущает это, и он мучится неродившимся, нарождающимся знанием» [12, 387].

Образ Призрака охарактеризован *внеличной, надвременной темой тяжелой inferнальной поступи*, передающей чувство надвигающейся катастрофы. В сцене с королевой-матерью Козинцев сознательно воздерживается от визуального проявления Призрака в момент видения его Гамлету. Режиссер даже позволяет услышать его слова. Но вместо него вводит крупный план потрясенного ужасом Гамлета, сопровождаемого лейтмотивом его отца. По наблюдению Д. Ферфакса, его образ «присутствует в ауратическом виде, будучи синестезически соединенным с музыкальным рефреном. Нет необходимости *показывать* Призрака, поскольку он *вызывается* другими средствами, и Козинцев таким образом гениально оставляет объективную реальность его появления в качестве открытого вопроса, решить который предстоит зрителю» [15]¹⁸. В этом эпизоде образ Призрака выявлен только за счет музыкальной выразительности, так называемого «замещающего рефрена» [термин М. Сабининой] и психологической характеристики Гамлета, а его внешний облик восполняется с помощью «интеллектуального монтажа» [понятие С. Эйзенштейна]¹⁹. Благодаря такому сплаву экспозиций, достигается не сумма,

¹⁸ Аналогичный Призраку ауратический лик смерти был создан Шостаковичем в картине «Пирогов».

¹⁹ Интеллектуальный монтаж — это «монтаж не грубо физиологических обертоновых звучаний, а звучаний обертонов интеллектуального порядка, то есть конфликтное сочетание интеллектуальных сопутствующих эффектов между собой» [11, 58].

а их произведение и, может быть, в энной степени, в которой происходит мощное нарастание трагедийного смысла.

Отныне *тема грозных шагов* будет сопровождать образ Гамлета, появляясь в сцене импровизированного спектакля уличных актеров, эпизоде осуждения им королевы-матери, возвращения принца в Данию, фрагменте смерти Офелии и эпизоде с могильщиком, в кадре смертельного ранения Гамлета, ну и в его траурном марше.

Однако образ *тяжелой поступи* производит устрашающий эффект не только своим громогласным звучанием, но и затаенно тихим. Изображенные оркестром мрачные шаги остигнато звучат в обрисовке Призрака и сопровождают его диалог с Гамлетом. Но самое интересное, что образ шагов возникает задолго до появления самого Призрака и готовит слова Гамлета: «отцовский призрак в латах — быть беде».

Пример 4. «Гамлет». 1 серия. 14 мин. 17 сек.—15 мин. 17 сек.: <https://www.youtube.com/watch?v=va0RGojXf8I>.

Глухие, но четко очерченные шаги в оркестре воспроизводят в монологе Гамлета «Быть или не быть?», легкие пританцовывающие шаги воссоздаются в оркестре во время рассказа актера о Гекубе, краткие отрывистые шаги слышатся в оркестре во время убийства ее мужа-короля, приглушенно-траурные шаги — в сцене Клавдия перед зеркалом. Все эти метаморфозы говорят о том, что изображаемые события происходят не без участия скрытых, но очень мощных сил, а музыка вводится в кадр по законам симфонизма, то есть непрерывного развития основных тем и их конфликтных взаимодействий. Следовательно, *образ потусторонних сил, не имеющий зримого воплощения, узнается в своем традиционном ауратическом значении и только с помощью музыки.*

Сходной в обоих фильмах является музыкальная обрисовка *Королевского двора*. В «Гамлете» она неоднозначна и выражена в четырех элементах.

Первый элемент — это сигнальные тяжеловесные оркестровые кластеры, которые выросли из аккордовой темы Пролога, напоминающей «удары дьяка» в «Казни Степана Разина». Они конкретизируют торжественные, звучащие на балу фанфары.

Второй — передает стилизацию манерных «па» в движении гавота, а также парадный праздничный выход Гертруды с Клавдием, в котором показана их незыблемая власть.

Третий — заученные во время уроков танца механистичные, в соответствии с замыслом Козинцева, движения Офелии²⁰. Подобную кукольную образность у Шостаковича музыковед В. Валькова возводит в архетип, который наделен злым характером, нередко оборачивающимся в устрашающего робота, а порой и символа смерти [16, 100]. Злым здесь, естественно, является не Офелия, а стены замка, которые окружают ее, как тюрьма, и разрушающие ее жизнь придворные интриги.

Четвертый — это обобщенный образ дворцовой атмосферы, выраженной в бесцельно-эксцентричном беге под безостановочную токкату. Нескончаемая суета передана и во время размышлений Гамлета, сомневающегося в невинности матери.

Да и во время неспешного появления актеров на улице перед замком Эльсинор, окончания их разговора с принцем и в преддверии их выхода на сцену за кадром звучит быстрый галоп, предвещающий позорную реакцию Клавдия, которая осуществляется по принципу «выхода из себя», то есть из своего естественного состояния. Такое явление, определенное С. Эйзенштейном как «скачок в противоположность» [17, 249], используется здесь в качестве прямой «патетической композиции» (С. Эйзенштейн): стоящий — побежал, молчащий — закричал. При этом парадок-

²⁰ Во время съемок фильма Козинцев написал Шостаковичу письмо с просьбой написать «Танец Офелии», где был бы воспроизведен образ милой девушки-полурепенка, которую «превращают в куклу, заводную игрушку с искусственными движениями, заученной улыбкой...», поскольку ему хотелось «однообразной механичностью танца выразить бездушие, бесчеловечность» [цит. по: 3].

сально, что галоп начинается исподволь, враждебно-затаенно, за-долго до бегства Клавдия. И когда разгоняется до бешеного темпа, такая пафосная композиция необычайно усиливает ощущение катастрофизма.

В этой сцене напряжение в наращивании смысла настолько зашкаливает, что вертикаль двух экспозиций, не выдерживая давления, *взрывается*, после чего каждая выразительная линия (музыкальная и визуальная) как бы превращается в бессмыслицу. Музыка приводит в движение всю изображаемую публику вплоть до оркестрантов, начавших играть какую-то несуразную фиглярскую тему. Предсказывая разоблачение короля, она многократно усиливает это событие, в результате чего кинодраматургия «встраивается», и темп развития необычайно возрастает. В этом галопировании большую роль играет и внешнее ее «подстегивание» при помощи необычного совмещения ритмов скорбно-величественного марша и конской скачки. Звукообразная же экспозиция *короля выказывает его трусливым безумцем*, который, подобно животному, спасается бегством.

Противодействием этому «взрыву» экспозиций является образ принца. Однако он хорошо осмыслил, интеллектуализовал «эмоционально заряженную идею» [выражение З. Фрейда] и внешне «опроизволил» (использовал по-своему), лишь «прикрыв» ее сумасшествием. Гамлет прилюдно «врастил» Клавдия в свои действия по раскрытию преступления, сделав живую копию с потустороннего сообщения от Призрака. Следовательно, то, что казалось безумием, в действительности явилось самым что ни на есть реальным.

Пример 5. «Гамлет». 1 серия. 1 час 02 мин. 15 сек.—1 ч. 03 мин. 50 сек.: <https://www.youtube.com/watch?v=va0RGojXf8I>.

В «Короле Лире» — не менее откровенная сатира. Она слышится в сигналах трубы, которые в сцене созыва рыцарей для сражения с Эдмондом Глостером (арт. Р. Адамайтис) построены не на призывных закличках сбора, а на стремительных скерцоз-

ных фрагментах. Конкретно сатира выражена в лице Шута (арт. О. Даль), который в диалогах с королем роняет обличительно-дерзкие реплики, чередуя их с какой-то простенькой, почти разговорком произносимой песенке и подключенным впоследствии легковесным флейтовым наигрышем из Пролога, что производит эффект развенчания действий коронованного старца. Но что поразительно — *сатира* в роли Шута по мере развития драматургии *уступает место лирике*. Таков его наигрыш в самом финале картины, приобретающий скорбно-лирический характер с едва заметными насмешливыми отголосками в сцене склоненной над Лиром Корделии (арт. В. Шендрикова), что воспринимается как горькое резюме «от автора». *В таком переосмыслении музыкальной темы рельефно проявились принципы шостаковичевского симфонизма, которые в этом фрагменте служат расширению лирической образности.*

Проращение лирики в обоих фильмах — *это идея, направленная на выявление в героях человечности*. Так происходит с Офелией (арт. А. Вертинская), которая перед смертью высвобождается из своих условных светских рамок. По сравнению с ее стилизованной экспозицией, напоминающей образ заведенной игрушки, она предстает в образе простой бесхитростной девушки, напевающей скорбно-лирическую песню «Мой Робин, родной мой», в которой передается предчувствие гибели. Складывается впечатление, что в такие минуты девушка кажется более живой, чем во время танца. Поразительно, что лейттемпорал клавесина, характеризовавшего ранее Офелию, сменяется здесь экспрессивным звучанием засурдиненной, почти говорящей скрипки. Да и клавесин словно очеловечивается, воспроизводя образ коротких шажков, чередующихся с обрывистыми репликами. И уж совсем новым оказывается краткий пейзажно-музыкальный мотив, ассоциирующийся с расходящимися кругами воды. Он несет смерть и просветление, в чем убеждают последующие кадры Офелии-утопленницы. *Расширение лирической сферы, которая раскрывает-*

ся в музыке, служит здесь своего рода компенсацией и «громом-отводом» трагедии.

Одним из самых показательных фрагментов прорастания лирики является сцена дуэли Гамлета с Лаэртом (арт. С. Олексенко), основанная на своеобразном параде всех адских сил (динамическая реприза музыкальных тем Пролога), в котором участвуют тема Королевского двора, зловещие удары большого барабана, выстрелы, набат и словно несущаяся в демонической скачке тема Призрака. Поразительно, но она, сплетаясь с обрывками темы Двора, звучит торжествующе и победоносно, после чего, истощившая свою враждебность, успокаивается, сопровождая тихий уход Гамлета в небытие.



Пример 6. Кадр из фильма «Гамлет»

В фильме «Король Лир» лирика прорастает в сцене Эдгара Глостера у могилы своего отца (арт. Л. Мерзин). Она органично возникает из нависшей, нарушаемой лишь воем ветра тишины. Скорбный хоровой плач в безлюдном пространстве, поначалу тихо звучащий как символ духовного катарсиса старшего Глостера и обобщенной печали, приобретает небывалую мощь и в течение длительного времени (42.36–46.50), вырастая до значения надвременной музыки, простирается над широкомасштабной батальной картиной, ассоциирующейся с аналогичными эпизодами второй мировой войны. Вновь, как и в «Гамлете», в сочетании ав-

торской рефлексии, разъясняющей визуальный ряд, происходит «взрыв» обеих экспозиций: в сюжетной линии — разоблачение отрицательных героев (Реганы, Гонерильи, Эдмонда), наслоение смертей всех главных действующих лиц, бедствия народа во время войны, выжженная земля. А в музыке — тема горестных размышлений автора, сплавленная со всенародным скорбным и вместе с тем протестно-гневным плачем, достигающим вселенского значения (подобно возмущенному плачу народа в поэме «Казнь Степана Разина»), который в *гигантском пространстве трагедии наращивает смысл катастрофизма до предельного градуса потрясения.*

Протестная музыка взрывного характера — это тоже проявление человечности, которая выражается в действенности героев. Наиболее остро протестные чувства переданы в картине бури, причем даже не столько внешней — как явления природы, а внутренней, происходящей в борьбе возмущенных и покаянных чувств Лира (арт. Ю. Ярвет). Образ этот в музыке передается своего рода «эпизодом нашествия», звучание которого прорезают отчаянные возгласы трубы. Для усиления эффекта музыка здесь смешивается еще и с немзыкальными тембрами, которые являются как бы ее продолжением. Она словно вырастает из волчьего воя, завываний ветра и вновь переходит в них. Совмещение слуховых и зрительных средств художественной выразительности вносит в знаменитую картину возмущенной стихии и душевной бури тот наращенный смысл, который порожден интеграцией видимой и слышимой экспозиций.

Пример 7. «Король Лир». Начало второй серии и до 2 мин. 17 сек.: <https://www.youtube.com/watch?v=BFkNen7sqw0>.

И, наконец, скорбная лирика прорастает в связи с *звукообразом колокола*, вестника трагических событий. В фильме «Король Лир» звучание колокола используется в сцене показательного испытания дочерней любви. Краткий трехзвучный мотив колокола (один из вариантов шостаковичевской темы-монограммы) после

ответов Гонерильи, а затем Реганы (арт. Э. Радзинь и Г. Волчек), возникающий также после приказа об изгнании Корделии, несмотря на атмосферу внешнего дочернего воодушевления, звучит как краткое философское резюме, в котором вследствие словно скрученных и изломанных интонаций таится предсказание гибели героев.

Пример 8. «Король Лир». 11 мин. 05 сек.—12 мин. 04 сек.: <https://www.youtube.com/watch?v=aVZirl-TPFs>.

В «Гамлете» колокольные удары звучат 25 раз еще до появления титров и во время их демонстрации, когда никакого действия нет, а характер сюжета и его развязка уже предсказуются. Помимо этого, звучание колокола используется в полисемантическом сочетании с темой Королевского двора, предшествующей намекаемой любовной сцене Клавдия и Гертруды. В таком взаимоисключающем совмещении образов метафорически раскрывается *обличительно-этическая сущность картины*. Но в целом появление в оркестровой партитуре набата обычно является символом всенародной трагедии, многократно наращивающим ее смысл.

Однако самое парадоксальное, что во вторых сериях обоих фильмов, в особенности в «Короле Лире», авторы почти отказываются от музыки, и текст большей частью идет без сопровождения. В таком аскетичном использовании музыкальной компоненты сказалось как современное понимание средневековой эпохи, так и необычайное чутье композитора, который еще после просмотра фильма «Мичурин» высказался относительно роли музыки в кино: «надо, чтобы музыка звучала только там, где она крайне необходима» [цит. по: 3].

Таким образом, начав свою работу в кинематографе с избыточного использования простейшей бытовой музыки в одних фильмах и многообразной лирики — в других, в поздних фильмах — экранизациях трагедий Шекспира Козинцев и Шостакович, с одной стороны, намеренно сократили музыкальные фрагменты, показав в выражении смысла самодостаточность психологиче-

ской игры артистов. Но с другой — выявили удивительную *роль музыки как аналога этико-философской концепции экранизированных произведений*, концепции, которая не только обогатила их образный строй, но и явилась мощным средством наращивания смысла в искусстве кинематографа. Это явление они использовали в многогранной шкале эмоционально-психологических совмещений: от традиционного вертикального монтажа звукозрительного и музыкально-слухового рядов до их взрывоопасного противодействия, приводящего к коренной трансформации разнородных линий. В таком динамичном осмыслении художественных произведений, выявляющем их глубинный смысл и наращивающем новый, сказались принципы *интеллектуального монтажа высшего порядка*.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Titus J. The Early Film Music of Dmitry Shostakovich. Oxford: Oxford University Press, 2016. 253 p.
2. Шостакович Д.Д. О музыке к «Новому Вавилону» // Советский экран. 1929. № 11. С. 6–7.
3. Домбровская О. О музыке Шостаковича в фильмах Козинцева. Заметки к публикации одного письма [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. 2005. № 74. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/449/>. (Дата обращения: 28.03.2018).
4. Riley J. Dmitry Shostakovich (1906–1975). Hamlet, Op. 116. Complete published film score (incorporating the Suite, Op. 116a, arranged by Lev Atovmian // Naxos Records. URL: https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=5110062&catNum=5110062&filetype>About%20this%20Recording&language=English. (30.03.2018).
5. Fay Laurel E. Shostakovich: A Life. Oxford: Oxford University Press, 2000. 458 p.
6. Moore T.A.C. Kozintsev's Shakespeare Films: Russian Political Protest in «Hamlet» and «King Lear». Jefferson: London: McFarland & Company, 2012. 202 p.
7. Власова Е.С. Шостакович в зеркале дискуссий 1936 года // Шостаковичу посвящается... К 100-летию со дня рождения композитора: сб. статей. М.: Композитор, 2007. С. 78–95.

8. Михайлов А.В. Языки культуры: учеб. пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.
9. Мазель Л.А. Наблюдения над музыкальным языком Д. Шостаковича // Мазель Л.А. Этюды о Шостаковиче: статьи и заметки о творчестве. М.: Советский композитор, 1986. С. 33–82.
10. Эйзенштейн С.М. Четвертое измерение в кино // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. С. 45–63.
11. Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. С. 102–189.
12. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
13. Эльконин Б.Д., Л.С. Выготский — Д.Б. Эльконин: Знаковое опосредствование и совокупное действие [Электронный ресурс] // Вопросы психологии. 1996. № 5. С. 57–63. URL: <http://www.voppsy.ru/issues/1996/965/965057.htm>. (Дата обращения: 20.06.2018).
14. Консон Г.Р. Аналитический метод Л.С. Выготского в исследовании трагедии Шекспира «Гамлет» [Электронный ресурс] // Musiqi Dunyasi. 2012. № 4/53. С. 62–69.
15. Fairfax D. 1964: Hamlet (Grigori Kozintsev) // Senses of cinema. URL: <http://sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/hamlet-kozinetsev/>. (28.03.2018).
16. Валькова В.Б. Архетип куклы в творчестве Д. Шостаковича // Миф. Музыка. Обряд: сб. М.: Композитор, 2007. С. 95–102.
17. Эйзенштейн С.М. Органичность и пафос в композиции фильма «Броненосец “Потёмкин”» // Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. М.: Искусство, 1956. С. 243–251.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КОНСОН ГРИГОРИЙ РАФАЭЛЬЕВИЧ,

заместитель декана лингвистического факультета по научной работе,

профессор кафедры лингвистики и перевода,

профессор кафедры социологии и философии культуры,

Российский государственный социальный университет,

129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, дом 4, стр.1,

доктор искусствоведения,

ORCID: 0000-0001-7400-5072,

e-mail: gkonson@yandex.ru