

УДК|UDC: 778.5.04.072:094 + 778.5.04.071:78
DOI: 10.24412/2618-9313-2022-118-32-40

Особенности музыкальных решений шекспировских экранизаций в 1970-е годы в СССР

ШИМОНОВА Н. В.

Для цитирования

Шимонова Н. В. Особенности музыкальных решений шекспировских экранизаций в 1970-е годы в СССР // Телекинет. 2022. N 1(18). С. 26-31.

Сведения об авторе

Шимонова Наталия Викторовна, ORCID ID0000–0002–4356–870X, кандидат искусствоведения, доцент кафедры сценарного мастерства Академии медиаиндустрии, Москва, Россия.

rossetty@yandex.ru

Аффилиация

Академии медиаиндустрии, 127521, Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2, Россия.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация

Статья посвящена изучению музыкальных решений в отечественных фильмах экранизациях пьес У. Шекспира — фильм С. Самсонова «Много шума из ничего» (1973) и фильм В. Гаузнера «Комедия ошибок» (1978). Автор подчеркивает, что экранизация литературного текста в кино или на ТВ является комплексной проблемой и требует привлечения аутентичных исследовательских стратегий. Музыка в экранизации играет особую роль. Написанная или подобранная для экранизации, она может восприниматься с разных точек зрения. Как минимум она должна соответствовать эпохе автора литературного произведения, эпохе автора фильма, представлениям режиссера о времени автора книги и т. д.

Анализируя фильм Самсонова, автор подчеркивает, что он максимально приближает шекспировскую пьесу к современному зрителю. Фильм «Много шума из ничего» имеет все для того, чтобы назваться мюзиклом. Но в нем нет ни одной условной арии героя или героини. Музыка носит вспомогательную иллюстративную функцию. Гаузнер в «Комедии ошибок» пытается постичь и представить зрителю социокультурное пространство осени средневековья, отзвуки которой он нашел в шекспировской пьесе «Комедия ошибок». В этом фильме музыка выступила, как особое выразительное средство художественного произведения, самостоятельная линия музыкальной партитуры здесь не только поддержала сюжет, но и увеличила эстетический объем экранизации, не нарушив ее целостности.

Ключевые слова

музыкальное решение фильма, киноэкранизация, Шекспир, Самсонов, Гаузнер, музыка в кино

Peculiarities of Musical Solutions of Shakespearean Film Adaptations in the USSR in the 1970s

SHIMONOVA, N. V.

For Citation

Shimonova, N. V. Features of musical solutions of Shakespearean film adaptations in the 1970s in the USSR. *Telekinet*, 2022, n 1(18), p. 26-31.

About the contributor

Shimonova, Nataliya Viktorovna, ORCID ID: 0000–0002–4356–870X, associate professor of the Department of Screenwriting at the Academy of Media Industry, Moscow, Russia.

rossetty@yandex.ru

Affiliation

Academy of Media Industry, 127521, 105 (housing 2) Oktyabrskaya St., Moscow, Russia.

Abstract

The article studies musical solutions in Soviet film adaptations of plays by William Shakespeare — Samson Samsonov's film *Much Ado about Nothing* (1973) and Vadim Gauzner's film *The Comedy of Errors* (1978). The author emphasizes that the screening of a literary text in the cinema or on TV is a complex problem and requires the use of authentic research strategies. Music plays a special role in film adaptations. Music written or selected for a film adaptation can be perceived from different angles. At a minimum, it should correspond to the era of the author of the literary work, the era of the author of the film, the director's ideas about the time of the author of the book, etc.

Analyzing Samsonov's film, the author stresses that the director adapts Shakespeare's play as much as possible for the modern audience. The film *Much Ado about Nothing* could be quite called a musical. But it does not have any conventional arias of the hero or heroine. Music has an auxiliary illustrative function. In the film *The Comedy of Errors*, Gauzner seeks to comprehend and present to the viewer images of the socio-cultural space of the late Middle Ages, elements of which he found in the Shakespeare play. In this film, music is an important tool to make the adaptation of the play as effective as possible. The independent line of the musical score here not only supported the plot, but also enhanced the aesthetic scope of the film adaptation without disrupting its integrity.

Keywords

musical solution of the film, film adaptation, Shakespeare, Samsonov, Gauzner, film music

Экранизации классических произведений представляют собой взаимодействие разных культур и эпох как отраженных в литературных произведениях, так и относящихся к периоду создания экранизации. Работа над переводом того или иного произведения с литературного языка на язык кинематографический очень непроста, а исследование перевода литературной образности на язык образов экрана представляет собой большой исследовательский интерес: «Кинорежиссер вправе предложить зрителю новые координаты пространства — даже если в “возможном мире” его фильма пространство лишено сетки старых привычных координат» [6].

Экранизация некоторым образом обеспечивает преемственность поколений. С одной стороны, авторы экранизации обращаются к прошлому, к тому времени, когда было создано экранизируемое произведение или к еще более глубокому историческому пласту, если первоисточник, в свою очередь, обращен в более глубокое прошлое; с другой стороны, выражают особенности текущего момента — времени создания собственно экранизации. Поиск особой образности ставит перед режиссерами особые художественные задачи и диктует поиск художественных кинематографических решений.

Кроме того, мы не можем сбрасывать со счетов идеологическую подоплеку, нравственные, этические и иные стандарты, которые так или иначе проникают в экранизируемое произведение: «Собственно говоря, любое произведение искусства, <...> непременно передает идеологические и мировоззренческие представления, или непосредственно делает их объектом этой информации, или передавая их в неявной коннотативной форме» [9, с. 12], так как «жизнепонимание художника, отраженное в его произведении, создает здесь вторичную связь между произведением искусства и мировоззрением» [3, с. 229].

В этой статье рассматриваются две экранизации пьес У. Шекспира: фильм С. Самсонова «Много шума из ничего» (1973) и фильм В. Гаузнера «Комедия ошибок» (1978). Обе пьесы комедии положений. «Комедия ошибок» комедия фарсовая, для которой характерны гротеск, натурализм, грубоватость, а «Много шума из ничего» — лирическая, и здесь в фокусе тонкость чувств и преувеличенная нежность.

Говоря об экранизациях таких крупных авторов как У. Шекспир, в первую очередь сталкиваешься с интерпретацией исторического и социокультурного пространства произведения, интерпретацией замысла автора, произведение которого положено в основу экранизации, или режиссерской интерпретацией, который через обращение к тому или иному произведению пытается осмыслить то время, в котором он существует. Уточним, что под интерпретацией здесь подразумевается следующее: сюжетная трансформация в целях решения художественных задач современной эпохи, которые ставит и решает режиссер. Для интерпретации характерно художественное авторство, эстетическое новаторство киноязыка и киностилия. Интерпретации часто создаются на основе беллетристических литературных произведений и предполагают большую свободу в обращении режиссера к материалу. Интерпретация также может выступать как модернизация, или перенос литературного произведения на другую культурную почву. Для интерпретации характерно творческое переосмысление образа или темы, расширение выразительных возможностей произведения, нарушение принятых границ в трактовке литературного произведения.

Музыка в экранизации играет совершенно особую роль. Здесь она не столь независима, как музыка, написанная к фильму, снятому на оригинальном материале. Музыка, написанная или подобранная для экранизации, может интерпретироваться сама по себе совершенно с разных точек зрения. Как минимум в ней считается эпоха автора литературного первоисточника, эпоха автора фильма, представления авторов фильма о времени автора книги и о пространстве, которое этот автор создает, и много чего еще, что требует своего особого тщательного изучения. Музыка или создает особое пространство фильма-экранизации, или пытается его осовременить, максимально приблизив к современному зрителю. И это два диаметрально противоположных подхода. В работах В. Гаузнера и С. Самсонова мы как раз имеем дело с двумя столь разнополярными точками зрения.

В. Гаузнер в своей экранизации «Комедии ошибок» пытается постичь и представить зрителю социокультурное пространство осени средневековья, отзвуки которой он нашел в шекспировской пьесе «Комедия ошибок». Самсон Самсонов музыкально и смыслово максимально приближает историю шекспировской комедии «Много шума из ничего» к современному зрителю. Доктор филологических наук В. Мильдон в своей работе «Другой Лаокоон, или о границах кино и литературы» [7] отмечал проблему сопоставления литературного языка и киноязыка, способность проникнуть в смыслы литературного произведения и передать их средствами экранной выразительности, наполнить литературную первооснову новыми смыслами. Буквальное же воплощение литературного текста на экране исключает «два наиглавнейших компонента — личность автора-режиссера и опыт времени, в которое создается постановка» [5, с. 295].

Для создателей кинофильма важно прирастить эстетический объем произведения, открыть в экранизации новые смыслы,

созвучные времени создания кинофильма и изначально, возможно, не заложенные писателем в литературном тексте. Музыка, подчас выступая как совершенно самостоятельный персонаж, может помочь прирастить этот объем, а может, напротив, лишить произведение эстетического приращения. Этический аспект теории искусства предполагает, что произведение любого вида искусства представляет собой отражение и осмысление явлений и событий социокультурного пространства. Как невозможно себе представить исторический процесс вне всей совокупности событий, его составляющих, так невозможно представить его вне процесса влияния художественных образов, которые в той же самой степени составляют картину эпохи. Эти процессы замечательно осмысляет А. Грамши в своей работе «Искусство и политика» [2].

Художественный образ является одной из граней той системы знаний и представлений, которая составляет наше представление об историческом процессе, а, соответственно, рисует картину эпохи как в нашем воображении, так и на экране. Музыка есть часть этого художественного образа. Она встраивается в ту особенную эстетическую систему, которую создает на экране режиссер. И будем ли мы иметь дело с осмыслением, с повтором или с копированием образно-музыкальной эстетики — вот что, в конечном счете, обуславливает ценность той или иной экранизации.

Пьеса У. Шекспира «Много шума из ничего» [12] решена в интересной манере. История главной героини Геро уходит на второй план, затмеваемая бурлескными шутками и игрой (не театральной игрой, а игрой, о которой пишет Й. Хейзинга в трактате «Homo ludens» [11] как доступом к свободе и проявлением свободы) героев второго плана — Бенедикта и Беатриче. Эту игровую человеческую природу Шекспир блистательно отразил в искрометной паре Бенедикт и Беатриче, паре поистине великолепной (синьор Фехтовальщик и синьора Шпилька) — героям веселым, галантным и наиболее обаятельным. Они сохраняют преданность и верят Геро тогда, когда вроде бы влюбленный в нее Клавдио поступает на манер грубого солдафона: верит нелепому наговору на невесту. Клавдио — отнюдь не герой без страха и упрека, не тот, кем женщина станет восхищаться. Возможно, история Геро и Клавдио оттого и убрана автором в тень, чтобы уступить место значительно более привлекательным и решительным Бенедикту и Беатриче. Именно линия Бенедикта и Беатриче, затмевая лирическую линию Геро и Клавдио, позволяет Шекспиру решить сюжет в комическом ключе. Как отмечает У. Х. Оден в «Лекциях о Шекспире»: «В пьесе «Много шума из ничего» побочная сюжетная линия затемняет главную сюжетную линию. <...> Сюжет пьесы — это лишь фон к дуэли умов между Бенедиктом и Беатриче» [8].

Если вдуматься, то коллизия, случившаяся с Геро и Клавдио, достаточно реалистична. Оговор невинной девушки завистливым и развратным злодеем, запятнанную честь самой девушки и ее семьи, решительный отказ жениха, который поступает верно в соответствии с традициями и обычаями своего времени: «Клавдио — король банальных персонажей, он из тех, кто послушно выполняет волю всеобщего или падает его жертвой» [8]. И ни у кого из гостей, и даже у членов семьи Геро (кроме Бенедикта и Беатриче) отказ Клавдио не вызывает неприятия. Вероятно, что у современников Шекспира эта линия тоже не вызывала вопросов. Бытовавший в средневековой Европе обряд шаривари кроме всего прочего позволял также ошельмовывать, подвергать позору неверную невесту. Судьба Геро в данной интерпретации выглядит типичной и незавидной, а кроме того, если репутация один раз испорчена, то дела не поправишь. И это тоже вполне в духе средневековой (и возрожденческой) европейской социальной парадигмы. Но все-таки Шекспир писал комедию и именно поэтому увел полную драматизма историю на второй план. А кроме того, без пылких Бенедикта и Беатриче, без их презрения к социальным нормам, которые они столь явно демонстрируют, им вряд ли бы удалось спасти честь и жизнь Геро: «Бенедикт и Беатриче — самые милые, привлекательные и порядочные люди (поистине, лучшее сочетание) из всех, кого он [Шекспир] создал. Это те персонажи Шекспира, с которыми мы с наибольшим удовольствием оказались бы за одним столом» [8].

В фильме С. Самсонова 1973 г. «Много шума из ничего» между этими двумя сюжетными линиями (Геро-Клавдио и Бенедикт-Беатриче) поставлен знак равенства. Линия Геро и Клавдио пытается доминировать, но не выходит на первый план. Хотя бы потому, что это и не было предусмотрено самим строем пьесы. Она могла бы занять доминирующую позицию, если бы у автора фильма была твердая концепция относительно этой пары — для чего им становиться главными героями?

При чтении шекспировского текста становится понятно, что этим героям сложно доминировать над остальными. Они слишком заурядны, тривиальны, они стоят в ряду самых обыкновенных шекспировских современников, находятся в плену обыкновений, привычек и общественных требований. Совсем другое дело *homines ludentēs*¹ Бенедикт и Беатриче. Что есть их острословие? Игра, свобода, выход за рамки обычаев. Это сообщает их сюжетной линии легкость, это рождает комизм. Выбор в пользу Геро и Клавдио не дает смыслового приращения, но меняет жанр. Таким образом мы наблюдаем жанровую трансформацию комедии в мелодраму со счастливым концом. Готовая разыгаться трагедия разрешилась счастливо. А главная комическая линия Бенедикта и Беатриче получилась скомканной и потеряла то значение, которое она имеет в пьесе.

Пространство фильма сделано частично условным. Одна часть съемок проходила на крымской природе в Ялте, а другая перенесена в декорации, моделирующие пространство эпохи Возрождения. Такая условность пространства была характерна для отечественных музыкальных фильмов (мюзиклов) 1970–1980 годов («Табачный капитан», 1972, «Труффальдино из Бергамо», 1976, «Лев Гурыч Синичкин», 1974, «Ах, водевиль, водевиль», 1979 и др.). Фильм С. Самсонова мы в полной мере можем назвать музыкальным, ибо достаточно большая часть фильмической истории сопровождается песнями и танцами главных героев. Это важно для дальнейшего разбора. И также важно еще раз отметить, что на 1970-е гг. пришелся расцвет музыкальных фильмов-экранизаций классических авторов (К. Гоцци, К. Гольдони, Ф. Лопе де Вега и др.). В большинстве своем эти экранизации решены в романтическом ключе и в условном пространстве, как и работа С. Самсонова.

Следует также отметить, что режиссер С. Самсонов максимально приближает шекспировскую пьесу к современному зрителю. На это играет и музыка композитора И. Егикова и стихи Ю. Мориз. Уже на титрах звучит современная композиция-вокализ, аранжированный в стиле отечественной инструментальной музыки 1960–1970-х годов. Ничто ни в музыке, ни в стихах не отсылает нас к эпохе Возрождения, и это диссонирует с визуальным рядом, который тоже не аутентичен, но выдержан, тем не менее, в определенной историко-культурной концепции, указывающей нам на определенную историчность экранизации и относящий ее к эпохе Возрождения.

Фильм С. Самсонова имеет все для того, чтобы назваться мюзиклом. Но в нем нет ни одной условно арии героя или героини.

¹ Играющие люди (лат.)

Здесь все слишком общо. Музыка носит вспомогательную иллюстративную функцию. И иллюстрирует она не историю, написанную Шекспиром, а некие современные авторам фильма довольно абстрактные представления о любви, и это совсем не работает на сюжет. Эта музыка могла быть исполнена в этом фильме, или в каком-либо другом — сути дела это бы не изменило. У нее нет своего лица. И это неминуемо обедняет визуальный ряд и саму художественную концепцию фильма в целом.

Приглашение на постановку танцев Н. Долгушина, который известен тем, что перенес на отечественные подмостки одноактный балет 1949 г. Х. Лимона «Павана мавра», созданный по мотивам пьесы Шекспира «Отелло», давало повод ожидать поворота в сторону средневековой эстетики. Но этого не произошло. Напротив, мюзикл получился вполне современным, так сказать, «на злобу дня». Романтично-трагедийная линия Геро и Клаудио и искрометно-веселая Беатриче и Бенедикта потонули в танцах, песнях и стихах самого общего содержания.

Здесь следует отметить, что использование аутентичной музыки, (то есть музыки, либо копирующей стиль определенной исторической эпохи, либо подлинной музыки определенного исторического периода, исполненной музыкантами, которые полностью или частично копируют стиль исполнения того или иного музыкального произведения того времени, когда оно было написано), как в «Комедии ошибок» В. Гаузнера, скорее всего вытянет даже не самую удачную постановку. Но и использование современной музыки в экранизации классического произведения — вовсе не обязательно послужит ей во вред. Мы можем привести в пример ряд экранизаций классических авторов в жанре мюзикл. Музыка в них была достаточно современна, герои помещены в условное пространство, и эти экранизации были весьма удачны. Как раз за счет той роли, которую сыграла музыка, выступив как один из основных, если не главный, герой фильма. Например, работа композитора А. Колкера для постановки «Труффальдино из Бергамо», Г. Гладкова для фильмов «Благочестивая мартга», «Собака на сене» и т. д.

Фильм С. Самсонова «Много шума из ничего» в результате довольно посредственной композиторской работы значительно уступает другим музыкальным постановкам того же периода. Ведь очевидно, что для музыкального фильма самое главное — музыка. И если музыка не выигрышна, а в данном случае в постановке С. Самсонова музыка является весьма слабым звеном, то и весь фильм проседает, потому что сам жанр музыкального фильма строится в большей степени на звуковой, чем на визуальной составляющей.

Красиво выстроенный эпизод, где в сцене праздничного обеда обнаруживается переключка с картинами мастеров эпохи Возрождения, такими, например, как Паоло Веронезе «Пир у Симона фарисея» или хрестоматийная «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, не позволяет в целом поднять экранизацию на более высокий художественно-эстетический уровень. Фильм В. Гаузнера «Комедия ошибок» снимался на натуре в Грузии. На фоне богатой южной природы и старинных строений разворачивается коллизия этой шекспировской пьесы. Все это создает атмосферу почти первозданной, природной простоты жизни героев этой истории.

Сценарий для экранизации В. Гаузнера написал Ф. Горенштейн, работавший с Тарковским над сценариями к «Андрею Рублеву» и «Солярису», написавший для А. Хамраева сценарий «Седьмой пули», а для Н. Михалкова — «Рабы любви». «Комедию ошибок» можно поставить в один ряд с этими фильмами. Но поскольку эта картина была изначально снята для телевидения, она не получила широкого резонанса.

Авторы «Комедии ошибок» с самого начала вводят зрителя в пространство средневековой площадной, шутовской, маскарадной эстетики, в которое приглашают его актеры бродячего театра. Чем дальше, тем больше раскрывается поистине раблезианская картина пространства героев: они обаятельны, упоительны, великолепны и полифоничны в своих пороках и страстях.

Авторы фильма живописно раскрывают перед нами картины средневековой простоты нравов: казнь, куртизанки, пьянство, осмеиваемое безумие, плевки, тычки, публичные насмешки — все это будто сошло на экран с картин Брейгеля или Босха или вышло из средневековых игр, фаблио и фарсов. Грубые древние каменные стены служат идеальным пространством для представления этой фарсовой комедии.

Эстетика средневековья весьма полярна. В ней и готические соборы, и лачуги нищих и средневековая библейская мистерия с антифонным пением, и площадной карнавальная балаган. М. Бахтин в своей работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» пишет о знаковом для позднего средневековья творчестве Рабле и о том, что оно имеет цель сделать мир «...материальнее, ближе к человеку и его телу, телесно-понятнее, доступнее, легче и чтобы слово о нем звучало по-иному — фамильярно-весело и бесстрашно» [1]. М. Бахтин вводит в литературоведение термин «карнавализация», означающее результат воздействия традиций средневекового карнавала на культуру и мышление человека Нового времени. Шекспир и Рабле не были современниками, но тем не менее оба были людьми Нового времени (по исторической периодизации Новое время охватывает период от XVI до XIX столетия) и закономерно, что В. Гаузнер реализовывает эту концепцию карнализации в визуальном кинематографическом пространстве. Средневековый карнавал как таковой плотно завязан на плотской составляющей, на кратком миге удовольствия и неизбывном витке телесного страдания, на разительном контрасте между красотой и уродством, кратком миге прелестной юности и откровенном увядании. Этот же мотив звучит в неизменном *Danse macabre*¹, очень популярном аллегорическом сюжете, возникшем в середине XIV века и угасшем в середине XVI в. Никаких полутонов, все предельно четко и открыто, все напоказ. И даже частная жизнь в средневековье — еще пока не частная. Она — достояние общинного жизнеустройства, достояние площади, что авторы «Комедии ошибок» с блеском и продемонстрировали.

Апофеозом карнальной страстности является эпизод, где Антифола Эфесского признают безумным, связывает его и его слугу веревками, шельмуют, герои кричат во все горло, их куда-то волокут и все заканчивается дракой (2 серия фильма, хр. 42–44 мин.). Все это создает впечатление той особой художественной реальности исторического пространства (условной, но выразительной), на воссоздание которой способен кинематограф. И еще больше на создание особой исторической реальности здесь работает музыка.

¹ *Danse macabre* (фр.) Пляска смерти: аллегорический сюжет живописи и словесности Средневековья, представляющий собой один из вариантов европейской иконографии бренности человеческого бытия: персонафицированная Смерть велит к могиле пляшущих представителей всех слоев общества — знать, духовенство, купцов, крестьян, мужчин, женщин, детей.

Все написанные В. Ганелиным композиции, включая песню, исполняемую на титрах (1 серия, хр. 01:15:25), представляют собой ремикс (под ремиксом здесь мы понимаем вариацию или импровизацию) модального¹ мышления, основанного на лучших образцах музыки высокого средневековья. Средневековье, как исторический период, простирается от V до XVII в. Высокое средневековье охватывает собой период с XI по XIV в. Эта эпоха — расцвет искусства европейских менестрелей и поэзии вагантов, на поэтическом творчестве которых основана часть музыкальных композиций В. Ганелина. Композитор отсылает к таким жанрам средневековой музыки, как куртуазные кансона², лэ³ и их противоположность — песни вагантов⁴, в которых звучит мотив вина, пьянства, плотского наслаждения.

Музыка этого периода статична, однообразна, лишена вольностей, основана на натуральных ладах⁵. Ее особенности: простой бас, одноголосие или простое двухголосие, отсутствие ходов на обострение или тяготение, что создает «скудность» музыкальной фразы, излюбленный интервал — терция, скачки мелодии не более чем на сексту, отсутствие секунд.

За кадром композиции звучат в исполнении музыкантов эстонского коллектива «Hortus musicus», созданного А. Мустоненом в 1972 году. Это второй крупный советский музыкальный коллектив после ансамбля «Мадригал», который занимался аутентичным исполнением западноевропейской музыки IX — XVII веков. Музыканты «Hortus musicus» поставили себе задачей максимально точное воспроизведение интонаций музыки эпохи средневековья. Их исполнение уточняет художественную образность всего фильма, удерживая выбранный режиссером-постановщиком вектор.

В «Комедии ошибок» все главные герои так или иначе исполняют каждый свою условную «арию» (песню, кансону или лэ), тем самым уточняя характеристику персонажа. Нарочитая простота средневекового мира и выбранного Гаузнером пространства подчеркивается этими монодичными⁶ песнями. А стихи бродяг-вагантов, с их грубыми, но правдивыми строками, в переводе И. Губезского, вложены в уста главных героев.

К примеру, Антифола Эфесского характеризуют такие строки (1 серия, хр. 37 мин. 53 сек. — 39 мин. 48 сек.):

Как без кормчего ладья в море ошалелом,
Я мотался день-деньской по земным пределам.
Что б сидеть мне взаперти, что б заняться делом!
Нет, к трактирщикам бегу или к виноделам!
Был я молод, был я глуп, был я легковерен,
В наслаждениях мирских часто неумерен.

Актеры порой не поют, а кричат, проговаривают, что делает их исполнение еще ближе к той художественной подлинности, достигнуть которую, вероятно, хотели авторы фильма.

Подытожив, можно отметить, что в фильме «Комедия ошибок» музыка выступила как особое выразительное средство художественного произведения, самостоятельная линия музыкальной партитуры здесь не просто поддержала сюжет, но увеличила эстетический объем экранизации, не нарушив ее целостности.

А. И. Кузьмичев в своей статье «Пьесы У. Шекспира в советском театре и кинематографе» отмечал, что «советская критика <...> видела главную причину несовершенства дореволюционных интерпретаций Шекспира в том, что «из созданий великого драматурга изымалась их основа — широкая социально-историческая проблематика» [4]. Музыка в экранизации С. Самсонова подчеркнула направленность режиссера в сторону романтической музыкальной комедии, причем достаточно современной зрителю 1970-х гг. Музыка здесь слишком тривиальна, более чем привычна уху современного зрителя, и из-за этой особенности в том числе (помимо указанных выше) «социально-историческая проблематика» исчезла как несоответствующая жанру, тем самым обеднив исходный материал.

А. С. Пушкин писал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры» [10, с. 210]. В экранизации «Комедия ошибок» музыка подчеркивает главные стороны характеров персонажей, но не затмевает их многогранности. Напротив, она придает им сложности, в том числе — сложности в зрительском восприятии. Потому что однообразие склада модальной музыки непривычно для современного слушателя. Итак, мы проследили на двух примерах музыкальных фильмов, каким образом музыкальная партитура работает на цельность образной системы фильма-экранизации, или, наоборот, разрушает образную систему, сопротивляется ей. Резюмируя, подчеркнем, что музыка не лежит в плоскости киноискусства, а потому режиссер, имея свои задачи и подчас не понимая природу музыки и того, как музыка сопрягается с его режиссерскими задачами, приходит в конечном итоге к общему недостаточно удовлетворительному результату. Либо, найдя удачный тандем с композитором, создает целостное в своей художественной образности произведение.

Литература

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/b/bahtin_m_m/text_1965_tvorchestvo_fransua_rable.shtml (дата обращения: 24.02.2022).
2. Грамиш А. Искусство и политика. В двух томах. / пер. с итал. Смирнов Г. П., Ошеров С. А. М.: Искусство, 1991. 127 с.
3. Дильтей В. Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах // Культурология. XX век. М.: Юрист, 1998. Т. 1. 446 с.

¹ Модальность (от лат. *modus* – мера, этимологически восходит к слову *modus*, которое, возможно, является переводом др.—греч. *τρόπος* – способ, образ, манера) в музыке – принцип лада, центральной категорией которого является звукоярд. Под модальными ладами чаще всего подразумевают октавные старинные лады греков (ионийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский, эолийский и лидийский) и/или церковные тоны богослужебной монодии католиков. Модальный лад в теоретически чистой форме статичен. В отличие от тонального лада, его невозможно экспонировать в пределах первых трех–четырех звуков/созвучий. Он развертывается постепенно через обход ступеней и осмысливается ретроспективно в пределах целой пьесы или хотя бы одного, «законченного» отдела формы.

² Кансона – лирическое стихотворение в строфической форме, первоначально куртуазная песня. Наиболее распространенный и универсальный жанр в поэзии трубадуров.

³ От фр. *lai* – обозначение ряда стихотворных жанров средневековой французской куртуазной литературы, а также жанра светской – преимущественно одноголосной – музыки.

⁴ От лат. *vagantes* – странствующие. Странствующие студенты (*vagi scholares*) составляли рифмованные латинские стихи, в форме церковных гимнов. Произведения имели светское, жизнерадостное содержание, а также сатиры на монашество и духовенство, пародии.

⁵ Натуральные лады (от лат. *natura* «природа, естество») – диатонические (семиступенные) лады (ладовые звукоярды), присущие традиционной и народной музыке: ионийский, дорийский и т. д.

⁶ Монодия (греч. *μονωδία* – пение или декламирование в одиночку) – музыкальный склад, специфическим фактурным признаком которого является одноголосное пение или исполнение на одноголосном музыкальном инструменте. — Прим. авт.

4. Кузьмичев А. И. Пьесы У. Шекспира в советском театре и кинематографе (по материалам «Шекспировских чтений»). Часть I. Концепция «ренессансного» Шекспира // Горизонты гуманитарного знания. 2017. № 6. С. 153–168. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/648> (дата обращения: 24.02.2022).
5. Липков А. Художник и совесть (шекспировская тема в творчестве Григория Козинцева) // Шекспировские Чтения. М.: «Наука», 1977. С. 290–314.
6. Лотман Ю. Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. 214 с.
7. Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. М.: РОССПЭН, 2007. 223 с.
8. Оден У. Х. Лекции о Шекспире [Электронный ресурс] URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/lektcii-o-shekspire13.html> (дата обращения: 24.02.2022).
9. Пархоменко Я. А. Художественная природа ремейка. М.: «Академия медиаиндустрии», 2011. 247 с.
10. Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 тт. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 7. 463 с.
11. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. М.: ЭКСМО, 2001. 350 с.
12. Шекспир В. Много шума из ничего. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_noise.txt (дата обращения: 24.02.2022)

References

1. Bakhtin, M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekov'ya i Rennsansa [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. [Elektronnyj resurs] URL: http://az.lib.ru/b/bahtin_m_m/text_1965_tvorchestvo_fransua_rable.shtml (24.02.2022). (in Russian)
2. Gramshi, A. Iskusstvo i politika [Art and Politics]. V dvuh tomah. Moscow: Iskusstvo, 1991. 127 p. (in Russian)
3. Diltey, V. Tipy mirovozzreniya i obnaruzhenie ih v metafizicheskikh sistemah [Types of worldviews and their detection in metaphysical systems]. *Kulturologiya. XX vek*. Moscow: Universitetskaya kniga, 1995. Vol. 1. 446 p. (in Russian)
4. Kuzmichev, A. I. Piesy U. Shekspira v sovetskom teatre i kinematografe (po materialam «Shekspirovskih chtenij»). Chast I. Konceptiya “renessansnogo” Shekspira [The plays of W. Shakespeare in the Soviet theater and cinema (based on the materials of “Shakespeare Readings”). Part I. The concept of “Renaissance” Shakespeare]. *Gorizonty gumanitarnogo znaniya*. 2017. № 6. P. 153–168.— URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/648> (24.02.2022). (in Russian)
5. Lipkov, A. Hudozhnik i sovest (shekspirovskaya tema v tvorchestve Grigoriya Kozinceva) [The Artist and Conscience (Shakespearean theme in the works of Grigory Kozintsev)]. *Shekspirovskie Chteniya*. Moscow: “Nauka”, 1980. P. 290–314. (in Russian)
6. Lotman, Y. Civyan, Y. *Dialog s ekranom* [Dialog with the screen]. Tallinn: Aleksandra, 1994. 214 p. (in Russian)
7. Mildon, V. Drugoj Laokoon, ili O granitsah kino i literatury [Another Laocoon, or About the boundaries of cinema and literature]. Moscow: ROSSPEN, 2007. 223 p. (in Russian)
8. Oden, U. H. *Lekcii o Shekspire* [Lectures on Shakespeare] [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/lektcii-o-shekspire13.html> (24.02.2022). (in Russian)
9. Parhomenko, Y. A. *Hudozhestvennaya priroda remejka* [The artistic nature of the remake]. Moscow: “Akademiya mediaindustrii”, 2011. 247 p. (in Russian)
10. Pushkin, A. S. *Sobr. soch. v 10 tt* [Collected works in 10 volumes]. Moscow: GIHL, 1959–1962. Vol. 7. 463 p. (in Russian)
11. Hejzinga, J. Homo ludens. Chelovek igrayushchij [The man playing]. Moscow: EKSMO, 2001. 350 p. (in Russian)
12. Shekspir, V. *Mnogo shuma iz nichego* [Much ado about nothing]. [Elektronnyj resurs] URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_noise.txt (24.02.2022). (in Russian)