

Ольга ДОМБРОВСКАЯ

НЕИЗВЕСТНАЯ КИНОРАБОТА ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА

Фильм «Поджигатели войны» не упоминается в литературе о Шостаковиче. Не зафиксирован он и в фильмографии постановщика—кинорежиссера Л.О.Арнштама.

Лео Оскарович Арнштам (1905–1979) был дружен с Шостаковичем с начала 20-х годов. Они вместе учились в Петроградской консерватории и в 1923 году одновременно окончили ее по специальности фортепиано. В кино в качестве сначала звукорежиссера, а позже—сценариста и постановщика Арнштам сотрудничал с Шостаковичем в работе над семью фильмами с 1931 по 1968 годы: «Златые горы» (1931), «Встречный» (1932), «Подруги» (1936), «Друзья» (1938), «Зоя» (1944), «Пять дней, пять ночей» (1961) и «Софья Перовская» (1968).

В 1950–1951 годах на киностудии «Мосфильм» Арнштам снимал фильм под рабочим названием «Поджигатели войны» о болгарском коммунисте Георгии Димитрове и Лейпцигском процессе. Отрывки из сценария были опубликованы в журнале «Искусство кино» (№ 5 за 1950 год). Запуск и производство картины сильно тормозились идеологическими придирками, поправками, добавлениями, что нашло свое отражение в нескольких стенограммах Художественного совета Министерства кинематографии СССР (одна из стенограмм, от 16 ноября 1950 года, содержит 55 страниц текста!). Это был обычный удел политизированных фильмов тех времен. В период «малокартинья» каждый фильм, который доходил до стадии «принятия к производству», обречен был на медленную попытку худсоветами, а также «советами» и директивами «сверху».

Только к концу 1956 года фильм о Георгии Димитрове был, наконец, снят. Он вышел на экраны в феврале 1957 года.

Во многом это был уже другой фильм: теперь он снимался при участии киностудии Болгарии, по переработанному сценарию, с актерскими заменами, главной из которых было приглашение на роль Георгия Димитрова вместо советского—болгарского актера¹. Фильм вышел на экраны под другим названием—«Урок истории». Музыка к картине «Урок истории» писал уже не Шостакович, а Кара Абульфазович Караев. Пока не удалось обнаружить никаких документов, проясняющих причину замены композитора.

«Немецкий марш» из кинофильма «Поджигатели войны» до недавнего времени был известен немногим знатокам творчества Шостаковича по рукописной копии партитуры, хранящейся в библиотеке Государственного симфонического оркестра кинематографии², и по обнаруженному сравнительно недавно (2003) в Архиве Д.Д.Шостаковича в Москве автографу партитуры³. «Немецкий марш» упомянут как недатированное сочинение в нотографическом справочнике Э.Месхишвили⁴ был заявлен к публикации в проспекте Нового собрания сочинений⁵. Когда издательство «DSCH» приступало к подготовке партитуры

этого сочинения к изданию⁶, издатели не располагали никакими сведениями о фильме «Поджигатели войны». Как уже говорилось выше, он не упоминается ни в музыковедческой литературе, ни в киноведческих источниках.

Разыскания в архиве Госфильмофонда позволили установить, что «Поджигатели войны»—это первоначальное название фильма Арнштама, позже превратившегося в «Урок истории». Материалы первого варианта фильма сохранились и находятся в хранилище Госфильмофонда России в Белых Столбах.

Существование автографа «Немецкого марша» и, главное, наличие рукописной копии партитуры в оркестре кинематографии заставляло предположить: может быть, эта музыка есть и в фонограмме фильма? Ведь исполнение музыки оркестром кинематографии означало звукозапись для фильма.

Фильм «Поджигатели войны» прошел только ранние стадии работы, и, если следовать обычной логике кинопроцесса, не мог еще иметь записанную музыку в фонограмме. Как известно, музыка к фильму не пишется заранее. Работа над музыкой начинается после того, как фильм полностью снят, вчерне смонтирован, и этот черновой монтаж демонстрируется композитору для установления общих параметров музыки, ее характера и продолжительности кусков.

Просмотр материалов по фильму «Поджигатели войны» показал, что музыка Шостаковича звучит в неоконченном фильме.

Сохранившиеся фрагменты «Поджигателей войны» представляют собой как смонтированные куски со звучащей речью, так и сырые съемочные материалы, многие из которых частично или полностью вообще без звука. Наличие музыки в эпизоде «Немецкого марша», в сущности, является загадкой: почему на самом раннем этапе работы над картиной, когда съемки только начинались, был сочинен и записан небольшой музыкальный номер? Вообще этот эпизод выделяется из всех сохранившихся материалов комплексным звукозрительным решением.

К этому времени соавторы-режиссеры сумели оценить двадцатилетний опыт работы Шостаковича в кино, его виртуозную киномузыкальную технику, которая становилась смысловым, содержательным—авторским—началом. Лео Арнштам, сам музыкант и близкий друг Шостаковича, глубоко знакомый с его творчеством, понимал, какие громадные выразительные возможности таит в себе музыка Шостаковича и каким мощным источником и основой выразительности она может быть в кино. По-видимому, замысел Арнштама в сцене марша исходил от музыки. Постановщик задумал подчинить пластический ритм экранного изображения реально звучащему ритму музыки, иными словами, Арнштам хотел снимать сцену под музыкальную фонограмму, что и объясняет столь раннее появление этого музыкального эпизода в фильме.

Известно, что музыкальная фонограмма лежит в основе работы над мультипликационными фильмами. Именно в анимации решение визуального ряда определяется музыкой, именно здесь можно сказать, перефразировав известную строку: *вначале была музыка*. Много лет назад мне случилось увидеть на пюпитре рояля Альфреда Шнитке эскизы на целлулоиде к создававшемуся тогда анимационному фильму Андрея Хржановского «Стеклянная гармоника», и я воочию смогла убедиться и осознать, что изобразительное решение анимационного фильма определяет не один режиссер, не один художник. Рядом с ними, вместе с ними, а во многом и раньше них—композитор. Пластические решения художника обуславливаются характером—темпом, ритмом, акцентами—музы-

ки, сочиненной композитором. Музыка в анимации в каком-то смысле есть самый высокий род киномузыки, поскольку именно в мультипликационном кино музыка является *первоосновой для создания визуального образа*.

По-видимому, это именно то, чего Арнштам ожидал от Шостаковича в сцене фашистского марша. К концу 40-х годов, когда шла работа над фильмом «Поджигатели войны», прием съемок под оригинальную музыкальную фонограмму в игровых фильмах не был общепринятым. Возможно, «Немецкий марш» в фильме «Поджигатели войны» и в активе Шостаковича-кинокомпозитора был первым опытом сочинения такого рода. Подчеркну—в игровом кино. Потому что в кино мультипликационном Шостакович уже был к этому времени автором музыки к фильмам Михаила Цехановского «Сказка о попе и о работнике его Балде» и «Сказка о глупом мышонке». Оба эти анимационных фильма—и оставшийся незаконченным «Балда» (1933–1934), и весьма популярная детская киноопера «Сказка о глупом мышонке»—снимались под музыку, написанную до съемок по тщательно разработанному режиссерскому сценарию⁷.

Музыка Шостаковича в «Немецком марше» позволяет предположить еще один нюанс в замысле Арнштама. Возможно, постановщик предложил композитору стилизовать реальное звучание, сопровождающее маршировку фашистов: не оркестровую пьесу «Марш», а музыку, которая могла бы звучать на берлинской улице 1933 года. В этом случае находят объяснение особенности «Немецкого марша»: нестандартный, «несбалансированный» состав партитуры духового оркестра (2 флейты пикколо, 2 флейты, кларнет in A, тамбурин, 6 малых и 4 больших барабана), небольшая продолжительность (36 тактов в темпе Allegro), отсутствие индивидуализированной темы и структурная незавершенность номера, в фильме более подчеркнутая, чем в партитуре Шостаковича—марш «не заканчивается», а постепенно затихает, так как шествие удаляется.

При просмотре фрагмента совершенно очевидно первичность в нем музыки. Мы видим, как чеканят шаг марширующие чернорубашечники, с синхронностью, которая не могла бы быть достигнута последующим озвучанием уже снятой сцены. С другой стороны, мы видим (и слышим), как композитор, со скромной готовностью профессионала, отходит на второй план в общем замысле кинообраза и предлагает не законченный музыкальный номер, а лишь музыкальную, ритмическую основу для постановочного решения режиссера. Не «объективная», «композиторская» музыка, отражающая впечатление от происходящего события, а попытка музыкального *изображения* самого этого события—«музыка в кадре». Отсюда и скромные выразительные средства—«реализм», «натуральность» музыкального звучания, и небольшие размеры фрагмента, и его «незаконченность».

Очень показательно сравнение работы Шостаковича с музыкой Караева, сочиненной для этого же эпизода в фильме «Урок истории». У Шостаковича реалистически «изображенное» музыкальное сопровождение фашистской маршировки. У Караева хотя и весьма выразительное, но совершенно традиционное симфоническое сопровождение киносцены.

Этот первый опыт сочинения Шостаковичем «музыки в кадре» имел очень весомое продолжение в двух его последних киноработах с Григорием Михайловичем Козинцевым—в танце Офелии из фильма «Гамлет» и в песнях Бедного Тома (Эдгара) в картине «Король Лир».

В начале января 1963 года, когда съемки «Гамлета» еще только начинались и до их окончания было еще очень далеко⁸, Козинцев попросил Шостаковича сочинить «Танец Офелии», описав замысел сцены: «...милую девушку-полуробенка превращают в куклу, заводную игрушку с искусственными движениями, заученной улыбкой...»⁹. Почему в начале съемок, задолго до того, как композитор еще только начнет писать музыку, появилась эта просьба постановщика? Ответ в словах Козинцева, написанных по другому поводу, но имеющих, очевидно, универсальное значение: потому что «образы возникают не только “видимыми”, но и “слышимыми”»¹⁰, и музыка призвана не просто усилить воздействие зрительного ряда после озвучания, а сама есть «плоть кинематографической образности»¹¹. На языке производственной необходимости это можно сформулировать иначе: музыка потребовалась режиссеру на столь раннем этапе, чтобы снимать под фонограмму, чтобы показать очень молодой и неопытной тогда актрисе сложнейший замысел сцены во всей полноте. По-видимому, Козинцеву и в голову не приходило воспользоваться для постановки эпизода какой-нибудь более или менее подходящей заменой с тем, чтобы потом, после сочинения всей партитуры, озвучить сцену музыкой Шостаковича. Замысел эпизода не просто включал музыку как важный компонент, но был изначально основан на музыке: «Хотелось бы в однообразной механичности танца выразить бездушие, бесчеловечность. Я понимаю, что прошу Вас сделать нечто подобное тому, чтобы переvezить на велосипеде дом: что может уж такого зловещего быть в пиликанье на скрипочке?..»¹² Судя по ответному письму, с которым Шостакович переслал написанный номер, композитор понял и принял необходимость такого срочного внепланового сочинения. Он меньше чем через две недели выслал в Ленинград неинструментованный эскиз «Урока танцев»: «Его желательно исполнить на скрипке под аккомпанемент рояля или клавесина, или гитары. По-моему, мудрить особенно не нужно. Можно использовать рояль»¹³.

На первом этапе съемочного периода «Короля Лира» и так же, как и в случае с «Танцем Офелии»—задолго до начала работы над музыкой к фильму, Козинцев обратился к Шостаковичу в письме: «Хочу попросить Вас написать несколько самых бесхитростных мелодий, обрывки песен; их напевает Эдгар, прикидываясь юродивым. Характер их английский народный, исполняться они должны без аккомпанемента, отдельными фразами, перемешиваясь с бормотаньем, зауемью, воем. Песни—скорее часть самой речи Бедного Тома, нежели музыкальные номера»¹⁴. Уже через четыре дня Шостакович выслал в Ленинград, прямо в письме, песни Бедного Тома, и, по-видимому, они сразу пошли в работу. По свидетельству звукооператора фильма «Король Лир» Э.Г.Ванунца¹⁵, эти песни записывались гораздо раньше всей музыки к фильму. Показательно, что напевы Бедного Тома отсутствуют в автографе партитуры «Короля Лира»¹⁶ и не попали в ее издание. Возможно, нотный материал для исполнителя роли Бедного Тома (актер Лео Мерзин) был изготовлен прямо с нотного листочка, вложенного Шостаковичем в письмо Г.М.Козинцеву, а сам нотный автограф Шостаковича остался в бумагах Козинцева и был лишь недавно обнаружен в материалах его архива в Санкт-Петербургском ЦГАЛИ¹⁷.

Эти два примера сочинения «музыки в кадре» из «Гамлета» и «Лира», их «ранний» заказ («Танец Офелии» был сочинен более чем на год раньше всей остальной партитуры¹⁸, песни Бедного Тома—на полгода раньше¹⁹) пря-

мо соотносятся с первым у Шостаковича опытом такого сочинения в игровом кино—для фильма «Поджигатели войны». В этой своей киноработе, которая волею судеб безвестно пролежала на полке киноархива почти шестьдесят лет, Шостакович оказался таким же новатором и первооткрывателем в области киномузыки, каким он не раз бывал на всем протяжении своей более чем сорокалетней карьеры кинокомпозитора.

Фрагмент фильма «Поджигатели войны» с маршем Шостаковича впервые был публично продемонстрирован на юбилейном, посвященном Шостаковичу и Моцарту фестивале архивного кино «Белые Столбы» в феврале 2006 года.

1. Эта замена очень красноречива. Сопоставив имеющиеся материалы по фильму «Поджигатели войны» с окончательным его вариантом «Урок истории», легко убедиться в том, что никакой художественной необходимости замены актера не было, два исполнителя роли знаменитого болгарского коммуниста не только равноценны в творческом плане, но обладают даже немалым внешним сходством. Совершенно очевидно, что замена была вызвана исключительно желанием подчеркнуть и усилить участие болгарской стороны приглашением на роль вождя болгарского народа известного болгарского актера, Народного артиста Болгарии Стефана Савова, который за эту роль получил Димитровскую премию (аналог Ленинской премии).

2. Библиотека Государственного симфонического оркестра кинематографии. Ед. хр. 397.

3. Фонд 1, раздел 1, ед. хр. 246.

4. Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник. Автор-составитель Э.Месхишвили. М., 1995, с. 250.

5. Издательство «ДССН». Каталог изданий и проката. М., 1999, с. 26.

6. В настоящее время партитура «Немецкого марша» для духового оркестра уже опубликована в 32 томе Нового собрания сочинений Шостаковича под общей редакцией М.Якубова.—М.: ДССН, 2006.

7. История создания музыки к этим двум мультфильмам подробно изложена в статье: Я к у б о в М. Музыка Шостаковича к фильмам Михаила Цехановского.—Новое собрание сочинений Шостаковича. Т. 126.—М.: ДССН, 2005, с. 358–364.

8. Съемки начались 21 декабря 1962 года. Фильм был принят Художественным советом и дирекцией «Ленфильма» только 30 марта 1964 года. (Летопись жизни и творчества Г.М.Козинцева. Сост. Д.Г.Иванеев. В кн.: К о з и н ц е в Г р и г о р и й. Собр. соч. в пяти тт. Т. 1, JL, 1982, с. 535.)

9. К о з и н ц е в Г. М. Письмо к Шостаковичу от 7 января 1963 года. В кн.: Переписка Г.М.Козинцева. 1922–1973. М., 1998, с. 229.

10. К о з и н ц е в Г. М. Глубокий экран. Собр. соч. в пяти тт. Т. 1, с. 154–155.

11. Там же, с. 196–197.

12. К о з и н ц е в Г. М. Письмо к Шостаковичу от 7 января 1963 года. В кн.: Переписка Г.М.Козинцева. 1922–1973, с. 229.

13. Ш о с т а к о в и ч Д. Д. Письмо к Козинцеву от 20 января 1963 года. Там же, с. 231.

14. К о з и н ц е в Г. М. Письмо к Д.Д.Шостаковичу от 25 июня 1969 года. Там же, с. 396.

15. В беседе автора статьи с Эдуардом Гайковичем Ванунцем 27 января 2005 года.

16. Автограф партитуры кинофильма «Король Лир» находится в Архиве Д.Д.Шостаковича: ф. 1, р. 1, ед. хр. 239.

17. Автограф песен Бедного Тома найден в фонде Г.М.Козинцева (ф. 622, оп. 1, д. 1891, л. 1) петербургским киноведом Я.Л.Бутовским.

18. Работа над музыкой к «Гамлету» началась в первых числах февраля 1964 года (см. запись в Дневнике И.Д.Гликмана от 5 февраля 1964 г.).

19. Начало работы над музыкой к фильму ориентировочно датируется 26 января 1970 года (15 января Шостакович написал Козинцеву, что «с завтрашнего дня» он будет в течение двух недель в Репино и попробует делать наброски к «Лиру»).