Л.Б. ФРЕЙВЕРТ

Канд. филос. н., доцент-почасовик, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, кафедра искусствоведения, президент Тульской региональной общественной организации «Наша традиция»
e-mail: lbf1956@yandex.ru

L.B. FREIVERT

Candidate of Philosophical Sciences, Associate professor (time-worker), Russian State University named A. N. Kosygin, the Department of Art History and Criticism, the Chairman of Tula Region Social Organization «Nasha Traditsia» (the «Our Tradition»)
e-mail: lbf1956@yandex.ru

«КОРОЛЬ ЛИР» Е.ЕНЕЯ, Г.КОЗИНЦЕВА И Д.ШОСТАКОВИЧА КАК ПРОЕКТ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ 1960–1970-х гг.: СИНТЕЗ МИНИМАЛИЗМА И ARTE POVERA

E.ENEY'S, G.KOZINTSEV'S AND D.SHOSTAKOVICH'S MOVIE «KING LEAR» AS THE DESIGN OF OBJECTIVE-SPATIAL ENVIRONMENT IN THE CULTURAL CONTEXT OF 1960-1970th: SYNTHESIS OF MINIMALISM AND ARTE POVERA

В данной статье работа создателей фильма «Король Лир» — Е.Енея, Г.Козинцева и Д.Шостаковича — рассматривается как уникальный пример коллективного проектного творчества. Выявляется его связь с современным ему культурно-историческим контекстом и с искусством прошлого. Определяются общие формально-стилевые принципы визуально-пространственного и музыкально-пространственного решения. Поставленные проблемы человека в индивидуальном бытии и в истории не содержат прямых отсылок на проблемы технической эстетики и эргономики, но являются частью той духовной атмосферы, в которой зародился и действовал ВНИИТЭ.

In this article the activity of E.Eney, G.Kozintsev and D.Shostakovich, when they created the movie «King Lear», is described as the unparalleled example of collective designed creative work. It is related to actual cultural-historical context of that age and to art of past ages. There are common formal and stylistic principles of visual-spatial and music-spatial solution (conception). Problems of individual and historical being of man, which are put in this film, are not in direct interrelationship with problems of industrial aesthetics and ergonomics. But they are a part of the aura, in which the VNIITAe (All Soviet National Scientific Research Institute of Industrial Aesthetics) was born.

Ключевые слова: коллективное проектное творчество, фильм «Король Лир» (1970), Г.Козинцев, Е.Еней, Д.Шостакович, музыка в кино как составляющая проектного решения, минималистичность, духовно-культурный контекст 1960–1970-х гг.
Keywords: collective design creative work, the movie «King Lear» (1970), G.Kozintsev, E.Eney, D.Shostakovich, music in movie as a part of design solution, minimalistic qualities («minimalismness»), spiritual-cultural context of 1960–1970th.

Данный текст, по замыслу автора, принадлежит к разделу конференции «Опыт проектирования предметно-пространственного окружения в контексте культурной среды 1960–1980-х гг.». Одной из составляющих этой проблематики являются вопросы духовной атмосферы эпохи, в которой зародился и начал свою деятельность ВНИИТЭ.

Эпоха тотального дефицита породила одноименную миниатюру в репертуаре А.Райкина, продуктовые электрички, а параллельно с этим — в различных газетах дискуссии и очерки, осуждающие так называемый вещизм. Таковы грани эпохи.

Продолжали активно действовать требования, сформулированные в Постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР № 1871 от 0 5.11 1955 г. «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». При всем обаянии и манкости сталинской архитектуры, новые веяния воспринимались как знак демократизации жизни, а Дворец Съездов и Калининский проспект пользовались любовью многих жителей и гостей столицы.

В то же время в советской живописи развиваются «суровый стиль», не слишком обласканный властями, и откровенно противостоящий им андеграунд.



Рис. 1. Е.Еней. Эскизы к фильму «Гамлет»

Появление в это же время фильмов «Гамлет» и «Король Лир» и статьи Г.М.Козинцева «Наш современник Вильям Шекспир» далеко не случайно. Они стали знаковым явлением. Б.Л.Пастернак, опальный автор перевода, звучащего в фильмах, писал еще в 1942 г.: «Шекспир всегда будет любимцем поколений исторически зрелых и много переживших. Многочисленные испытания учат ценить голос фактов, действительное познанье, содержательное и нешуточное искусство реализма» [1, с. 155].

«Король Лир» при этом представляется более значимым для проблематики данной конференции. В нем с максимально возможным радикализмом решались вопросы пространственности в их духовном, нравственном и эстетическом значении. Аскетичные визуально-пространственные средства данной картины можно назвать минималистскими. Но это не богатый и элегантный минимализм в духе Мис ван дер Роэ. Это скупая минималистичность arte povera в отсвете «темных веков», когда обстановка дворца мало чем отличается от придорожного сарая, а силуэты нищенских рубищ и одеяний вельмож и фактура их тканей сходны (художник по костюмам С.Б.Вирсаладзе). Причем это пространство действия для персонажей и духовное пространство для них и для зрителей.

У всех авторов этого фильма был собственный опыт пространствопостроения. Козинцев учился у А.А.Экстер и Н.И.Альтмана и с 17 лет руководил созданной им Фабрикой эксцентрического актера ФЭКС.

Е.Е.Еней учился в Будапеште на архитектурном факультете университета и в Академии художеств. В своих фильмах и в своих графических работах он остается архитектором, строящим пространство: динамичное, напряженное, со сложными композиционными ходами, ритмическим богатством, достигаемым при минимуме средств.

(Ил. 1. Е.Еней. Эскизы к фильму «Гамлет». Ил. 2. Е.Еней. Эскизы к фильму «Шинель».)



Рис. 2. Е.Еней. Эскиз к фильму «Шинель»

Шостакович был композитором с необычайно острым чувством культурного контекста. Художественное пространство его музыки предельно насыщено аллюзиями и глубинными смыслами. При этом эффекты «чисто» музыкальной пространственности тоже играли особую роль в его творчестве. Как мастер создания монодии, одиночной линии, не предполагающей никакого фона для себя, он был уникальным явлением в XX веке. В «Короле Лире» — это дудочка Шута, сигнал рожка вожака нищих, трубные военные сигналы.

В оркестре партию дудочки Шута исполняет кларнет-пикколо (кларнет in Es), лейтембр опошленного, сниженного образа возлюбленной в «Фантастической симфонии» Г.Берлиоза. Это не первое у Шостаковича извлечение трагического начала в тембре инструмента с комедийной предысторией. Трагическое соло в 1 части 7 «Ленинградской» симфонии Шостаковича исполняет фагот.

Не чураясь тембровых микстов, которые в XX веке многим казались архаичными, Шостакович создавал абсолютно современные звуковые пейзажи — пространства, при очень экономном использовании выразительных средств. Органичный синтез традиционных и современных приемов служил для создания графически выверенных пространств, где не могло быть речи о красивой декорации или обстановке, которая «убивает фильм наповал» [2, с. 264]. Скупая графичность музыки «Короля Лира» абсолютно соответствует суровой и строгой стилистике всего остального в фильме. Наверное, поэтому не вошел в окончательный вариант фильма номер «Бубенчики шута». А многие восторженные поклонники музыки Шостаковича ожидали, что в фильме ее будет больше.

Здесь же в образе Шута невозможно миновать ассоциаций с «Борисом Годуновым» А.С.Пушкина и М.П.Мусоргского — композитора, который значил для Шостаковича очень много. И его «Борис Годунов» также начинается с одноголосного изложения темы. И если Пушкин «не

мог спрятать всех своих ушей под колпак Юродивого», то Шостакович достаточно откровенно отождествляет себя с персонажем: в центральной части номера «Бубенчики Шута» заанаграммирована личная подпись Шостаковича: DEsCH. В окончательный вариант фильма это фрагмент музыки не вошел. (Ил. 3. Д. Шостакович. «Бубенчики Шута». Партитура.)

Еще один характерный для Шостаковича прием — четырехголосная фактура — полифоническое двухголосие с октавной дублировкой. Такую фактуру Шостакович использует в произведениях трагического содержания: это 11 симфония «1905 год», 1-я часть «Дворцовая площадь», прелюдия c-moll из «Прелюдий и фуг», написанных вскоре после разгромного Постановления ЦК ВКП(б) 1948 г. «Об опере В.Мурадели "Великая дружба"». Особо следует выделить 13-й квартет, работа над которым шла параллельно с музыкой к «Королю Лиру». Тема хора-оплакивания — расширенный вариант темы из квартета. Партии сопрано и теноров, альтов и басов дублируют друг друга в разных октавах, образуя выразительную графику. (Ил. 4. Шостакович. Плач. Партитура.)

В пространственной ткани фильма есть композиционные аналоги этого сурового двухголосия. Во многих кадрах и эпизодах мы



Рис. 3. Д.Шостакович. Музыка к «Королю Лиру» «Бубенчики Шута». Партитура



Рис. 4. Д.Шостакович. Плач. Партитура

видим резко контрастное противопоставление двух объектов, линий, контуров, взаимно усиливающих выразительность друг друга: придворные Лира на фоне стены замка; нищие, бредущие между камнями скальной гряды; труп Корделии, висящий в проломе стены… Первое появление в кадре замка Лира также сопровождается музыкой с подобной суровой линеарностью. Сами дублировки здесь вполне традиционны и очень наглядны в партитуре: это флейты и кларнеты, виолончели и контрабасы. Отметим здесь применение кларнета in A с его более темным, матовым тембром, что также содержит в себе отсылку к «теме средневековья» из симфонической увертюры-фантазии П.И.Чайковского «Ромео и Джульетта». (Ил. 5. Шостакович. Замок Лира. Партитура.)



Рис. 5. Д.Шостакович. Замок Лира. Партитура

Антистилизаторский характер фильма заявлен уже в титрах, с их фоном из рваной мешковины. Бесприютность, бездомность, бродяжничество, странничество. Боль, увечье, страдание. Вот две основные темы «Короля Лира» Козинцева — Енея — Шостаковича, и они заявлены в первых же кадрах. Такая тема требует особых качеств от спроектированного пространства.

Тот образ далекого прошлого, который создан на экране, вызывает ассоциации с описанием Магдебурга у Пастернака: «Исконное средневековье открывалось мне впервые. Его подлинность была свежа и страшна, как всякий оригинал» [3, с. 54].

Подлинность пространства в «Короле Лире» — особого рода. Грубые стены, одежда и утварь, лишенные декора, трещины, обветренные шершавые поверхности — камень, дерево, солома. Отдельные, очень скупые элементы декора в некоторых кадрах иногда нарочито «несредневековы». Они отсылают нас и к опыту современного «сурового стиля», и к истокам творческого опыта Евгения Енея — главного художника фильма.

Этнический венгр, родившийся в Румынии, учившийся в Будапеште, человек одного поколения с Л.Мохой-Надем, он навсегда сохранил в себе генетическую связь с искусством экспрессионизма (в меньшей степени — «Сецессиона»). И опыт солдатчины и войны. Козинцев описывал Енея так: «Стройный, чуть ли не с военной выправкой (может быть, следы казарменной муштры в австро-венгерской армии?)» [4, с. 378].

Содружество Енея и Козинцева было уникальным явлением. Созданные ими пространства — идеальные примеры коллективной проектной деятельности при полном совпадении индивидуальностей. Козинцев свидетельствует: «Я не могу говорить о Евгении Евгеньевиче Енее. Мне стыдно хвалить его, потому что он — это я; мы провели вместе целую жизнь, мы всё делаем вместе… Евгений Евгеньевич создал целый шекспировский мир, в котором фальшь и подделка вызвали бы отвращение» [5, с. 496].

Насколько требователен был художник к облику пространства фильма, к тому, насколько эта предметно-пространственная среда должна быть прочувствована проектировщиком лично, свидетельствует описанный Козинцевым эпизод на съемках фильма «Братишка»: «Еней сам сколотил стенку с переплетом окна; стол директора… получился на фоне улицы» [2, с. 117].

Правда материала и конструкции здесь должна неминуемо стать частью правды сложного художественного образа, насыщенного метафорами: «Как не посочувствовать художнику, имеющему дело с режиссером, который требует отыскать пейзаж, напоминающий эхо удара в бубен. Всё это Евгений Евгеньевич Еней терпел от меня начиная с первой нашей картины. Сколько стран создал этот прекрасный художник, сколько городов выстроил. И только для того, чтобы на следующий день после съемки всё обращалось в щепки и прах. А не экране именно его труд должен был остаться незаметным, ведь возглас: “Посмотрите, какая хорошая декорация!” — убивает фильм наповал. Еней смог добиться ощущения подлинности многих достаточно нереальных сооружений, он не занимался подделкой, копированием, он создал декорацию из холмов, плоскогорий, моря, а не только из деревянных щитов и штукатурки» [2, с. 264].

Рукотворная пространственная среда в «Короле Лире» как бы «знает» о своей скорой смерти и предчувствует ее. Тема праха и тлена, тщетности накопительства и богатства — одна из ключевых в фильме.



Рис. 6. Е.Еней. Эскиз к фильму «Юность Максима»



Рис. 7. Е.Еней. «Шинель». Эскиз интерьера

Стены нищенского шалаша, соломенное логово «бедного Тома — Эдгара» фактурно выразительнее, чем стены домов сильных мира, они сильнее царапают, цепляют глаз. Одна из излюбленных тем Енея — лестницы в сложно организованном динамичном пространстве. Мы видим их еще в эскизах к «Трилогии о Максиме» (ил. 6. Е.Еней. Эскиз к «Юности Максима»), а позднее и во многих кадрах «Лира».

Бедность и суровость окружающего пространства Короля Лира и других персонажей парадоксально смыкалась со всем невещественным, нематериальным и антиматериальным, что было в жизни страны в это время. Авторы фильма соединили грубость и массивность многих форм с эффектом дематериализации. Это определяет всю ткань фильма. Да и сам Лир — Юри Ярвет — невысок, худ и материален минимально.

Работа Енея в фильмах Козинцева, включая рассматриваемого здесь «Короля Лира», является полноценным и знаковым опытом проектирования предметно-пространственного окружения. Еней, будучи архитектором по образованию, и в своих фильмах, особенно в «Лире», был, в первую очередь, проектировщиком целостного пространства. И даже там, где камера Йонаса Грицюса фиксирует пейзаж, небо, стадо лошадей, мы видим нечто общее с ритмикой и пластикой графики Енея. Именно он был способен «найти пейзаж, похожий на эхо бубна», где «холмы, плоскогорье и море» [2, с. 264] становятся целостными частями пространства и, разумеется, его образности.

Эскизы интерьеров декораций у Енея практически всегда композиционно сложно организованы. Даже при камерном объеме поме-

щения чувствуется известное влияние «Тюрем» Дж.Пиранези. Возникает ассоциация с гамлетовским: «Дания — тюрьма». Практически всегда эти эскизы включают арочные проемы дверей и окон, акцентированные ряды досок, половиц, кирпичную кладку, энергичные, сложные, беспокоящие глаз фактуры, сложные диагональные ритмы… (Ил. 7. Еней. «Шинель». Эскиз интерьера.) С еще большей остротой это воплотилось позднее в «Лире».

Тема тюрьмы и неволи акцентирует еще одну важнейшую для этого времени тему: свобода и справедливость. В том числе, социальную. Здесь в духовно-культурном ландшафте явственно заявляет о себе проблематика и лексика периода, когда господствовал исторический материализм: «"Король Лир", на мой взгляд, трагедия неравенства… За отношениями героев видны исторические силы… Их столкновение неминуемо… Властолюбие, алчность, жестокость, предательство — вовсе не свойства патологических натур старших дочерей, Эдмонда или Корнуэла, а типические черты людей, борющихся за власть в мире неравенства.

Лир не безумен. Безрассудна общественная система, в центре которой он находится. Но король сам ее создал.

И он сам восстает против нее. В силе опровержения, мятежа против ее философских и нравственных основ и вырастает образ главного героя» [6, с. 498].

В словах Козинцева отражен дух эпохи, где слова «мятеж», «философские основы», «исторические силы», «столкновение», «власть» являются частью того духовного ландшафта, в котором и мог возникнуть этот фильм. Даты рождения основных его создателей находятся между 1890-м (Еней) и 1928-м (Грицюс) годами (Козинцев — 1905-й, Шостакович — 1906-й). Всем им пришлось стать, по Пастернаку, частью «поколений исторически зрелых и много переживших» [1].

В этом же историческом промежутке родились люди — теоретики, практики, администраторы, создававшие послесталинскую советскую проектную культуру. Задачи, которые была призвана решать техническая эстетика в СССР, не могли быть решены только внутри художественно-конструкторского творчества и производства, без учета действия и противодействия «исторических сил» данной эпохи. Она породила людей разных поколений, создавших образцы уникального творческого коллективного опыта построения «предметно-пространственного окружения в контексте культурной среды» [7]. Здесь, на исто-

рическом участке между XX и XXVIII съездами КПСС, были поставлены вечные и остро современные вопросы, где не всегда есть прямой выход на проблемы технической эстетики и эргономики, но есть постановка проблемы человека в индивидуальной жизни и в истории, и он жадно ищет правду и подлинность в окружающем его пространстве.

Список литературы:

1. *Пастернак Б.Л.* О Шекспире // Борис Пастернак об искусстве. — Москва: Искусство, 1990. — С. 154–156.

2. *Козинцев Г.М.* Глубокий экран // Григорий Козинцев. Собрание сочинений в пяти томах. Том 1. — Ленинград: Искусство, 1982. — С. 17–356.

3. *Пастернак Б.Л.* Охранная грамота // Борис Пастернак об искусстве. — Москва: Искусство, 1990. — С. 36–120.

4. *Козинцев Г.М.* Из рабочих тетрадей // Григорий Козинцев. Собрание сочинений в пяти томах. Том 2. — Ленинград: Искусство, 1983. — С. 318–389.

5. *Козинцев Г.М.* О людях, делавших «Гамлета» // Григорий Козинцев. Собрание сочинений в пяти томах. Том 1. — Ленинград: Искусство, 1982. — С. 494–497.

6. *Козинцев Г.М.* От автора сценария» // Григорий Козинцев. Собрание сочинений в пяти томах. Том 1. — Ленинград: Искусство, 1982. — С. 498.

7. Материалы Оргкомитета данной конференции.