

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Руководитель магистерской программы

Председатель ГЭК,

«История»

Федоров С. Е.

_____ / _____ /

_____ / _____ /

*Фильмы-оперы по классическому русскому репертуару в советском
кинематографе: история, черты жанра, трактовка первоисточника*

Диссертация

На соискание степени магистра по направлению 46.04.01 История

магистерская программа – «История»

Выполнила

Студентка

Рецензент:

Ильина Мария Ивановна

К. искусствоведения, доцент

_____ (подпись)

СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова

Шутко Даниил Владимирович

Научный руководитель

_____ (подпись)

К. искусствоведения, доцент

Горячих Владимир Владимирович

_____ (подпись)

Работа представлена в комиссию

« ____ » _____ 2017 г.

Секретарь комиссии

_____ (подпись)

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение

В работе рассмотрена эволюция (становление, развитие и упадок) жанра фильма-оперы (кинооперы, телеоперы) в советском кинематографе. Хронологические рамки исследования – 1930–1991 годы. Такие временные границы обусловлены тем, что становление жанра началось после появления звука в кинематографе: отчет начинается после 1928 года (в США), в СССР звуковое кино появляется в 1929 году. 1991 год не следует воспринимать как год «смерти» жанра: эта граница связана с тем, что после 1991 года с политической карты мира исчез СССР. Что же касается самого фильма-оперы, то, безусловно, исчезла его советская разновидность, но жанр продолжил свою жизнь, как в России, так и за рубежом.

В работе рассматривается не весь корпус фильмов-опер, а только фильмы-оперы по классическому русскому репертуару. Под классическим оперным репертуаром понимается русский репертуар, составленный из музыкальных произведений композиторов XIX – начала XX века: М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского, А. Бородина, П. Чайковского, С. Рахманинова, тех, чьи произведения постоянно присутствуют в репертуаре оперных театров (в отечественных и зарубежных). В данном исследовании не будут рассмотрены оперы, не входящие в понятие «классические русские оперы», такие как «Игрок» С. Прокофьева (данная опера существует в двух редакциях, вторая из которых выходит за принятые в работе хронологические рамки), а также «малороссийские оперы» «Наталка Полтавка» Н. Лысенко, «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского (дана лишь их краткая характеристика). Такой выбор связан с тем, что, во-первых, классические русские оперы в фильмах-операх преобладают количественно (некоторые оперы, например, «Борис Годунов» и «Алеко» даже получили несколько экранных воплощений) и имеют долгую сценическую традицию. Такой выбор связан с тем, что, во-первых, классические русские оперы в фильмах-операх преобладают количественно (некоторые оперы, например, «Борис

Годунов» и «Алеко» даже получили несколько экранных воплощений) и имеют долгую сценическую традицию, что важно для объективности результатов исследования. Такие оперы в достаточной степени репрезентируют сам жанр советского фильма-оперы. Во-вторых, оперы классического русского репертуара представляют собой наиболее подходящий материал с точки зрения методологии исследования: именно на нем можно рассмотреть различные аспекты, связанные с трактовкой важных для идеологии советского периода вопросов (дореволюционная история, образы исторических лиц и народа и т.д.).

В работе также затронут жанр фильма-концерта, который следует считать одной из форм существования оперы на экране на начальном развитии кинематографа.

Активно разрабатывается в последние два десятилетия и проблематика музыки в кино (в различных аспектах ее бытования, включая и экранный музыкальный театр)¹.

Актуальность работы продиктована тем фактом, что в последние годы в научной литературе возрос интерес к культуре советской эпохи, и, в частности, к кинематографическому наследию². Изучение советского музыкального наследия представляется необходимым также в контексте влияния советской идеологии на трактовку сюжета и персонажей опер, а также того, каким образом в советской культуре происходит рецепция классического оперного репертуара³.

¹ Например, исследование Т. Шак, посвященное музыке в медиатексте: Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино : дис. ... доктора искусствоведения. - Ростов-на-Дону, 2010. – 325 с.

² Усманова А. Советская визуальная культура как объект антропологического исследования // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. — Саратов, 2007. — С. 183-204.; Kozlov, D, Gilburd, E. The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s. — Toronto, 2013. - 524 p.

³ Здесь следует отметить следующие работы, посвященные музыке в сталинские годы: Власова, Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода: борьба агитационной и художественной концепций: диссертация ... доктора искусствоведения. - Москва, 2010.- 728 с; Воробьев И. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930-1950-е годы). — СПб.: Композитор, 2013. — 688 с.

Объектом исследования данной работы является жанр фильма-оперы в советском кинематографе.

Предметом исследования служат конкретные проявления этого жанра, следующие фильмы-оперы и телеоперы: «Алеко» (1953), «Алеко» (1986), «Борис Годунов» (1954), «Борис Годунов» (1987), «Хованщина» (1959), «Евгений Онегин» (1959), Пиковая дама (1960), «Моцарт и Сальери» (1960), «Иоланта» (1961), «Демон» (1960), «Дубровский» (1961), «Царская невеста» (1965), «Каменный гость» (1966), «Князь Игорь» (1969).

В исследования ставится ряд задач.

С точки зрения теории жанра:

- рассмотреть специфику жанра (в том числе эстетические особенности) фильма-оперы в аспекте соотношения двух видов искусств – кино и оперы;
- дать классификацию фильмов-опер;
- рассмотреть особенности жанра фильма-оперы в кинематографе советского времени.

С точки зрения истории жанра:

- рассмотреть историю фильма-оперы по классическому репертуару в советском кинематографе;
- выявить причины угасания интереса к жанру к началу 1990-х годов.

С точки зрения «советского компонента» в сценариях и режиссуре фильмов-опер:

- рассмотреть, каким образом были интерпретированы сюжеты и герои классических опер и как на это повлияла идеология.

Методология и методика

Выбор методологии исследования был продиктован развитием гуманитарных наук на нынешнем этапе развития науки. Исследование выполнено на междисциплинарном уровне, на пересечении истории, культурологии и музыковедения. В ней используются исторический и музыковедческий подходы.

Для решения задач, поставленных в работе, были использованы следующие методы:

- сравнительно-исторический;
- интегративный.

Степень изученности темы

Проблематика воплощения и интерпретации оперы на экране довольно хорошо освещена как в отечественной, так и зарубежной историографии.

Если говорить о советской печати, то первые публикации о фильмах-операх, относятся к 1930-м годам, на заре развития звукового кинематографа, но они, по сути, являлись общетеоретическими работами по истории музыки и рассматривали лишь потенциальные возможности воплощения жанра на экране. Здесь надо отметить Леонида Сабанеева⁴ и Льва Кулаковского⁵.

Бурное обсуждение проблем экранного воплощения оперы развернулось в журнале «Искусство кино» и на страницах газеты «Правда» в 1930-1940-е годы, дискуссия продолжалась и в 1950-1960-ые годы, что, несомненно, было связано со стремительным развитием жанра музыкального фильма и, в частности, кинооперы. Здесь следует упомянуть статьи: М. Михайлова «Опере - миллионную аудиторию», «О фильме с музыкой и музыкальном фильме» М. Володина. Первой значимой аналитической работой, посвященной фильмам-операм следует считать книгу Э. Фрид «Музыка в советском кинематографе» (1966 г), третья глава которой целиком посвящена этому жанру, Фрид рассматривает насколько удачными или

⁴ Sabaneev, S. Opera and the Cinema//The Musical Times. Vol. 81. №. 1163. pp. 9-11.

⁵ Кулаковский, Л. «Опера и звуковое кино»// Советская музыка. 1933 № 4. С. 16-24.

неудачными оказываются кинематографические попытки экранизации оперы, для чего она обращается к конкретным примерам фильмов-опер (анализирует постановки «Евгения Онегина» Р. Тихомирова, его же «Пиковую даму», «Бориса Годунова» В. Строевой, а также «Катерину Измайловой» М. Шапиро).

Значимой представляется диссертация Ф. Мусаевой «Эстетико-теоретические проблемы советской телеоперы»⁶. Это первое исследование, посвященное эстетико-теоретическим проблемам жанра. Рассматривая телеоперу исключительно на материале советского кинематографа, Ф. Мусаева отмечает возрастание роли режиссера в постановке и интерпретации оперы на экране. В работе проведен анализ ряда советских телеопер, выявлены основные эстетические особенности телевизионной оперы. Телеоперам посвящена и статья Е. Петрушанской «О проблемах оперы на телевидении», в которой автор стремится осмыслить специфику телеоперы и особенности ее воплощения в России и за рубежом в 80-90-е годы⁷. Она впервые выделяет формы воплощения оперы и балета на телеэкране и их особенности, также Петрушанская анализирует причины снижения интереса к телеопере со стороны режиссеров и зрителей.

Несомненный интерес представляет и статья Егоровой «Станет ли Золушка принцессой», опубликованная в журнале «Очерк телевизионного кино», которая суммирует итоги более чем сорокалетней истории жанра кинооперы⁸. Егорова достаточно подробно и полно рассматривает этапы развития жанра и анализирует причины, которые привели к его исчезновению. Позднее, уже в 1990-е, Егорова напишет докторскую

⁶ Мусаева Ф. Эстетико-теоретические проблемы советской телеоперы: автореф. дис. канд. искусствоведения. — М., 1984. 22 с.

⁷ Петрушанская, Е. О проблемах оперы на телевидении // Музыкальный театр: события, проблемы. — М.: Музыка, 1990. С. 131.

⁸ Егорова, Т. Станет ли Золушка принцессой? // Очерки телевизионного кино. — Л., 1990. С. 97.

диссертацию «Музыка советского фильма: историческое исследование»⁹, в которой автор также обратится к истории и специфике жанра фильма-оперы в советском кинематографе. Телевидение и музыку для телевизионного кино в диссертации Егорова не рассматривает). По итогам исследования, Егорова приходит к выводу, что исчезновение фильма-оперы было связано с несколькими причинами: не окупавшимися прокатом затратами на производство, соперничество с телевидением и изменением зрительских предпочтений, фильм-опера вынуждена была уступить место на киноэкране «перспективным и малознакомым для аудитории жанрам мюзикла, рок-оперы, шоу-фильма¹⁰». Еще одной общетеоретической работой, суммирующей представления о жанре, следует считать кандидатскую диссертацию Е. Ногайбаевой-Брайтмэн «Опера на экране: Принципы воплощения», в которых исследователь рассматривает специфику фильма-оперы как синтеза оперного и киноискусства, формулирует принципы согласования оперной эстетики в кино, а также дает научную классификацию и характеристику формам воплощения оперы на экране¹¹. В основном внимание Ногайбаевой-Брайтмен сосредотачивается на зарубежных образцах жанра, однако она дает обзорную характеристику и отечественных фильмов-опер.

Проблема синтеза искусств рассматриваются в кандидатской диссертации С. Севастьяновой «Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре»¹². Автор анализирует взаимосвязи, возникающие в экранном музыкальном театре, между аудиальной и визуальной

⁹ Егорова, Т.К. Музыка советского фильма : Историческое исследование : диссертация ... доктора искусствоведения. - Москва, 1998. - 463 с.

¹⁰ Егорова, Т. Музыка советского фильма: историческое исследование: автореферат дис канд наук. — М., 1998. С. 33.

¹¹ Ногайбаева-Брайтмен, Е.И. Опера на экране: принципы воплощения: дис... канд. искусствоведения - Магнитогорск, 1998. — 154 с.

¹² Севастьянова, С. Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: диссертация ... кандидата искусствоведения. - Астрахань, 2004. — 273 с.

составляющими, анализирует специфику жанров экранного музыкального театра. Еще одной работой, междисциплинарной по характеру, киноэкране стала кандидатская диссертация А. Сокольской. «Оперный текст как феномен интерпретации»¹³, в которой исследовательница на примере постановок «Дон Жуана», «Мефистофеля» и «Паяцев» рассматривает способы функционирования и социальной репрезентации жанра оперы на театральной сцене и в кино. Также в диссертации рассмотрен феномен «оперного текста» и то, каким образом он существует в рамках сценической интерпретации.

В работе использована докторская диссертация Марины Раку «Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре»¹⁴, в которой музыковед, привлекая обширный корпус документов и литературы, пытается показать, каким образом происходило конструирование и адаптация музыкальной классики к новым идеологическим запросам в сталинскую эпоху и то, каким образом классическое музыкальное наследие превращалось в советское музыкальное наследие, полностью соответствующее канонам социалистического реализма. Широкое обращение к данной книге обусловлено тем, что, во-первых, расцвет советских музыкальных жанров пришелся именно на 1930-1950-е годы, во-вторых, большую часть опер и выборки для исследования составляют именно фильмы-оперы, вышедшие на экраны в сталинское время и в эпоху оттепели.

Существует также довольно обширный корпус англоязычных работ, междисциплинарных по своей сути, которые анализируют жанр фильма-оперы на основе конкретного киноматериала. Появление большого числа исследований следует увязать с «кинематографическим взрывом» в западном кинематографе, т.е. с тем, что в конце 1970-х-начале 1990-х жанр фильма-

¹³ Сокольская А. А. Оперный текст как феномен интерпретации: дис. ... канд. искусствоведения. — Казань, 2004. — 163 с.

¹⁴ Раку М. Г. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре: диссертация ... доктора культурологии. — Москва, 2015. — 578 с.

оперы на Западе переживал расцвет, на европейские экраны вышло несколько фильмов-опер, которые сняли известные режиссеры (И. Бергман, Дж. Лоузи, Ф. Дзиферелли, Ж.Поннель, Ф. Рози). Фильмы получили широкое признание и высокие оценки критиков не только в Европе, но и далеко за ее пределами, что, собственно, и вызвало интерес к фильмам и жанру в научной среде. Однако еще до 1970-х в книгах о киномузыке можно было встретить упоминания, хоть и редкие, о фильмах-операх, и возможности создания кинооперы. Еще в 1940-е музыковед Бела Балаш, рассуждая о том, в каком виде можно представить оперу средствами кино, говорит о двух возможностях – экранизации (фиксировании камерой театрального спектакля) и, собственно, киноопере (созданной с помощью средств киноязыка оперы)¹⁵. Одним из первых исследователей, масштабно подошедшей к изучению роли музыки в кино и проблеме жанра фильма-оперы, была З. Лисса, которая в своей книге «Эстетика киномузыки», хоть и отказывает фильмам-операм и жанру в художественной ценности, утверждая, что «перенесенная в фильм опера всегда останется только экранизированной оперой: в специфический жанр, она, несмотря на все попытки, не превратилась»¹⁶, однако достаточно много говорит о жанровой специфике фильма-оперы. Здесь следует отметить, что «Эстетика киномузыки» была написана в конце 1960-х, до появления картины Бергмана «Волшебная флейта» (1975), считающуюся образцом «авторского фильма».

Работой, посвященной изучению фильмов-опер, следует считать книгу литературоведа и искусствоведа Джереми Тамблинга «Опера, идеология и фильм». Тамблинг оценивает жанр фильма-оперы довольно критично, рассматривая его как «демократичную версию оперы», которая избавляет жанр от элитарности. Тамблинг полагает, что большинство фильмов опер продвигают регрессивную социальную повестку дня, потому что опера

¹⁵ Балаш Б. Жанровые проблемы музыкального фильма// Искусство кино. 1940.№9.С.44-51.

¹⁶ Лисса, З. Эстетика киномузыки. — М., 1970. С. 369.

реакционна и культурно вредна¹⁷. По мнению Тамблинга, зачастую, самые успешные оперные фильмы работают против оперы и ее музыки и используют ее для политической критики, например, «Дон Жуан» Джозефа Лоузи (1978)¹⁸. Помимо идеологии, которую Тамблинг в своем исследовании ставит на первый план, исследователь выдвигает идею о том, что пересечение оперы и фильма не должно ставить оперу в привилегированное положение. И, хотя это исследование было в большей степени «плохо завуалированной марксистской критикой оперы»¹⁹, оно стала основополагающим для дальнейших исследований.

Если обращаться к современной историографии вопроса, основными работами о фильмах-операх являются работы англоязычной исследовательницы М. Ситрон, которая достаточно долго и плодотворно занимается исследованием жанра (первые работы Ситрон относятся еще к 1980-м годам). Она хотя и опирается на опыт Тамблинга и называет его работу одной из фундаментальных по данной тематике, во многом противоречит ему, дистанцируясь от конкретных идеологических привязок. Работы Ситрон «Когда опера встречается фильм» (“When Opera meets Film”)²⁰ и «Опера на экране» (“Opera on screen”)²¹ посвящены искусствоведческому анализу зарубежных фильмов-опер. Исследовательница не ограничивается изучением только фильмов-опер, но рассматривает и то, каким образом включение оперных фрагментов в фильм меняет и дополняет смысл. Таким образом, можно утверждать, что в англоязычной литературе сложилась определенная традиция исследования фильмов-опер, основанная на междисциплинарном подходе, когда исследования фильмов-опер

¹⁷ Tambling, G. *Opera, Ideology and Film*. — Manchester University Press, 1987. P.15.

¹⁸ Ibid, P.105.

¹⁹ Marshall Leicester, H. *Discourse and the Film Text: Four Readings of "Carmen"*// Cambridge Opera Journal. Vol. 6, No. 3. pp. 245-282.

²⁰ Citron, M. *When Opera Meets Film*. — Cambridge, Cambridge University Press, 2010. — 324 p.

²¹ Citron, M. *Opera on Screen*. — New Haven and London: Yale University Press, 2000. — 295 p.

оказываются на стыке музыковедения, киноведения, искусствоведения и культурологии.

Источниковая база

Работа выполнена на основе как опубликованных, так и неопубликованных документов. В рамках проведенного исследования были использованы материалы двух архивов: Центральный государственный архив литературы и искусств (г. Санкт-Петербург) (ЦГАЛИ) и Российского государственного искусства и литературы (г. Москва) (РГАЛИ).

Основу источниковой базы составили документальные источники такие как: дела кинокартин, производственные отчеты, сметы на производство и сценарии. Также в работе были использованы периодические издания: газеты («Правда», «Известия»), аналитические журналы, в которых публиковались рецензии и критические обзоры на фильмы («Искусство кино», «Киноведческие записки», «Театр», «Советская музыка»). В работе были использованы материалы культурно-развлекательных журналов («Огонек», «Смена»).

Также в качестве основного визуального источника были использованы записи фильмов-опер.

Работа состоит из 3 глав, введения и заключения. Первая глава посвящена эстетическим особенностям жанра фильма-оперы, дана классификация фильмов-опер; во второй рассматривается истории жанра в советском кинематографе от зарождения до упадка, в третьей рассмотрено, каким образом в операх преломляются исторические сюжеты.

Глава 1. Специфика жанра фильма-оперы

После того как в 1929 году кино «обрело голос» у режиссеров появилась возможность снимать музыкальные фильмы, где музыке отводилась бы не только сопровождающая роль и ее функции выходили бы за узкие рамки иллюстрирования «картинки». Одной из первых научных работ, затрагивающих музыку в звуковом фильме, следует считать «Заявку» («Будущее звуковой фильмы»), написанную С. Эйзенштейном в соавторстве с Григорием Александровым и Всеволодом Пудовкиным. Авторы, рассуждая о том, какие перспективы открывает появление звука в кино, указывают на опасность того, что звук в кино станет только лишь иллюстрацией изображения на экране, уничтожая «культуру монтажа». Для того, чтобы этого не случилось, режиссеры предлагают создавать фильмы таким образом, чтобы звук резко не совпадал со зрительным образом. Это несовпадение будет рождать новый образ.

Публикации, посвященные роли музыки в кино появляются в начале 1930-х и в Европе; одним из первых, кто начал разговор о роли музыки в кино, был британский исследователь Курт Лондон. В своей работе «Музыка в кино»²² Лондон проследил «становление киномузыки», начиная от первых опытов с кинетофонографом Томаса Эдисона и заканчивая музыкой звукового кинематографа. Лондон одним из первых выделил кинооперу или фильм-оперу в отдельный жанр. В третьей части «Музыки в кино» исследователь, рассматривая жанры музыкального фильма, называет следующие: неречевые игровые фильмы с музыкой, кинооперетту, кинооперу, киноконцерт (фильм-концерт), музыкальный мультипликационный фильм. Во многом классификация Лондона имеет прогностический, перспективный характер, так как в 1931 году было рано говорить о становлении жанра фильма-оперы, а опыт постановок оперы в кино был минимальным и ограничивался по факту записями из театра. Кроме первой классификации жанров

²² Лондон К. Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черёмухина. — М.: Искусство, 1937. — 208 с.

музыкального фильма в своей книге Лондон затрагивает проблемы постановки «фильмов на музыку» и музыкальной трансляции.

Лондон весьма категорично высказывается по поводу будущего фильма-оперы: по его мнению, особенности съемки (сильное приближение лица исполнителя, при котором видна мимика) и запись звука уничтожают эффект даже самого лучшего исполнения, вызывая у зрителя только смех и отвращение при просмотре. Опыты по созданию фильма-оперы Лондон оценивает отрицательно, так как, по его мнению, ни один звуковой фильм не может быть построен как опера. В то же время исследователь выделяет среди музыкальных жанров жанр фильма-концерта как наиболее ценный и значимый, считая его уникальным хранилищем культурных традиций, опыта и мастерства. Именно потому он настаивает на необходимости показа киноконцертов перед началом киносеанса.

В литературе до сих пор не сложилось строгого определения жанра фильма-оперы, жанр может называться как фильм-опера (film opera), так и киноопера или же, что принято в большей степени в англоязычной традиции, «опера-фильм» (opera film). Связующим для этих двух понятий, как в англоязычной, так и в русской традиции становится термин «опера в кино» (opera on film) или же «экранизированная опера» (filmed opera). Тем не менее, нужно отметить, что указанные понятия зачастую характеризуют разные кинематографические явления. Попробуем их разграничить. И здесь мы столкнемся со значительными проблемами дефиниции. Прежде всего, стоит отметить, что киноопера – понятие, существующее только в отечественной литературе, в англоязычной традиции наиболее близким аналогом можно считать понятие «фильма-оперы» (film opera).

Если же обратиться к отечественному энциклопедическому словарю²³, то здесь мы не обнаружим точного определения фильма-оперы или кинооперы, только указание, на то, что киноопера, так же как и кинобалет,

²³ Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич. – М.: «Советская энциклопедия», 1986. С. 306-307.

являются особыми видами фильма-спектакля. В этом же словаре же мы находим довольно точное определение «фильма-спектакля»: экранизация театрального спектакля, осуществлённая средствами кинематографа и киноискусства или телевидения²⁴. Таким образом, киноопера как жанр, по мнению авторов словаря, оказывается, в большой степени, связана с театром, чем с кинематографом, акцент делается на ее театральности. Если исходить из этих двух определений «фильма-спектакля» и «оперы в кино», получается, киноопера – это оперный спектакль, перенесенный в кино, сохраняющий при этом свою театральную основу, либо же, оперный спектакль, снятый в театре с помощью кинокамеры. Возникает вопрос, чем киноопера отличается от собственно записанного в театре спектакля, который впоследствии (или сразу же) показывают в кинотеатре или же на телевидении?

Обратимся к англоязычной литературе, здесь под «оперой-фильмом» (*opera film*) подразумевает театральную постановку оперы, записанную в театре с помощью камеры и демонстрируемую на киноэкране или на телевидении. Под «фильмом-оперой» подразумевают оперу, снятую с учетом кинематографической специфики и с использованием выразительных средств и приемов кинематографа (монтаж, смена планов). Что же касается телеоперы, то в отечественном и зарубежном музыковедении принято рассматривать оперу в кино и на телевидении отдельно, как совершенно разные типы. Под телеоперой могут подразумевать 2 различных типа фильмов. Во-первых, произведение, созданное специально для телевидения, в результате совместных усилий композитора и режиссера и изначально рассчитанное на постановку с использованием технических и художественных приемов и средств телевизионного искусства, характерной особенностью которого является создание специального видеоряда, находящегося в сложном согласовании с музыкальными темами, образами и сюжетами, например «Под черным небом» на музыку К. Молчанова, «Что сказал Кутузов» на музыку Б. Архимандритова).

²⁴ Там же.

И, во-вторых, к телеопере можно отнести и постановки опер, снятых для телевидения как сочетание отдельных сцен из опер и либо текста первоисточника, либо специально вводимого авторского текста, так как это сочетание нового текста и «старой» музыки создает самостоятельное произведение.

Существует несколько классификаций фильмов-опер. Одной из первых стал двучленная классификация Б. Балаша, созданная им еще на заре развития музыкальных фильмов. Балаш выделяет два типа существования оперы на экране: «экранизацию» и «киноопера». По Балашу, экранизация – это оперная постановка, заснятая при помощи всех специфических художественных средств кино и служащая, главным образом, для популяризации оперного искусства²⁵. Киноопера же, по мнению музыковеда, не может создаваться на современном музыкальном материале, потому он предлагает использовать «стилизацию оптических форм» и создавать оперы на основе фольклорных сюжетов (сказок, легенд, былин) или и вовсе на фантастические сюжеты²⁶. Таким образом, по мнению Балаша, классическая опера может существовать на экране только в форме экранизации – т.е. заснятого на пленку спектакля. Телеоперу Балаш в своей классификации и вовсе не рассматривал, потому что телевидение в 1940-е делало первые шаги.

В литературе мы можем встретиться с типологией фильмов-опер, где телеопера и опера-фильм разновидности одного жанра. Такой точки зрения придерживается Дж. Борноф. Классификация, предложенная им в 1960-е годы, включает 2 формы воплощения оперы на экране: оперный спектакль, заснятый на пленку, максимально приближенный к сценической форме с учетом театральной специфики, и экранизацию, отличающуюся использованием кинотехники и средств кино. В работе подчеркивается мысль о том, что экранизация перспективна своими новыми открывающимися

²⁵ Балаш, Б. Жанровые проблемы музыкального фильма. С. 45.

²⁶ Там же, С. 48.

возможностями: для нее оказывается доступной динамика, приобретаемая именно с помощью киноприемов. Таким образом, по мнению Дж. Борнофа, опера сможет преодолеть характерную для этого жанра музыкального театра статичность²⁷. Вероятно, под «экранизацией» Борноф подразумевает кинооперу, т.е. фильм-оперу, созданную средствами кино, использующий специальные приемы и язык кинематографа, противопоставляя этот тип опере, просто зафиксированной на киноленту.

Кроме двухчленных классификаций Балаша и Борнофа, есть и трехчленная типология Жаме (разработана в середине 1980-х). Он выделяет 3 типа фильмов-опер²⁸: снятый на пленку спектакль, который одновременно является документальным фильмом и материалом для архива, так как фиксирует театральную постановку на пленку (первый тип у Борнофа); фильм-опера, снятый в павильоне и в тех же декорациях, что мы видим в театре (первый тип у Балаша); количество планов, как и для первого типа, ограничено – средний и крупный, характерная черта данного типа, по мнению Жаме, - ощущение ограниченности режиссуры и некоторой искусственности, «второсортности», к этому типу можно отнести телеоперу. И, наконец, третий тип, наиболее предпочтительный, по мнению музыковеда, – «совершенно новый тип фильма, построенный на преимуществах кинематографа», так называемый «авторский фильм-опера». Опера, снятая режиссером с «именем» получает, по мнению Жаме, огромное количество возможностей: «Волшебные декорации, роскошные костюмы, знаменитые исполнители, реклама, предоставляемая режиссеру свобода изменений в либретто и партитуре, поистине промееееевская смелость трактовки, оправданная стремлением показать шедевры прошлого с позиций современного художника – все эти возможности служат залогом создания оригинального фильма, вполне сопоставимого с произведением, положенным

²⁷ Bornoff, J. Music theatre in a changing society. — New York, 1968. P. 76.

²⁸ Жаме, Д. Опера на экране// Курьер ЮНЕСКО.1986.№5.С.28-30.

в основу»²⁹. Жаме уделяет мало внимания первому типу, второй же характеризует как «суррогат, подделку», отрицая их художественную и, в определенной степени, просветительскую ценность, отводя роль «фильмов для бедных», т.е. неравноценной замены театра в условиях, когда человек не в состоянии купить билет в театр. В целом, позиция Жаме напоминает позицию З. Лиссы по отношению к фильму-опере, так же как и она, он считает, что второй тип не создает специфического жанра и сугубо утилитарен. Классификация, приводимую Жаме, можно также критиковать за излишнее внимание к экономической стороне вопроса, причины появления жанра второго типа он объясняет чисто экономическими мотивами (высокая стоимость билетов в театр, элитарность и закрытость оперного искусства для «непосвященных»). И если Жаме критичен по отношению к первому и второму типу фильмов-опер, то третий тип «авторский» (автор в значении именитый режиссер) он буквально «обожествляет», полагая, что только у этого типа фильма-оперы есть будущее. В принципе, без ущерба для классификации Жаме, можно ее несколько «ужать» и выделить два типа фильмов-опер: «авторские» (первый и третий типы у Жаме) и «не авторские» (первый и второй тип) фильмы-оперы.

Довольно полной и исчерпывающей, объединяющей все три классификации, представляется классификация, сформулированная Ногайбаевой-Брайтмен. Исследователь выводит две основных формы воплощения оперы на экране «трансляцию» и «транскрипцию». Под трансляцией Ногайбаева-Брайтмен подразумевает съемку театральных спектаклей, «воспроизведение оперного спектакля в момент его действия».³⁰ Если обращаться к классификации Жаме, то это, очевидно, совокупность первого и второго типа. Она выделяет 3 формы «трансляции»: прямая трансляция, запись по трансляции и специальную съемку из театра.

²⁹ Жаме, Д. Опера на экране// Курьер ЮНЕСКО.1986. №5 .С.29.

³⁰ Ногайбаева-Брайтмен, Е. Опера на экране: Принципы воплощения: автореф. дис. канд. искусствоведения. С.9.

Под транскрипцией же исследовательница подразумевает «оригинальную форму спектакля, предполагающую самостоятельность режиссерской интерпретации и воплощения оперного произведения»³¹, здесь она, очевидно, подразумевает ту самую форму, которую Жаме охарактеризовал как «авторский тип». Здесь исследовательница также выделяет 3 трех формы транскрипции: «оперно-поэтическая композиция», «телеспектакль» и «фильм-опера». Оперно-поэтические композиции были популярны на начальном этапе становления жанра, т.е. в 1930-1940-ые годы. Для данной формы характерно объединение оперы и литературного первоисточника или текста, созданного на его основе, имело место купирование; непременным участником оперно-поэтической композиции становился ведущий-рассказчик. Этот тип содержал немало познавательного материала, но, в целом, носил просветительскую функцию, знакомил зрителя с оперой.

Второй тип – «телеспектакль» - был также характерен для начального периода развития жанра, но здесь в отличие от «оперно-поэтической композиции» на первый план выходила задача не столько популяризации оперы, сколько поиска новых приемов и способов показа оперы на малом экране. Специфика телевидения приводила к доминированию повествовательных и монологических форм, усилению психологизма. Третий тип – «полнометражная художественная фильм-опера» отличается от указанных двух типов тем, что представляет собой полнометражный фильм, снятый на кинокамеру с использованием всей системы кинематографа³².

В отличие от Борнофа, Жаме и Балаша, Е. Ногайбаева-Брайтмэн считает телеоперу новой разновидностью оперного жанра, однако речь в данном случае идет только о произведениях, специально написанных для телеэкрана. Телеопера, по мнению Ногайбаевой-Брайтмен, рождается только

³¹ Ногайбаева-Брайтмэн, Е. Опера на экране: Принципы воплощения. автореф. дис. канд. искусствоведения. С.9.

³² Там же, с. 10.

при совместной работе сценариста, режиссера и композитора, этот жанр требует поиска новых стилистических приемов и принципов формообразования. Основным признаком, отличающим кино- и телеоперы, Е. Ногайбаева-Брайтмэн называет технические показатели: использование кинокамеры при съемках кино, обращение к особому виду пространства (павильонные съемки как наиболее типичные для телевидения и натурные — в художественном кинематографе).

Хотя Ногайбаева-Брайтмен и не называет как Жаме «оперно-музыкальную композицию» или же «телеспектакль» подделками и сурратами, справедливо указывая, что это были начальные этапы на пути создания художественного фильма-оперы, однако выделяет последний тип, «художественный фильм-опера» или же киноопера, как высший и заключительный этап в экранизации оперы³³.

Отталкиваясь от всех указанных классификаций, попробуем представить классификацию, суммирующую все представленные

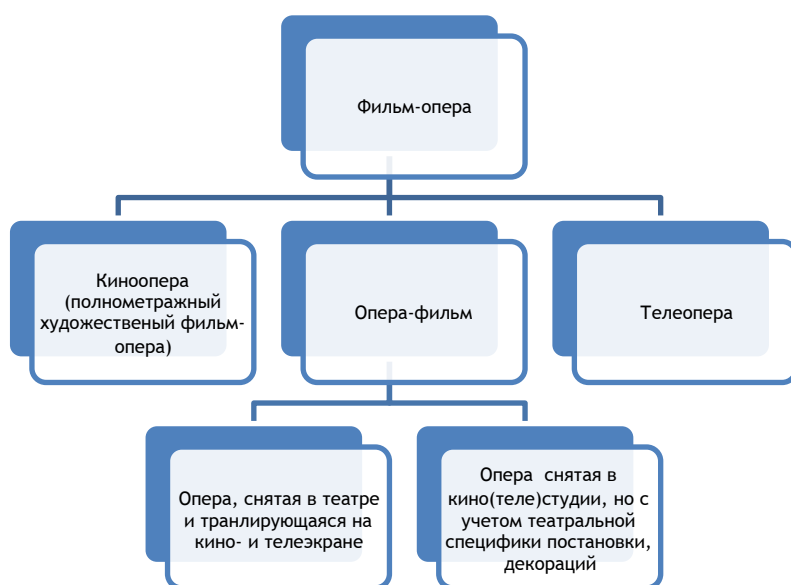


Рисунок 1. Классификация фильмов-опер

Здесь же стоит обратиться собственно к специфике жанра фильма-оперы. Так, Мария Ситрон отмечает следующие характерные черты жанра

³³ Ногайбаева-Брайтмен, Е. Опера на экране: Принципы воплощения. автореф. дис. канд. искусствоведения. С.10.

кинооперы: синхронизация заранее записанной музыкальной фонограммы с картинкой, зачастую роли в киноопере исполняют драматические актеры, а не певцы, т.е. существует дублирование ролей; обычно в фильме наравне с павильонными присутствуют натурные съемки, что связано с желанием режиссеров создать иллюзию подлинной жизни. Однако, по мнению Цитрон, самая важная особенность фильма-оперы - это выход оперы за рамки сценического пространства, «театральной коробки», что влечет за собой изменение зрительского восприятия и эстетической концепции³⁴.

Очень часто киноопера подразумевает значительное купирование сцен оперы, переработку и перекомпоновку оперной партитуры, сокращение, а иногда и замену словесного текста на более соответствующий изображению на экране. Это связано, во-первых, с ограничениями, которые предъявляются к хронометражу фильма, и ограничениями на использование киноплёнки; во-вторых, со сложностью адаптации оперы к киноязыку, к системе образно-пластического мышления аудиовизуальных искусств. Казалось бы, уйти от купирования можно при помощи телевидения, которое, в отличие от кинематографа, обладает возможностью регулировать продолжительность фильма, но и здесь режиссеры, снимающие фильмы-оперы, сталкиваются с ограничением времени в 1.05-1.25 минут, что вынуждает их к еще большей «оптимизации» либретто и партитуры. Само по себе купирование является не злом, а лишь необходимой мерой в условиях жесткого ограничения хронометража, но очень часто оно приводит к тому, что внимание концентрируется исключительно на главном драматургическом конфликте, тогда как все «второстепенное» отсекается. Типичным становится обнажение центрального конфликта, данного выпукло, без полутонов, а также схематизация и упрощение драматургической концепции оперного произведения, значительное сокращение массовых, ансамблевых сцен, выделение крупным планом образов центральных персонажей и нивелирование, а подчас и полное исчезновение персонажей «второго плана».

³⁴ Citron, M. Visual Media//The Oxford Handbook of Opera. — London, 2014. P. 20.

Еще одной проблемой фильма-оперы, как отмечает Егорова, очень часто становится парализующая фантазию режиссера магия имен приглашенных звезд³⁵. Некоторые из режиссеров выносят в титры имена не композитора или режиссера, а актеров, исполняющих роль (например, «Мария Биешу в фильме...», «Елена Образцова и Владимир Атлантов в фильме...»³⁶. Подобное стремление заполучить оперного певца превращается в самоцель и лишает режиссера способности работать свободно, создавая собственную интерпретацию, опера в этом случае превращается в подобие театрализованного сольного концерта для одного или двух исполнителей. Так, например, произошло с фильмами-операми Р.Тихомирова «Чио-чио-сан» (1980) и «Флория Тоска» (1981), инициатором постановки которых была молдавская оперная певица Мария Биешу, исполнившая в этих операх главные роли.

Другой проблемой становится дублирование в фильме оперных певцов драматическими актерами. Причиной подобной замены становится желание режиссера добиться реалистичности и психологизма персонажей, уйти от оперных стереотипов в трактовке образа певцами, исполняющими роль в оперном театре, и наконец, добиться полного соответствия внешности персонажа и играющего актера. Здесь, однако, режиссеры сталкивались с тем, что актер, соответствующий по типуажу персонажу, значительно расходился с фонограммой, с тем, как интонационно, ритмически был трактован образ певцом на фонограмме, хотя случались и безусловные удачи (например, партия Моцарта, исполненная И. Козловским в фильме-опере «Моцарт и Сальери» В. Гориккера, неотделима от игры Иннокетия Смоктуновского).

Многие музыковеды, оценивая жанр, приходили к мнению, что появление его объясняется причинами не эстетического плана, а культурно-

³⁵ Егорова, Т. Станет ли Золушка принцессой? // Очерки телевизионного кино. С. 114.

³⁶ Егорова, Т. Станет ли Золушка принцессой? С. 115.

просветительского и за рамки решения этой задачи жанр не выходит. Так, польский музыковед Зофья Лисса, относившая себя к противникам фильма-оперы, определяла ее как «жанровый гибрид», и объясняла ее существование причинами только социально-культурного порядка (воспитание и образование населения, популяризаторская функция), отрицая при этом эстетическую ценность жанра³⁷. По ее мнению, главным достоинством фильмов-опер была возможность замены певцов профессиональными актерами, более подходящих внешне для определенных ролей, а также возможность выбора певцов. Все это позволяло «достичь лучшей дикции поющих, обогащалась визуальное восприятие оперы, происходила ее динамизация, также с помощью кинематографических средств удавалось достичь некоторой динамизации хоровых сцен, обогатить актерское исполнение с помощью подчеркивания мимики и деталей. Но, вместе с тем, Лисса отмечает и недостатки, присущие фильму-опере. Как считает Лисса, опера, перенесенная в кино, так и остается экранизированной оперой, она не становится специфическим жанром. Происходит это, по мнению Лиссы, из-за различия изобразительных средств, к которым прибегают кино и опера. Стремление режиссеров к реалистическому изображению сюжетной коллизии в развитии и свойственная опере относительно «вялая» внешняя сторона действия, раскрытие характеров персонажей и ситуаций с помощью музыкальных средств лишь усиливали это противоречие. Еще одной проблемой было несовпадение временных темпов развития действия в опере и в кино. Ария, хор, ансамбль, определяющие сущность оперного жанра, останавливают движение кадра и тем самым как бы останавливают действие оперы; «то, что в опере покоится на старых, глубоко укоренившихся условностях, в фильме кажется чужеродным телом, мешающим зрителю, ибо он идет в кино с кинематографической, а не оперной установкой восприятия»³⁸. Это заставляло режиссеров прибегать к купированию арий и

³⁷ Лисса, З. Эстетика киномузыки. С.368.

³⁸ Лисса, З. Эстетика киномузыки. С.372.

дуэтов, вырезанию целых партий из оперной партитуры ради того, чтобы придать действию динамику. Это, в конечном счете, приводило к тому, что музыка, которая в опере играет главную роль, уступала место изображению, «подстраивалась» под это изображение, в лучшем случае превращаясь в сопровождение, а в худшем же и вовсе не состыковываясь с зрительным рядом фильма.

Советский музыковед Э. Фрид также отмечала, что основная проблема кинооперы – это вытеснение музыки изображением. «При экранизации оперная музыка оказывается вырванной из привычных для нее театральных условий, на которые она была рассчитана автором, часто отделяется от целого. При этом законы оперной драматургии сплошь и рядом вступают в противоречие с законами, сложившимися совсем на иной основе»³⁹. Исследовательницей делается вывод, что оперная экранизация – это промежуточный, «немыслимый без определенного компромисса», противоречивый вид искусства⁴⁰. Ногайбаева-Брайтмен также полагает, что основной проблемой фильма-оперы является необходимость согласования жизненной конкретики зрительного киноряда с высокой обобщенностью музыкально-образного выражения.

Существует и другая точка зрения на фильмы-оперы. Так, английский музыковед Роберт Адрианус полагает, что, несмотря на очевидные различия в отображении реальности, разность протекания времени в кино и в опере, симбиоз этих искусств может быть возможным и без подавления одного другим, и «оптимальным» вариантом подобного взаимодействия является «фильм-опера»⁴¹. Мнение Адриануса представляет достаточно оптимистичный взгляд на развитие оперы. Вопросы, связанные с причинами угасания жанра будут обсуждаться во второй главе.

³⁹ Фрид, Э. Музыка в советском кино. — Л. 1967. С. 160.

⁴⁰ Там же. С. 161.

⁴¹ Virgil, T. The State of Music. — Library of America, 2016. P. 40.

Глава 2. Жанр фильма-оперы в советском кинематографе

Если рождение зарубежного «оперного кинематографа» принято относить к 1930 году, когда на американский экран вышел кинематографический вариант оперы Р. Леонкавалло «Паяцы» (это был снятый на пленку театральная спектакль итальянской труппы «Сан-Карло», гастролировавшей тогда в США), то советский оперный кинематограф появился на десятилетие позже, но уже в 1930-е в советской печати начинаются активная дискуссия о возможности экранизации оперы.

В 1922 году музыкальный критик и музыковед Леонид Сабанеев, написал программную статью «Опера и кино»⁴², основным тезисом которой был мировой оперный кризис, который, по мнению Сабанеева, невозможно разрешить средствами театра, но, который возможно решить средствами кинематографа. Это довольно смелое заявление было подхвачено в Советском союзе, но несколько позже. В 1933 году в журнале «Советская музыка» была напечатана статья Льва Кулаковского «Опера и звуковое кино». Как указывает Марина Раку, Кулаковский (который во многом опирался на работу Сабанеева) стремится противопоставить оперу звуковому кино, обвиняя ее в элитарности и указывая «кризис оперы», между тем как кинематограф, по его мнению, переживает активный подъем и развитие и за ним стоит будущее⁴³. Единственным средством, которое, по мнению автора, могло бы вывести оперу из затяжного кризиса объявлялась экранизация оперы.

В 1936 году на страницах газеты «Правда» появляется статья Петра Керженцева⁴⁴ «Новые задачи кино», в которой автор рассматривает жанр

⁴² Sabaneev, S. Opera and the Cinema//The Musical Times. Vol. 81. №. 1163. pp. 9-11.

⁴³ Раку, М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи (механизмы редукции классического наследия). — М.: НЛО, 2014. С. 163.

⁴⁴ Платон Михайлович Керженцев (р. 1881) - партийный и государственный деятель, экономист. В 1936-1938 гг. - председатель Комитета по делам искусств при Совнаркомом СССР.

фильма-оперы как «прикладной», необходимый для «пропаганды лучших образцов оперного искусства», чтобы сделать его (оперное искусство) более реалистическим, доступным самому широкому зрителю, дать возможность увидеть знаменитых оперных певцов»⁴⁵. Любопытно замечание, где автор статьи утверждает, что «хорошо смонтированная опера за 1, 5 часа передаст все главнейшее ... нечего бояться сокращений, если киноопера в тысячи раз увеличит доступность оперы для широкого зрителя. Разве мы не издаем сокращенных изданий классиков?»⁴⁶. Таким образом, главная задача жанра кинооперы, по мнению Комитета по делам искусств, - обеспечение доступности оперного искусства для широких масс, в жертву чему приносится как музыкальная, так и сюжетная цельность оперы; сам же жанр оказывается исключительно прикладным и утилитарным, при помощи монтажа появляется убирать «ненужные», «малозначимые» фрагменты оперы, ужимать произведение до необходимого размера (о том, что с изъятием определенных кусков может значительно меняться и искажаться смысл произведения, Керженцев даже не упоминает).

Вторят Сабанееву, Кулаковскому и Керженцеву авторы статьи «Проблема кинооперы», опубликованной в журнале «Искусство кино» в ноябре 1937 года. М. Шапиро и М. Егоров планировали поставить кинооперу «Тихий Дон» Ивана Дзержинского (ту самую, которую Сталин в 1936 году высоко оценил за «идейно-политическую ценность»)⁴⁷. В статье авторы утверждают, что именно «техника кино позволяет справиться со сложной задачей записи больших звуковых масс оркестра, хора и солистов», кроме того, добавляли они, «известен громадный интерес, который кинозритель проявляет к музыке и, в особенности, к пению. Пение даже на незнакомом

⁴⁵ Керженцев, П. Новые задачи кино// Правда. 1936. №313. С. 4.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Волков, С. Сталин и Шостакович: случай «Леди Макбет Мценского уезда» //Знамя. 2004. №8. Эл. доступ: <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/8/vol10.html>

языке, всегда волнует»⁴⁸. Егоров и Шапиро указывают на возможности, которые открывает кино для оперы: «камерность» кинематографа в противовес масштабности оперной сцены позволит зрителю увидеть мельчайшие детали, певец будет услышан, и, наконец, использование кинематографических методов избавит от «театральщины» и разного рода условностей, которыми грешат оперные постановки, кинематограф же поможет адаптировать непонятное, недоступное искусство (оперу) для широких масс, сделает его более народным. Таким образом, как Кулаковский, так и Шапиро с Егоровым считают, что киноопера должна заменить устаревшие формы театральности, покончить с условностями, приблизить оперный жанр к массовому зрителю, «растолковать ему простым языком, с чем он имеет дело»⁴⁹; жанр целиком рассматривалась только в утилитарном, а не художественном ключе, как средство показать оперу всем тем, кто лишен возможности посещать оперный театр (Керженцев), за ним, как в дальнейшем за фильмом-концертом, закреплялась «просветительская, культрегерская роль»⁵⁰.

Дискуссия о судьбе фильмов-опер в советском кинематографе, начатая еще Кулаковским, Керженцевым и Шапиро в 1930-е, продолжалась и в 1950-е на страницах журнала «Искусство кино». Показательная статья композитора В. Шебалина «О киноопере», напечатанная в журнале за 1953 год. В целом, Шебалин повторяет тезисы Керженцева, он также видит в кинематографе возможность для оперы уйти от привычной статичности и неподвижности, преодолеть театральную условность и добиться «настоящей жизненной правдивости»⁵¹. Основным же достоинством кинематографа становится «индивидуализация массы хора», главного действующего лица в операх

⁴⁸ Шапиро, М. Егоров, М. Проблема кинооперы // Искусство кино. 1937. №11. С. 65.

⁴⁹ Шапиро, М. Егоров, М. Проблема кинооперы // Искусство кино. 1937. №11. С. 65.

⁵⁰ Черненко, М. Мы будем петь и смеяться, как дети, или Типология, идеология, мифология фильма-концерта в советском кино // Искусство кино. 1990. №11. С. 95.

⁵¹ Шебалин, В. О киноопере // Искусство кино. 1953. №3. С. 90-94.

русских композиторов. Центральной проблемой кинооперы, как жанра, по мнению Шебалина, является большая продолжительность (3-4 часа), которая в условиях ограниченного экранного времени и экономии расходуемой пленки не позволяет снимать полноценную кинооперу, выходом из этой ситуации, как указывает Шебалин, могло бы быть «тесное сотрудничество режиссера и композитора, «для оперы должен создаваться специальный сценарий, в основе которого лежал бы глубоко драматичный конфликт»⁵²; с классическими же операми единственный вариант, который остается, – купирование сцен и диалогов.

Идея создания принципиально нового жанра (кинооперы), который заменяет старый (в данном случае театр) была актуальной не только для кинематографа, но и для всего советского искусства, которое в соответствии с указаниями партийного руководства должно было создавать принципиально новое искусство, порывавшее с дореволюционным прошлым. «Культура ориентирована на будущее, «возврата к прежнему нет»⁵³ как еще в 1918 году высказал эту позицию нарком просвещения А. Луначарский; искусство должно было способствовать формированию нового «советского человека». После 1932 года, в условиях установления полного государственного контроля за культурой, обозначенного появлением постановления ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», и формирования принципов социалистического реализма позиции в отношении дореволюционного искусства меняется. Столкнувшись с тем, что заявленные цели не достигались, партийное руководство начинает осознавать излишнюю категоричность заявлений о необходимости полного разрыва с искусством прошлого. На авансцену возвращаются забытые классики, как литературные, так и музыкальные. Реабилитация русской истории, а затем и русской классики начинается с середины 1930-х годов в условиях изменившейся внутренней политики. Однако подготовка началась еще раньше. «Первым

⁵² Шебалин, В. О киноопере //Искусство кино. 1953. №3. С. 94.

⁵³ Цит. по: Голомшток, А. Тоталитарное искусство. С.175.

звонком» становится изменение отношения к Пушкину. В октябре 1934 года было принято постановление Политбюро ЦК о мероприятиях, связанных с подготовкой празднования к 100-летию со дня смерти поэта. Кульминацией стал 1937 год, когда в газете «Правда» от 10 февраля 1937 года вышла статья «Слава русского народа», в которой Пушкин был охарактеризован как «веха истории»⁵⁴, а по всей стране прошли многочисленные мероприятия, посвященные юбилею поэта. Чуть позже, уже в 1938 году в своей истории XX века академик Е.В.Тарле обозначит ту позицию, которую теперь придерживалась партия. «Россия дала миру не только четырех титанов - Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского, одно из первых мест заняли русские и в области живописи (Суриков, Репин, Верещагин, Серов), и в музыке (Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков, Рахманинов,, Даргомыжский)»⁵⁵. Таким образом, создавался пантеон классических писателей, художников, композиторов. Первым «реабилитированным» композитором стал Глинка. После «идеологической чистки» в 1939 году на сцену возвращается его «Иван Сусанин» (в знаковый год 135-летней годовщины со дня рождения композитора), а в 1941 году Сталин назовет Глинку «одним из лучших сынов русского народа»⁵⁶.

Попытки утвердить Мусоргского на роль «революционера» начались сразу после революции, окончательно статус певца угнетенного народа закрепился за композитором только в 1930-х. За «народной драмой» «Борис Годунов» и вовсе было закреплено положение прототипа, предтечи искусства социализма⁵⁷. Дольше других шло «оформление» Чайковского, которого обвиняли в упадничестве и пессимизме. Но уже в начале 1940-х, перед войной, создается миф о Чайковском как о композиторе, прежде всего,

⁵⁴ Слава русского народа//Правда.1937.№40.С.1.

⁵⁵ Цит. по: Раку, М. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре: автореферат д. искусствоведения. С. 32.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же.

«народном», музыка композитора начинают использовать «в качестве обобщенного знака “национального героизма”»⁵⁸.

Однако возвращение к классикам было заведомо фрагментарным. По словам Полевого, социалистический реализм как метод в отличие от авангардизма ничего не изобретал заново, а образовывался из уже известных элементов, но они брались выборочно, были повернуты и поставлены в том новом порядке, который отвечал актуальным политическим задачам⁵⁹. Тесно смыкалась с задачей формирования «нового советского человека» и задача воспитания «советского слушателя и зрителя», способного воспринимать новое искусство. Важнейшим свойством соцреалистического искусства объявлялась народность. Под народностью в данном случае понималась функциональная доступность формы произведения для массового восприятия. Именно потому любое искусство должно было соответствовать критериям понятности, доступности и ясности, правдиво отображать действительность. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма⁶⁰. Художественная ценность произведения находилась в прямой зависимости от его простоты и понятности. Искусство в сталинские годы оказывалось инструментом актуализации идеологии и средством борьбы за власть⁶¹.

Итогом размышлений о судьбе фильмов-опер стали «Черевички» М. Шапиро и Н. Кошеверовой, снятые в 1944 году, но еще до 1944 года были предприняты попытки снять фильм-оперу. Первопроходцами жанра в советском кинематографе следует считать братьев Васильевых. Замысел

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Полевой, В. Реалии, утопии и химеры XX века. – М.: Берлин-Мюнхен, 1996. С. 19.

⁶⁰ Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет – М., 1990. – С. 4.

⁶¹ Шадрин, В. Советские композиторы и власть во второй половине 50-х годов // Вопросы теории и практики. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. №7. С. 206.

снять фильм-оперу «Пиковая дама» появился у режиссеров еще в 1932 году. Сценарий к будущей картине был написан совместно с театральным режиссером П. Вейсбремом в 1933 году, тогда предполагалось, что фильм будет ставить Вейсбрем⁶². Любопытно время написания сценария и само обращение Васильевых к «Пиковой даме», которые в 1930 году в своем первом художественном фильме «Спящая красавица» разоблачали архаичность и даже вредность музыкального театра, говорили о его несоответствии запросам нового зрителя⁶³.

Первое обращение «Пиковой даме» произошло еще в дореволюционном кинематографе, в 1916 году Я. Протазанов поставит «Пиковую даму» (по мотивам повести Пушкина) с И. Мозжухиным, после 1916 года широко известны обращения к опере Чайковского в театре (оперная постановка 1921 года в Ленинграде, и знаменитая «Пиковая» В. Мейерхольда в Малом оперном ленинградском театре). Таким образом, фильм Васильевых/Вайсбрема должен был стать третьей постановкой, обращавшейся одновременно и к произведению Пушкина и к опере Чайковского. Режиссеры считали, что ограниченность выразительных средств доступных традиционному оперному театру, а также ограниченность и условность сценического пространства не позволяет полностью раскрыть содержание музыки Чайковского и уводит оперу в сторону от текста Пушкина⁶⁴.

По замыслу авторов это должна была быть не столько экранизация оперы Чайковского, сколько произведение, образованное на стыке текста Пушкина и либретто Чайковского, а также сцен, написанными сценаристами

⁶² Кузнецова, В. Замыслы, не ставшие фильмами// Пушкиниана в искусстве XX века.— СПб: РИИИ, 2002. С. 98.

⁶³ Действие фильма происходит в дореволюционное и революционное время. В театр на балет «Спящая красавица» съезжаются вся Москва: богатые сидят в ложах и партере, бедные ютятся на галерке, градом капает пот с рабочих сцены, готовящих декорации. Сюда же приходят два подпольщика в надежде раздать революционные листовки, им пытаются помешать, но безуспешно – революция близится. Театр (и балет) в фильме символизирует старое, дореволюционное прошлое, которое нужно забыть, заменить новым искусством.

⁶⁴ Кузнецова, В. Замыслы, не ставшие фильмами. С. 99.

фильма. Сюжет подвергся значительным идеологическим изменениям, предполагалось, что фильм покажет проблемы и противоречия дворянской жизни, главный Герман – персонаж, утративший свою идентичность, дворянин, который из-за своей бедности оказывается вне дворянской жизни⁶⁵. Герман в большей степени напоминал героев кинематографа 1930-х годов, чем романтического героя оперной сцены. Режиссеры воспринимали его как персонажа, остро воспринимающего несправедливость общественного строя, но ставшего на неверный путь и потому обреченного на поражение. В духе своего материалистического времени, Васильевы удалили из сценария весь мистический элемент повести: к Герману не являлся призрак Графини, он лишь слышал ее голос, сообщавший о трех картах.

Проект фильма остался на бумаге, дошел только сценарий планировавшейся постановки⁶⁶.

Позднее, уже после войны, в 1945 году Васильевы вернулись к своей идее (на этот раз это должна была быть именно экранизация оперы Чайковского с тактичным включением повести Пушкина и несколькими сценами, написанными сценаристами), был даже определен состав участников будущего фильма: дирижер С. Самосуд, художник Н.Суворов (позднее работал с Г.Л.Рошалем над фильмом «Мусоргский»), оператор В. Горданов. В своей «Объяснительной записке» Васильевы заявляли, что перед режиссерами, решившимися ставить «Пиковую даму» неизбежно встает альтернатива брать текст Пушкина или же ориентироваться на либретто Чайковского (у Пушкина недостаточно раскрыта психология героев, их внутренний мир, у Чайковского же в центре внимания оказывается именно психология персонажей, при том, что композитор остается достаточно равнодушным к изображению окружающей действительности)⁶⁷. Снятие

⁶⁵ Там же, с. 98.

⁶⁶ Кузнецова, В. Замыслы, не ставшие фильмами. С.98.

⁶⁷ Там же.

альтернативы режиссеры видели в том, чтобы объединить два видения (Пушкина, для изображения мира объективной действительности и Чайковского, для изображения внутренней жизни героев)⁶⁸.

В эскизах Н. Суворова, художника фильма, намечалась интересная пластическая трактовка сценария Васильевых. Эскиз Суворова «У дома графини» напрямую выражал понимание образа Германа как «социального героя», художник давал в нем столкновение двух социальных слоев» богатой аристократки и нищего офицера-разночинца⁶⁹. Но и эта кинокартина не была поставлена один из братьев умер, однако сценарий (сильно измененный) в дальнейшем использовался в работе над более поздним фильмом-оперой «Пиковая дама»⁷⁰.

В 1936 году И. Кавалеридзе снимает на Киевской киностудии черно-белый музыкальный фильм «Наталка Полтавка» по одноименной опере украинского композитора Н. Лысенко, спустя год - «Запорожец за Дунаем» по опере украинского композитора С. Гулак-Артемовского (впоследствии эту оперу экранизируют еще несколько раз). Хотя у Кавалеридзе была возможность снять на пленку репертуарные спектакли Киевского оперного театра, он попытался создать кинооперы, отказываясь тем самым от роли сугубо «технического посредника». Впервые оперные певцы были заменены драматическими актерами, игравшими под фонограмму; в дальнейшем прием, впервые использованный Кавалеридзе, станет настолько общеупотребительным, что превратится в один из штампов оперного фильма⁷¹.

Интересным вариантом прообраза фильма-оперы стал черно-белый фильм 1938 года «Руслан и Людмила», снятый на киностудии «Мосфильм»,

⁶⁸ Там же, с. 99.

⁶⁹ Кузнецова, В. Замыслы, не ставшие фильмами. С 99.

⁷⁰ Писаревский, Д. Братья Васильевы. С. 47.

⁷¹ Кузнецова, В. Замыслы, не ставшие фильмами. С 108.

режиссеров Ив. Никитченко и В. Неvejeина. Его лишь условно можно назвать фильмом-оперой, так как в фильме у персонажей полностью отсутствуют вокальные партии, музыка Глинки, уместнее сказать, фрагменты музыки причудливо мешается с текстом Пушкина, который либо произносится в форме закадровой речи, либо появляются на экране в виде титров. По стилистике эта картина напоминает немой фильм – актеры молчат, музыка только иллюстрирует действие, титры или диктор комментируют происходящее на экране. По сравнению с картиной Кавалеридзе, где хоть и в обрезанном варианте, был использован собственно оперный материал, это, безусловно, скорее шаг в прошлое, чем в будущее. Но, тем не менее, несмотря на сомнительность подобного кинематографического решения постановки оперы, это первый опыт обращения к опере «Руслан и Людмила» и операм Глинки в кино.

Начиная с 1931 года, когда в СССР появилось телевидение и началось регулярное телевещание, на экранах появлялось достаточно много музыкально-сценических передач, в которых была представлена классическая музыка. На первых порах, из-за отсутствия необходимых материально-технических ресурсов и несовершенства аппаратуры, телевидение вынуждено было ограничиваться показом отдельных сцен монтажа из известных оперных спектаклей, выполняя в большей степени функцию наблюдателя, старательно фиксирующего действие, но не оказывающего при этом на него существенного влияния. На телевидении, в отличие от «большого кино», не ставилось задачи создания именно телеоперы, потому что фильмы не выходили за рамки исполнения непосредственно перед камерой номеров и арий из опер. Но уже 5 мая 1940 года в эфир Ленинградского телецентра вышло самостоятельное поставленное съемочной группой сочинение – опера советского композитора Ю. Вайсберга «Гюльнара»⁷². Классический же репертуар был представлен тогда преимущественно монтажами. Оперы, оперетты, оперные и балетные

⁷² Егорова, Т. Станет ли Золушка принцессой. С. 111.

эпизоды шли из телестудий в специальной редакции, чаще с сокращениями, адаптациями⁷³. Для самостоятельных постановок предпочтение отдавали одноактным лирическим произведениям с минимальным числом действующих лиц.

Сороковые годы стали знаковыми годами для развития жанра фильма-оперы. До этого момента на экраны выходили преимущественно оперы на национальные сюжеты, уже упоминаемые постановки И. Кавалеридзе по украинской музыкальной классике, несколько позже выходит «Аршин мал алан», оперетта, на музыку азербайджанского композитора Узеира Гаджибекова. В 1940-е годы мы видим, как происходит и обращение к русской классике. Одним из первых советских фильмов-опер на классический репертуар стала черно-белая картина «Черевички» по одноименной опере Чайковского, которую поставили М. Шапиро и Н. Кошеверова в 1944 году. Съемки проходили на ЦОКС (Центральная Объединенная киностудия), располагавшейся в Алма-Ате, куда в годы войны были эвакуированы «Мосфильм» и «Ленфильм». Впоследствии, Кошеверова снимет «Золушку», «Черевички» стали ее первым опытом обращения к сказке и фольклорному материалу⁷⁴. В «Черевичках» режиссеры не стали прибегать к методу дублирования, и потому в фильме пели и играли оперные актеры, что вызвало достаточно много критических отзывов, так как «драматический уровень игры актеров оказывался, по понятным причинам, значительно ниже их вокального уровня». Как впоследствии напишет Е. Цимбал в своей статье памяти Шапиро «Мне кажется, что режиссеры вдумывались здесь в музыку больше, чем в сюжет. Для этого были серьезные основания – именно композитор дал возможность понять в данном случае образы «Черевичек», проникнуть в суть характеров, найти для них соответствующей это сути законченную пластическую форму»⁷⁵. В целом же

⁷³ Петрушанская, Е. О проблемах оперы на телевидении. С. 123.

⁷⁴ Новейшая история отечественного кино 1989-1981. Кино и контекст. Т5. - М., 2004. С.267.

⁷⁵ Цимбал, Е. Михаил Шапиро. 20 режиссерских биографий. С. 342.

режиссерам пришлось прибегнуть к купированию музыки, чтобы уложиться в необходимый метраж (опера длилась всего 1 час 24 минуты).

Промежуток с 1946 по 1953 год – «эпоха малокартинья» характеризовался затишьем и для фильм-опер. В эти годы не вышло ни одного фильма-оперы (фильм-опера «Запорожец за Дунаем» выходит только в июле 1953 года⁷⁶) однако, в эти годы снимают достаточно много историко-биографических фильмов, посвященных известным композиторам, в которых фрагментарно включают сцены из опер, также фрагментарно опера представлена в фильмах-концертах.

В промежутке 1946-1952 на экраны выходят сразу несколько подобных биографических картин: «Глинка» (1946, режиссер Артштам), «Мусоргский» (1950, режиссер Г. Рошаль), «Композитор Глинка» (1952, режиссер Г. Александров), «Римский-Корсаков» (1953, режиссер Г. Рошаль). В каждом из этих картин присутствуют фрагменты из опер. Так, в «Мусоргском» есть сцена под Кромами из «Бориса Годунова», сцена у храма Василия Блаженного, а также сцена из «Хованщины», в «Композиторе Глинке» – сцена из оперы «Иван Сусанин», в «Римском-Корсакове» – из оперы «Золотой петушок».

Подобное повсеместное обращение к классике и классическим сюжетам можно увязать с постановлением Политбюро ЦК ВКП (б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» 1948 года, где помимо критики формализма давалась установка на «использование традиций русской музыкальной школы и их дальнейшее развитие, сочетание в музыке высокой содержательности с художественным совершенством музыкальной формы, правдивость и реалистичность музыки, ее глубокая органическая связь с народом и его музыкальным и песенным творчеством»⁷⁷. Таким образом,

⁷⁶ Очерки истории советского кино. 1946 - 1956 / ред. Ю.С. Калашников, Л.П. Погожева, Р.Н. Юренев. – М.: Искусство, 1961. С.621.

⁷⁷ Постановлением Политбюро ЦК ВКП (б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917-1953.— М.: Международный фонд "Демократия", 1999. С. 630-634.

творчество дореволюционных композиторов получило окончательную официальную реабилитацию, что нашло свое отражение и в кинематографе.

В связи с вышесказанным интересно посмотреть, как изображались композиторы в указанных фильмах, и чем был продиктован выбор музыкальных фрагментов; многие из которых впоследствии получают экранное воплощение. Отчасти на эти вопросы дает ответ Григорий Рошаль в автобиографической книге «Кинолента жизни»⁷⁸. Рошаль, представитель кинематографической элиты сталинского времени, был режиссером двух автобиографических картин о Мусоргском и Римском-Корсакове. Об этих фильмах в своих мемуарах он пишет следующее: «Каждая из этих картин говорит о национальном гении, корнями своими уходящими в народные толщи, впитавшим в себя мелодии своего народа и вернувшем их народу»⁷⁹. И продолжает: «Картина о Мусоргском посвящена теме борьбы и победы рожденного народом гения»⁸⁰. О фильме «Римский-Корсаков» Рошаль добавляет следующие строки: «Глава русской музыкальной школы Римский-Корсаков борется за правду в искусстве за правду в жизни. И он закономерно оказывается на стороне революционных масс в 1905 году»⁸¹. Таким образом, в соответствии с канонами соцреализма, оба классика становятся певцами народа и правды, их буквально «притягивают» к революции, делая их если не ее участниками, то сочувствующими. Выбор музыкальных фрагментов также оказывается неслучайным и напрямую связан с «народностью» композиторов. Но сам Рошаль, разумеется, отрицает намеренность своего выбора, указывая, что вместе с композитором Дмитрием Кабалевским⁸² он

⁷⁸ Очерки истории советского кино. С.621.

⁷⁹ Рошаль, Г. Кинолента жизни. С. 97.

⁸⁰ Там же, с. 98

⁸¹ Там же.

⁸² Д. Б. Кабалевский (1904—1987) — советский композитор и дирижёр, автор музыки ко многим фильмам, в частности, «Петербургская ночь» (1933), Академик Иван Павлов (1949).

провел огромную работу по отбору музыкального материала нигде «не позволяя видоизменять или хотя бы перефразировать музыку композитора»⁸³.

Закономерным оказывается то, что биографический фильм о Мусоргском, да и о Римском – Корсакове заканчивается сценами из опер (в «Мусоргском» - это сцена под Кромами, «народное восстание»; в «Римском-Корсакове» - гибель царя Додона в опере «Золотой петушок»)⁸⁴.

В 1950 году Григорий Рошаль (режиссер и сценарист) и Анна Абрамова (сценарист) получают Сталинскую премию за фильм о Мусоргском. Показательная рецензия на фильм в журнале «Смена» за 1950 год: «Конец оперы - восстание и пророчество юродивого, предсказывающего горе и печаль народу, ибо ни смерть Бориса, ни воцарение Лжедмитрия не облегчат народные страдания, - это то, как говорит Мусоргский в фильме, “что не успел написать наш дорогой Пушкин”»⁸⁵. Это уже открытый протест народа против царской власти, против угнетения и бесправия». Таким образом, в данном контексте и фильме Пушкин и Мусоргский оказываются предвестниками грядущей революции, людьми, которые готовили идеологический фундамент для событий, которые произойдут через много лет после их смерти. Оба фильма достаточно политизированы (что было характерно для всего историко-биографического направления в целом)⁸⁶.

Интересно в фильме «Римский-Корсаков» представлено идеологическое противостояние композитора и его окружения. В качестве врагов русского искусства в выведены «антинародный композитор» Стравинский, «космополит Дягилев», презирающий Россию и народ,

⁸³ Рошаль, Г. Кинолента жизни. С. 99.

⁸⁴ В фильме композитор, вспоминая о репетиции оперы «Золотой петушок», на которой он присутствовал, говорит следующее: «Вот так и закончилась сказка. Царь убит, жестоко. Но чего только не происходит в сказке, а в жизни будет еще сказочнее». Интересен тот факт, что при жизни Римского-Корсакова постановку оперы осуществить не удалось, это произошло только после его смерти.

⁸⁵ Смоляницкий, С.. Фильм «Мусоргский»// Смена.1950. №22. С. 24.

⁸⁶ Исаева К.М. История советского киноискусства в послевоенное десятилетие. - М.: ВГИК, 1992. С. 57.

неоднозначно показан и меценат Савва Мамонтов, который, с одной стороны, способствует развитию русского искусства, поддерживая Римского-Корсакова и Врубеля, с другой же, оказывается, как и Дягилев, поклонником Запада. В «Мусоргском» врагами оказывается не ближнее окружение композитора, а чиновники и цензоры Императорских театров, которые мешают Мусоргскому ставить его оперы.

Оба фильма, «Римский-Корсаков» в большей степени (за что, впрочем, его ругали и в советской прессе) не лишены «примитивного социологизма в трактовке идейно-художественной платформы композиторов»⁸⁷. Так, мировоззрение Мусоргского формируется буквально перед глазами зрителей под непосредственным воздействием наблюдаемого им крестьянского бунта, фильм же о Римском-Корсакове и «вовсе не включал моментов человеческой характеристики композитора»⁸⁸. Оперы «Борис Годунов» и «Хованщина» становятся полем для идеологических сражений в годы после смерти Сталина.

На 1950-1960-е годы (после 1954 года) приходится расцвет фильма-оперы, тогда же формируется и своеобразная оперная кинематографическая элита – режиссеры, которые много и плодотворно работают в указанном жанре в «большом кино». Тремя китами советского жанра стали Вера Строева, Роман Тихомиров, чуть позже начнет свой творческий путь Владимир Гориккер, сюда еще следует добавить Михаила Шапиро, который после «Черевичек» поставит в 1966 году «Катерину Измайлову» по опере Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда».

Вера Павловна Строева была известна в кинематографе и не только работой в музыкальном жанре, вместе со своим мужем Григорием Рошалем она поставила знаковые для советского кинематографа 1930-х картины «Петербургская ночь» (1934), «Поколение победителей» (1936).

⁸⁷ Очерки истории советского кино. С. 256

⁸⁸ Исаева К.М. История советского кино- искусства в послевоенное десятилетие. - М.: ВГИК, 1992. С. 58.

Еще одним жанром, в котором режиссеры могли работать с оперным материалом, были фильмы-концерты, которых в промежутке с 1940 по 1953 годы, выходит достаточно много. Связано подобное обилие было, прежде всего, с тем, что фильмы-концерты как нельзя лучше выполняли популяризаторскую функцию, т.е. знакомили советского зрителя с достижениями советского искусства, оперы и балета, не требуя при этом огромных финансовых вложений. Одним из самых показательных фильмов-концертов была картина В.Строевой «Большой концерт».

В 1950 году Строевой, жене режиссера Георгия Рошала, Министерством по культуре было поручено снять фильм-концерт «Большой концерт» (изначально фильм назывался «Песня о дружбе»), которая должна была показать советскому зрителю «лучшие образцы оперного и балетного искусства», т.е. носила просветительский характер. Фильм строился вокруг сюжета о том, как в Москву на спектакль Большого театра приезжают передовики колхоза «Победа». После спектакля зрители приглашают артистов театра на празднование двадцатилетнего юбилея колхоза, где почетных гостей восхищает пение молодой колхозницы Наташи Званцевой, ей рекомендуют попробовать поступить в Московскую консерваторию; осенью девушка проходит конкурс и поступает на вокальный факультет. Строева реализует здесь в своеобразной манере прием «театра в театре»: на сцене показывают отрывки из опер в исполнении артистов театра, зритель одновременно с героями фильма наблюдает за происходящим на сцене.

В фильм должны были быть включены сцены из опер «Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Борис Годунов», а также эпизоды, в которых колхозники общаются с артистами Большого театра. Но уже на этапе создания картина столкнулась со значительными трудностями – литературный сценарий подвергся критике со стороны художественного совета, режиссерский сценарий, представленный в сентябре 1950 года, был отдан на доработку и только 12 октября 1950 года утвержден Министерством кинематографии

СССР к производству.⁸⁹ Основные замечания были связаны с неправильным, по мнению художественного совета, выбором оперных фрагментов, которые были показаны в опере, а также с недостоверной трактовкой народных образов (колхозников).

Позднее, уже после октября 1950 года, фильм подвергся дальнейшей цензурной переработке: были убраны некоторые игровые сцены, значительно изменен финал фильма, корректировке подверглись и фразы, произносимые героями. Сценарий к фильму и номера, которые должны были исполняться, менялись несколько раз. Изначально в фильме предполагалась сцена дуэта Полины и Лизы из оперы «Пиковая дама», однако, по указанию Министерства кинематографии, данная сцена была убрана, ее заменила ария из оперы Глинки «Иван Сусанин», также сцена «Бегство Игоря» в итоге была заменена на сцену «Пожара и защиты Путивля». Причиной замены одного фрагмента на другой была невозможность кинематографическими средствами показать бегство Игоря⁹⁰.

Картину планировали выпустить на экраны 25 апреля 1951 года, но в связи с изменениями в сценарии и съемкой дополнительного эпизода «Ария Кончака» срок выхода фильма был перенесен на 1 сентября 1951 года. Режиссера фильма Строеву в дальнейшем обвинили в перерасходе пленки, а также в увеличении общестудийных расходов на 254, 5 т.р.⁹¹ и отказались выплачивать премию за съемки съемочной группе, но впоследствии все же оплатили. И, тем не менее, уже после выхода на экраны фильм был оценен

⁸⁹ «Большой концерт» ("Песня о дружбе") Переписка с киностудией Мосфильм по вопросам производства кинокартины "Большой концерт" ("Песня о дружбе"). Заключение по литературному, режиссерскому сценариям и фильму. Выписки из протоколов заседания Художественного Совета и коллегии Министерства. Дополнительная сцена. Предложения по исправлению фильма. Отзывы о фильме // РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 2876. Л.23.

⁹⁰ «Большой концерт» ("Песня о дружбе") Переписка с киностудией Мосфильм по вопросам производства кинокартины "Большой концерт" ("Песня о дружбе"). Заключение по литературному, режиссерскому сценариям и фильму. Выписки из протоколов заседания Художественного Совета и коллегии Министерства. Дополнительная сцена. Предложения по исправлению фильма. Отзывы о фильме // РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 2876. Л.64-66.

⁹¹ Там же, Л.21.

критически, о чем свидетельствует «Заключение по фильму «Большой концерт»⁹².

В вину Строевой ставилась неправильно и неправдоподобно показанный «колхозный эпизод», который, по словам рецензента, «носит отпечаток стилизации и псевдо-народности»⁹³, режиссер «не сумел дать правдивое изображение колхозной действительности»⁹⁴. Гораздо более важным было следующее указание: «В основу фильма «Большой концерт» положена идея народности русского классического и современного искусства, глубокая связь мастеров искусства с народом».⁹⁵

Фильм Строевой интересен тем, что после картины «Руслан и Людмила» 1938 года, это второе обращение к операм Глинки в кино и первое обращение к опере «Иван Сусанин», пусть и представленное только арией Сусанина «Ты взойдешь, моя заря» в исполнении М. Рейзена.

Безусловно «Большой концерт» нельзя считать полноценной оперной экранизацией, несмотря на то, что эпизод из оперы «Князь Игорь» являлся центральным. В деле «Большого концерта»мы находим интересные записку, касающуюся будущих экранизаций оперы в ответ на письма-рецензии « ...в настоящее время подготавливается ряд музыкальных фильмов, посвященных жизни и творчеству великих русских композиторов...Не исключена возможность экранизации опер». И в следующие годы на экраны действительно вышло довольно много фильмов-опер.

В 1953 году режиссеру В. Сиделеву поручают снять на киностудии «Ленфильм» полнометражный цветной фильм-оперу «Алеко» по

⁹² Там же, Л.9.

⁹³ Там же, Л.9.

⁹⁴ Там же, Л. 14.

⁹⁵ «Большой концерт» ("Песня о дружбе") Переписка с киностудией Мосфильм по вопросам производства кинокартины "Большой концерт" ("Песня о дружбе"). Заключение по литературному, режиссерскому сценариям и фильму. Выписки из протоколов заседания Художественного Совета и коллегии Министерства. Дополнительная сцена. Предложения по исправлению фильма. Отзывы о фильме // РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 2876.Л.10.

одноименной опере С. Рахманинова. Сценарную разработку для фильма осуществляли Г. Рошаль и А. Абрамова. Опера «Алеко» была выбрана из-за камерности сюжета и небольшой продолжительности. Хотя режиссер ориентировался на постановку оперы, которая шла в театре им. Кирова, фильм нельзя считать сугубо воспроизведением театральной постановки, для него характерны черты кинооперы (частично роли исполняли актеры-двойники, натурные съемки, заранее записанная фонограмма, а также использование выразительных средств (крупные планы) для изменения трактовки персонажей).

Проследим историю создания «Алеко». Изначально планировалось, что основные партии в фильме будут дублироваться, фонограмма к фильму была записана заранее. Однако потом было решено, что главные роли исполнят известные оперные певцы. Так Алеко исполнил А. Огневцев, роль старого Цыгана – М. Рейзен, роли молодого Цыгана и Старой Цыганки исполнили балетные танцоры, таким образом, в этой постановке по сравнению с оперой было усилено хореографическое начало, что, в целом, согласовалось с решением воспроизвести театральные декорации и театральную эстетику в фильме. Кроме того, изначально предполагалось, что съемки фильма будут вестись на юге, но из-за слабого здоровья М. Рейзена решено было отснять часть натурального материала в Ленинградской области, часть сцен была снята в павильонах Ленфильма. Съемки фильма были окончены 28 декабря 1953 года.⁹⁶

В Аннотации к картине⁹⁷ находим следующую трактовку оперы «Алеко»: «...Алеко представитель дворянской культуры, индивидуалист, несет в себе все пороки дворянской цивилизации именно его эгоистическая воля, желание воли только для себя приводит к тому, что он убивает Земфиру». В целом, подобная трактовка вполне отвечает традиции советской

⁹⁶ Производственный отчет по картине "Алеко"/ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп 17. Ед. хр. 168. Л.40.

⁹⁷ Производственный отчет по картине "Алеко"/ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп 17. Ед. хр. 168. Л.35-36.

трактовки «Алеко», где в центре оказывается «трагедия индивидуализма, присущего современнику Пушкина, от которой не может спасти ни бегство в цыганский табор, ни любовь, ни жизнь вне цивилизованного общества»⁹⁸.

В данной постановке главным героем оказывается не Алеко, а народ, и в частности, старый цыган. Именно его «глубину переживаний» предлагают подчеркнуть Сиделеву с помощью увеличения количества крупных планов старого цыгана. Смысловой упор делается также и на то, что народ справедлив и, в противоположность поступку Алеко, не мстит за преступление, оставляя героя наедине с совестью.

Интересно замечание, которое озвучивает Б. Сурин (и.о. начальника главного управления по производству художественных фильмов): «При постановке фильма необходимо очень точно придерживаться смысла и характера оперы, избегая ее социализации»⁹⁹.

В это же время на «Мосфильме» ведутся съемки фильма-оперы «Борис Годунов», который вновь режиссировала В. Строева. По словам Строевой, она собиралась снять кинооперу «Борис Годунов» еще в 1940-е годы, в редакции Шостаковича (Шостакович закончил новую оркестровку оперы еще в 1940 году по заказу тогдашнего главного дирижера театра С. Самосуда)¹⁰⁰, но Сталин был против. «Я же мечтала о киноверсии в редакции Шостаковича, но ставила по Римскому-Корсакову. Пиетет был устойчив. Любое отклонение вызывало сопротивление. Сталин был поклонником этой редакции: он знал музыку, нередко посещал спектакли Большого театра»¹⁰¹. В итоге, съемки фильма закрыли, и Строева вернулась к фильму только после смерти генерального секретаря. Съемки фильма

⁹⁸ Розенберг, Р.М. Поэма Пушкина Цыганы и опера Рахманинова «Алеко»//Пушкин на юге. - Кишинев, 1961. С. 54.

⁹⁹Производственный отчет по картине "Алеко"// ЦГАЛИ. Ф.257. Оп.17. Ед. хр. 168. Л.1.

¹⁰⁰ Михеева, Л. Жизнь Дмитрия Шостаковича. - М, 1997. С.212.

¹⁰¹ Вера Строева// Музыкальная жизнь. 1996. №8. С. 45

закончились в 1954 году, на киноэкраны картина вышла в 1955 году. За основу была взята редакция Римского-Корсакова, а не Шостаковича. Фильм снимался в павильонах «Мосфильма», также были использованы комбинированные съемки. Главные роли в фильме исполнили оперные певцы. Бориса играл бас Александр Пирогов, Григория Отрепьева – Георгий Нэлепп, Юродивого – Иван Козловский. В целом, фильм-оперу Строевой уместнее считать опера-фильмом фильмом, так как режиссер ориентировался на постановку «Бориса», которая шла в ГАБТ. Сам фильм, несмотря на использование Строевой кинематографических средств выразительности, впрочем, довольно умеренных, (в фильме преобладают средние планы), кажется театрально статичным. Это произошло, возможно, из-за того, что большая часть фильма была снята в павильонах киностудии, возможно, потому что актеры, оперные певцы, играют скорее в соответствии с оперной, чем с киноэстетикой. Сразу после выхода в газете «Правда» была напечатана статья Шостаковича, в которой он отмечал несомненные достоинства работы: достаточно бережное отношение к музыкальному материалу, и особо выделяет правдиво показанный в опере народ, превосходно раскрытую тему ненависти крестьян к боярству и иезуитству.¹⁰²

В рецензии Б. Ярустовского «Опера на экране» фильм хоть и получает положительную оценку со стороны рецензента за корректное и продуманное купирование сцен, однако довольно резкой критике подвергается трактовка некоторых персонажей¹⁰³. В вину Строевой ставилась неправильное понимание образов Варлаама и Мисаила, которые в фильме оказывались «чуть ли не совестью народной» из-за того, что сценаристы в сцене «Под Кромами» передали им реплики положительных персонажей, между тем как из их фраз в сцене у литовской границы угадывалась их «недалекая и пошлая жизненная философия»¹⁰⁴. Критике подвергнуты и некоторые купюры

¹⁰² Шостакович, Д. Фильм-опера «Борис Годунов»// Правда. 1955. №260. С.2.

¹⁰³ Ярустовский, Б. Опера на экране// Искусство кино. 1955. №8. С.57-58.

¹⁰⁴ Там же.

фильма. Так, Ярустовский указывает, что из-за замены рассказа Пимена об истории преступления Годунова на историю убийства Дмитрия в Угличе нарушилась логика завязки оперы, из-за чего Отрепьев кажется уже не авантюристом и предателем, а «народным мстителем».¹⁰⁵

Если основной темой большинства фильмов Строевой была народ и революция, она дважды обращалась к музыкальному жанру, то Р. Тихомиров и В. Гориккер посвятили себя музыкальному жанру. Тихомиров ставил не только фильмы-оперы, но и оперетты, яркий пример «Крепостная актриса» по одноименной оперетте Т. Хренникова, Гориккер также обращался к жанру кинооперетты («Фиалки Монмартра» по одноименной оперетте И.Кальмана).

В 1956 году Р. Тихомиров, ученик режиссера Сергея Васильева, приступает к работе над фильмом-оперой «Евгений Онегин». Сценарий написал Александр Ивановский, однако этот сценарий не был сразу утвержден и подвергся критике. По словам Исаака Гликмана¹⁰⁶, консультанта кинокартины, Решено было, «установить разделение труда между исполнителями: вокалисты поют, а исполнители играют» и хотя Гликман называет подобное разделение новшеством, однако, как мы видели, Рошаль планировал, что в «Алеко» роли будут исполнять драматические актеры под заранее записанную фонограмму. На главные роли были приглашены тогда еще малоизвестные актеры Вадим Медведев (Онегин), Ариадна Шенгелая (Татьяна), Игорь Озеров (Ленский) и Светлана Немоляева (Ольга), фонограмма же была записана при участии известных певцов Большого театра – Галины Вишневской (Татьяна), Евгения Кибкало (Онегин), Иван Петров (Гремин). Съёмки фильма включали как павильонные, так и натурные съёмки, изначально предполагалось, что фильм будут снимать в Коломне, но

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Гликман, И. Евгений Онегин на экране//Новелетты. С. 21-23.

впоследствии место съемок перенесли, и основную часть снимали в Павловске¹⁰⁷.

Критикой фильм был оценен положительно, так музыковед Э. Фрид отмечала музыкальность и поэтичность фильма. По ее мнению, заимствование отдельных подробностей из первоисточника оказалось весьма плодотворными, органичными, не противоречащим музыке оперы¹⁰⁸.

С другой точкой зрения на фильм мы встречаемся в статье Б. Ярустовского «Возможности кинооперы»¹⁰⁹. Ярустовский считает, что купюры, сделанные режиссером хоть и необходимы, во многом нарушают логику развития некоторых сцен (в пример он приводит сцену «Письмо Татьяны», а также сцену перед дуэлью), в некоторых местах режиссеру приходится ломать музыкальную форму: арии Ольги, Гремина звучат в своей первой, экспозиционной части. Также к недостаткам фильма Ярустовский относит и съемку ансамблей, снятых преимущественно крупным планом. Вызывают у критика нарекания и несовпадение мимики актрисы Ариадны Шенгелая и произносимого ей текста¹¹⁰.

В 1958 году Вера Строева решает поставить на киностудии «Мосфильм» фильм-оперу «Хованщина», надеясь не только снять еще одну кинооперу, но восстановить полную «Хованщину», раздвинуть ее сценический ряд, используя средства кино для расширения зрительской панорамы¹¹¹. Съемки велись в павильонах киностудии, также были использованы комбинированные съемки. Строева отказалась от метода дублирования певцов актерами, потому в фильме главные роли исполнили оперные певцы (Шакловитый - Е. Кибкало, Иван Хованский - А. Кривченя,

¹⁰⁷ Производственный отчет по картине «Евгений Онегин»// ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 2298. Л.9.

¹⁰⁸ Фрид, Э. Музыка в советском кино. С.171.

¹⁰⁹ Ярустовский, Б. Возможности кинооперы //Искусство кино. 1959. №7. С. 56-59.

¹¹⁰ Ярустовский, Б. Возможности кинооперы. С. 57.

¹¹¹ Хентова, Шостакович: жизнь и творчество. С. 346.

Голицын - В. Петров, Досифей - М. Рейзен). Так как Мусоргский не успел закончить «Хованщину», опера существовала в поздней редакции Римского-Корсакова, Дмитрию Шостаковичу отредактировать и заново оркестровать произведение, потому что, как позднее писала Строева, «Римский-Корсаков, явно памятуя о царской цензуре, вынужден был в своей редакции многое упустить, чтобы облегчить путь опере своего умершего друга»¹¹². До этого Шостакович работал над оркестровкой «Хованщины» для театра оперы и балета им. Кирова (по дирижера приглашению Б.Хайкина), но тогда он должен был только расширить редакцию Римского-Корсакова¹¹³. Задача постановщиков была следующей «...операм русских композиторов, и особенно Мусоргскому, всегда было тесно на сценической площадке... Только средствами экрана можно осуществить основной замысел Мусоргского – показать народ как главного героя».¹¹⁴ Версия «Хованщины» Строевой оказывается политизированной, причина чему, по словам режиссера, в самом композиторе и его взглядах. «Театр Мусоргского – это политический театр. Борьба Хованского, Голицына и других между собой за власть, борьба «суесящихся партий», проигранная ими трагически оборачивается для народа. Мусоргский, один из образованнейших и передовых людей своего времени не мог недооценивать прогрессивной роли Петра и неизбежной победы над «хованщиной». Но народу Петр не принес ожидаемой заветной воли и не облегчил его тяжелого существования»¹¹⁵.

Итогом редакции Шостаковича стала «индивидуализация массы хора»: так ария Шакловитого о судьбах Руси передавалась Вожаку (человек из народа). Замысел перенести всю оперу целиком, без купюр все же не удалось осуществить, были значительно сокращены арии Досифея, Марфы

¹¹² Шостакович, Д, Строева, В, Абрамова А. К истории работы над фильмом «Хованщина»// Жизнь в кино: ветераны о себе и о своих товарищах. С. 293.

¹¹³ Хентова, Шостакович: жизнь и творчество. С. 345.

¹¹⁴ Шостакович, Д, Строева, В, Абрамова А. К истории работы над фильмом «Хованщина». – Жизнь в кино: ветераны о себе и о своих товарищах. С. 290.

¹¹⁵ Там же, С. 298.

(полностью исчезла ее песня «Исходила младешенька»), зато была добавлена песня Кузьки, песня о сплетне, которая в редакции Римского-Корсакова отсутствует. Таким образом, намеренно авторы новой редакции акцентируют внимания на судьбах народа, текст же остальных персонажей, являющих собой «консервативные силы» подвергся купированию.

Как пишет Хентова, персонаж Марфы не представлял для Шостаковича ценности, ее мистицизм и фанатизм ему были чужды, но, как добавляет исследовательница, сила страсти, беззаветная любовь к Андрею Хованскому сближает Марфу с Катериной Измайловой, персонажем оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», которая в эти годы была под запретом¹¹⁶.

Со смертью Сталина цензура в кинематографе не ослабла. Сразу после выхода «Хованщины» режиссера обвинили в «идейных ошибках». Так в докладной записке отдела культуры от 8 апреля 1959 года, написанную музыковедом Б. Ярустовским (в те годы заведующий сектором музыки отдела культуры ЦК КПСС), читаем о следующих недостатках, которые были обнаружены: «Авторы не сумели исторически правильно осветить этот период. Вопреки истории, вопреки замыслу Мусоргского, в фильме показывается как народ, относясь с ненавистью к войскам молодого Петра, скорбит по поводу поражения антипетровских консервативных сил (раскольники, стрельцы и другие)... Представляется также малоцелесообразным в настоящее время, в условиях некоторого оживления сектантской деятельности, показывать раскольников в несколько идеализированном освещении, особенно в сцене самосожжения».¹¹⁷ Идеейные ошибки предлагалось полностью исправить, в сценарии необходимо было нести «серьезные исправления, позволяющие восстановить историческую

¹¹⁶ Хентова, Шостакович: жизнь и творчество. С. 348.

¹¹⁷ Кинематограф оттепели: документы и свидетельства. - Москва: Материк, 1998. С. 143.

правду и приблизить его к замыслу фильма»¹¹⁸. В итоге фильм подвергся практически полной переделке и монтажу: был добавлено авторское предисловие, которое уточняло и характеризовало историческую эпоху, а также указывало на прогрессивную роль Петра в истории России, ее особом народном пути. Также была усилена тема бесправия народа, значительно сокращены некоторые сцены, например: выезд Хованского на Красную площадь, сцены с Досифеем. Был изменен заключительный эпизод, где в новом варианте подчеркнуто, что народ не принимает акцию самосожжения раскольников ¹¹⁹. Специально для Союзэкспортфильма изготовили второй негатив кинокартины, в котором отсутствовало авторское предисловие, кроме того специально была доснята песня Марфы «Исходила младешенька»¹²⁰.

Во время съемок картины Строева столкнулась не только с цензурными ограничениями, но и с жестким ограничением пленки. Режиссеру и оператору несколько раз делали выговор и удерживали часть месячной зарплаты за «вопиющее нарушение производственной дисциплины и отсутствие должной организации творческого процесса на съемочной площадке» из-за того, что на съемки фильма ушло больше негативной пленки, чем это было заложено в изначальной смете¹²¹. Впрочем, потом приказ был отменен, так как выяснилось, что, несмотря на дополнительные съемки, «имелась экономия пленки».

В прессе фильм из-за купюр и «вольности» по отношению получил довольно противоречивые оценки, однако, как отметила М. Сабина в рецензии на «Хованщину», Строева поступила совершенно правильно, когда

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Кинематограф оттепели: документы и свидетельства. С. 148.

¹²⁰ Смета на изготовление негатива для фильма «Хованщина» // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 1756. Л.2.

¹²¹ «Большой концерт» ("Песня о дружбе") Переписка с киностудией Мосфильм по вопросам производства кинокартины "Большой концерт" ("Песня о дружбе"). Заключение по литературному, режиссерскому сценариям и фильму. Выписки из протоколов заседания Художественного Совета и коллегии Министерства. Дополнительная сцена. Предложения по исправлению фильма. Отзывы о фильме // РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 2876. Л.65.

ввела отсутствующие в редакции Римского-Корсакова народные сцены «пришлого люда», которые несут в себе «основную положительную идею произведения, идею Родины, моральную оценку событий»¹²². Также Сабина указывает на «статичность и обезличенность в некоторых местах народной толпы, воспринимающаяся, прежде всего, как хор, а не как живая и разнохарактерная масса»¹²³.

В 1959 году Роман Тихомиров приступил к съемкам фильма «Пиковая дама» на киностудии «Ленфильм». До этого, как уже упоминалась, фильм планировали снять братья Васильевы, но проект так и не состоялся. К работе над новым сценарием к «Пиковой даме» был приглашен Б. Ярустовский, свое согласие на участие в разработке сценария дал также П. Вайсбрем. Работа над сценарием была завершена осенью 1959 года. Тихомирову предложили снять фильм по уже существующему сценарию Васильевых-Вайсбрема, однако режиссер решил, что не будет полностью использовать сценарий Васильевых, а снимет фильм по собственному сценарию с минимальным заимствованием. В итоге, хотя в фильме первоначальный сценарий практически не использовался, в титры «Пиковой дамы» были включены имена Васильевых как сценаристов.

Из сценария 1945 года в новый были перенесены только две сцены: в казарме и на Зимней канавке. Так же, как и в сценарии Васильевых, действие было перенесено из XVIII века в начало XIX, но зима в сценарии сменилась осенью. Вновь был использован метод дублирования оперных певцов драматическими артистами. На роль Томского Тихомиров пригласил Вадима Медведева, который исполнял роль Онегина в первой картине режиссера, на роль Германа было решено взять Олега Стриженова (хотя изначально предполагалось, что роль исполнит Иннокентий Смоктуновский).

¹²² Сабина, М. Страницы Мусоргского на экране// Искусство кино. 1960. №4. С. 111.

¹²³ Там же.

В начале 1960 года началась запись фонограммы для фильма (главные роли исполнили звезды Большого театра (ГАБТ) Зураба Анджапаридзе (Герман), Лиза – Тамара Милашкина, Евгений Кибкало (Елецкий)). Фильм вышел на экраны в 1960 году. Отзывы критиков оказались достаточно полярными: кто-то превозносил фильм, а кто-то, как музыковед Э. Фрид, считал откровенной режиссерской неудачей, упрекал в холодности, недостатке цельности и гармоничности, «деромантизации» в прочтении сюжета.¹²⁴ Неудачными считался и выбор актеров на главные роли, так исполнительницу роли Лизы, Ольгу Красину, характеризовали как «молоденькую, но маловыразительную»¹²⁵.

В 1961 году на Рижской киностудии молодой режиссер Владимир Гориккер решает снять телевизионный фильм «Моцарт и Сальери» по одноименной одноактной опере Н.А. Римского-Корсакова. Для Гориккера это была первая работа в кино, само по себе решение поставить одну из пушкинских маленьких трагедий было необычным, до Гориккера ни в кино, ни на телевидении к ним не обращались, произведение можно было увидеть только в театре. Но выбор оперы не был случайным, камерная опера Римского-Корсакова как нельзя лучше подходила для экранизации на телевидении. Съемки фильма проходили в Риге; режиссер поступил также, как поступали Строева и Тихомиров, – для усиления драматического эффекта в фильме был применен метод дублирования. Но в отличие от Строевой и Тихомирова, Гориккер не использовал специально записанную для фильма фонограмму, а взял уже существовавшую на тот момент запись 1947 года, центральные партии в которой исполнили С. Лемешев (Моцарт) и А. Пирогов (Сальери)¹²⁶. На роли Моцарта и Сальери были выбраны Гориккером были выбраны И.Смоктуновский и П. Глебов, впоследствии работа Смоктуновского получила высокую оценку не только зрителей, но и

¹²⁴ Полякова, Л. Пиковая дама на экране// Искусство кино. 1961. №2.С. 59.

¹²⁵ Кузнецова, В. Замыслы, не ставшие фильмами. С 98.

¹²⁶ Донатов, А. Друг людей Моцарт // Огонек. 1962. №10.С. 24.

критиков, которые отмечали высокое актерское мастерство актера, сумевшего «вжиться» в голос Сергея Лемешева.¹²⁷

Второй работой В. Гориккера стала «Иоланта» по опере П.И. Чайковского, также снятая на Рижской киностудии в 1963 году. Натуру снимали в Крыму, местом для съемок был и Ливадийский дворец. Режиссер прибегает к купюрам (так исчезла ария Водемона «Нет, чары лас красы мятежной мне ничего не говорят», но и вводит дополнительных персонажей, В опере не существует Матильды, о ней только упоминает Роберт в своей арии, однако Гориккер вводит этого персонажа в фильм. Впрочем, эпизод с Матильдой, как вспоминает Гориккер, его впоследствии требовали убрать из фильма)¹²⁸. Впоследствии, Гориккеру поставят в вину то, что он «перегрузил» картину внешне-картинными деталями (скачущие рыцари, мосты, скалы, замки), что хотя и позволяло заполнить музыкальное время и воссоздать колорит создаваемой средневековой эпохи, однако, по мнению Фрид, носило «аляповатый, бутафорский характер» и «не имело ничего общего с лирически-проникновенной музыкальной повестью Чайковского»¹²⁹. В целом, с данной точкой зрения можно не согласиться. Несмотря на «аляповатость» и «картинность», угадывается желание режиссера снять фильм-сказку и, в целом, стилистически, эта попытка Гориккеру удастся. Фильм напоминает лучше образцы жанра, такие как «Алые паруса» (1961), «Три орешка для Золушки» (1973).

Год спустя Гориккер вновь возьмется за фильм-оперу, на этот раз это будет «Царская невеста» по одноименной опере Н.А.Римского-Корсакова. По словам режиссера, в работе над фильмом он обращался не только к либретто оперы и к тексту первоисточника - драме Л. Мея, но и к письмам

¹²⁷ Ухов, Д. Призрак мыльной оперы? Искусство кино. 1998. №1. С. 102.

¹²⁸ Гориккер, В. Очевидки режиссериккера. Часть 11. Сноб: Эл. доступ: <https://snob.ru/profile/28725/blog/86841>

¹²⁹ Фрид, Э. Музыка в советском кино. С.168.

композитора, содержащим его мысли по поводу произведения¹³⁰. Все съемки проходили в Суздале. Как и в других постановках Гориккер обратился к методу дублирования оперных актеров драматическими. Впервые в «Царской невесте» было введено закадровое пение (например, по такому принципу был снят внутренний монолог Любаши, несущей от Бомелия яд). Также эту работу Гориккера отличало обилие крупных планов.

Спустя три года, в 1966 году Гориккер снимет еще один фильм-оперу, на этот раз по «Каменному гостю» А.С.Даргомыжского. Это будет его второе обращение к «Маленьким трагедиям» А.С.Пушкина. Оперу Даргомыжского в театре ставили достаточно редко, что было во многом связано с музыкальной спецификой. Даргомыжский, который решил писать оперу на не переработанный текст Пушкина, отказался от привычной оперной формы, потому в «Каменном госте» нет арий, дуэт, ансамблей, опера написана как непрерывный мелодический речитатив, где вокальная фраза максимально приближена к интонациям человеческой речи, оркестровое же сопровождение комментирует и дополняет смысл вокальных партий. Фильм снимали в павильонах «Мосфильма», были в фильме и натурные съемки. Вновь был использован метод дублирования оперных певцов драматическими актерами, но здесь дублирование оказалось не полным. Роль Дон Жуана пел и играл Владимир Атлантов, обладатель первой премии конкурса Чайковского, в те годы солист Академического театра имени Кирова, который, по мнению Гориккера, соответствовал образу не только вокально, но и артистически.

В 1950-1960-е опера появлялась не только на большом экране, но и на телевизионном. К середине 1950-х годов благодаря появившимся передвижным телевизионным станциям (ПТС) на телевидении появляется возможность вести репортаж из оперных залов, транслировать спектакли

¹³⁰Цит по: Долинский, М., Черток, С. Перед последним барьером// Искусство кино. 1965. № 8. С. 34.

полностью, без купюр. В 1960-е помимо трансляции из оперных театров, на телевидении транслировались студийные постановки (их показывали в рамках телепередачи «По страницам любимых опер»). Начав с кратких пересказов опер в «живом» исполнении (например, «Кармен» с Ириной Архиповой в главной роли), телевидение пришло в итоге к тому же к чему большой экран – необходимости постановок «под фонограмму», с дублированием оперных певцов драматическими актерами. Это решение было связано не столько с эстетическими, сколько с техническими критериями отсутствием специально оборудовано студии и системы блуждающих широконаправленных микрофонов, способных зафиксировать пение движущихся актеров¹³¹. Из-за отсутствия технических возможностей спектакль часто решался не как полноценная опера, а сцены из опер, объединенные с драматическими сценами.

С середины 1960-х до начала 1970-х на Центральном телевидении работал специальный отдел постановочного музыкального театра. Самостоятельные студийные работы появлялись ежемесячно, однако не было специального исполнительского коллектива, материально-технической базы. Но направление телевизионной «экспериментальной» оперы способствовало творческим поискам. В Москве и Петербурге существовало несколько режиссерских групп, которые занимались постановками телеопер. В Ленинграде эта группа была представлена следующими именами: И. Ермаков, М. Дубянская, Т. Стеркин, В. Окунцов, А. Манухин, И. Тайманова; в Москве – А. Степанов, Н. Баранцева, В. Головин, Ю. Богатыренко. Если говорить о репертуаре, который ставили на телеэкране, то зачастую предпочтение отдавалось классическим камерным операм (например, «Скупой рыцарь» А.С. Даргомыжского) или же операм, написанным специально для телевидения. Постановки больших, многоактных опер не осуществлялись, либо были представлены в виде монтажей, которые

¹³¹ Петрушанская, Е. О проблемах оперы на телевидении // Музыкальный театр: события, проблемы. — М.: Музыка, 1990. С. 132.

значительно сокращали оригинальный текст произведения, дополняя его авторским.

В 1960 году режиссер Виталий Головин снял на Центральной телестудии на Шаболовке фильм «Демон» по опере А. Рубинштейна. Главные роли в нем исполнили оперные певцы Георгий Отс (Демон) и Сергей Лемешев (князь Синодал). Тамару исполнила Ольга Кашеварова. Работа оказалась технически сложной, так как оба исполнителя были заняты в театре и концертных выступлениях. Отс на тот момент являлся солистом театра «Эстония», который находился в Таллине. Режиссеру пришлось приспособлять график записей и репетиций по дням и часам¹³².

В 1961 году Головин ставит на ЦТ «Дубровского» по опере Э.Ф. Направника, главную роль исполнил С.Я. Лемешев.

Одной из последних опер для большого экрана стал «Князь Игорь» Романа Тихомирова, который вышел на экраны в 1970 году. Работа над фильмом началась значительно раньше. Еще в 1965 году Тихомиров, вдохновленный успехом «Евгения Онегина» и «Пиковой Дамы» вместе с Исааком Гликманом, консультантом по картине «Пиковая Дама», приступили к работе над сценарием к фильму «Князь Игорь». Фильм предполагалось сделать с соблюдением всех исторических подробностей и деталей, на должность консультанта был приглашен академик Д.С. Лихачев, специалист по «Слову о полке Игоревом». Еще до начала работы, по словам Гликмана, Тихомирову рекомендовали не браться за экранизацию оперы «Князь Игорь» из-за «ее статичности, малой действенности и аморфности сюжета»¹³³, но режиссер не стал отказываться от своей идеи. Литературный сценарий к фильму писался в течение 1966 года, однако вплоть до 1968 год он так и не был принят, и съемки не начинались. Предполагалось, что съемки фильма

¹³² Рачковская, В. Музыкальный экран//Шаболовка 53: Страницы истории телевидения. М.: Искусство. С. 187-188.

¹³³ Гликман, И. «Князь Игорь на экране»//Новелетты. С.43-47.

будут вестись в Средней Азии, но по неизвестным причинам Комитет по кинематографии запретил проводить съемки там, из-за чего съемки картины затянулись. В итоге место съемок пришлось перенести из Средней Азии в Севастополь. Съемки кинокартины начались 26 марта 1969 года. Сцены «Путивля» решили снимать на берегу реки Десны в городе Новгороде – Северском, «Половецкий стан» был отснят в окрестностях небольшого городка Кяхта на самой границе Бурятской АССР и Монголии, «Половецкие пляски» и вовсе доснимали в Ленинграде. В ноябре 1969 года фильм был закончен, а 18 февраля 1970 года получено бессрочное прокатное удостоверение на территории СССР.

Фильм был хорошо встречен критикой. Отмечая неоспоримые достоинства фильма: хорошо сделанные массовые сцены, зрелищность отдельных сцен (например, Половецких плясок), синхронность вокала и драматургии¹³⁴.

После фильма Тихомирова опер для «большого экрана» не снимали (в отличие от зарубежного кинематографа, где 1970-е ознаменовали начало расцвета жанра фильма-оперы). Опера в советском кино продолжала жить на телевидении, которое становится монопольной индустрией по производству всех типов оперных экранизаций. Оперные кинорежиссеры, в том числе и Р. Тихомиров, в эти годы снимают фильмы для телевидения (например, уже упоминаемые выше «Флория Тоска» и «Чио-чио-сан»). Заметными фильмами-операми по русскому репертуару становятся «Алеко» (1986), «Борис Годунов» (1987) Под занавес СССР, что очень символично, появляется фильм-опера В. Гориккера «Борис Годунов».

«Алеко» режиссера В. Окунцова представляет собой своеобразный оммаж А.С.Пушкину и его драме «Цыганы». Роль «Алеко» исполнил Е. Нестеренко, который одновременно выступил и в роли рассказчика – он

¹³⁴ Краюхин, С. Дела давно минувших дней//Вечерний Ленинград».1971.№ 299.С. 3.

читает вступительный текст перед оперой. Фильм был снят не в студии, а на натуре.

«Борис Годунов» Б. был снят в отличие от всех фильмов-опер, рассматриваемых выше, на Украинской телестудии. Главную роль в нем исполнил украинский оперный певец Анатолий Кочерга.

Основной формой существования оперы на экране в период конца 1980-х становятся телевизионная съемка оперных спектаклей и дальнейшая их трансляция.

Причины угасания жанра

Существует несколько точек зрения на причины угасания жанра кинооперы и телеоперы в советском кинематографе. Так, как полагает Егорова, одна из них связана с тем, что большая часть оперных фильмов-экранизаций не покрывала вложенных в нее материальных затрат и оказывалась убыточной. Положение не спасали ни роскошные интерьеры, ни драматические актеры¹³⁵. Другой причиной, по мнению Егоровой, становилось сужение репертуара снимаемых фильмов до «хрестоматийной программы для ДМШ», «классического репертуара», т.е. приспособление к специфике телевизионного и киноэкрана наиболее популярных классических сочинений оперного искусства, десятилетиями идущих на подмостках театров всего мира и игнорирование произведений современных композиторов, не опробованных на театральной сцене «содействовало отчуждению значительной аудитории от оперного фильма»¹³⁶. Еще одной причиной исчезновения фильма-оперы стало обращение к более популярным и перспективным жанрам, таким как мюзикл и рок-опера. Рок-опера и мюзикл, мало представленные в театре, открывали многочисленные возможности для творческой интерпретации произведения, использования

¹³⁵ Егорова, Т. Музыка советского фильма: историческое исследование: автореферат дис канд наук. — М., 1998. С. 34.

¹³⁶ Егорова, Т. Станет ли Золушка принцессой? С. 117.

новых методов и приемов. В качестве причины, которая снизила интерес к жанру было и совершенствование техники кино и аудиозаписи, что позволило снимать театральные спектакли в качестве, которое было бы сопоставимо с качеством фильма-оперы, и позволяло бы не резать ни текст либретто, ни партитуру оперы.

Глава 3. Советские фильмы-оперы по классическому русскому репертуару: проблемы интерпретации первоисточника

В данной главе рассматривается несколько проблем, связанных как со спецификой жанра фильма-оперы, так и с общественно-политическими условиями. С одной стороны, именно режиссер (совместно с автором сценария) выступает автором интерпретации сюжета и образов главных героев оперы. С другой стороны, сюжеты классических русских опер рассматривались и частично подстраивались и перекраивались в соответствии с идеологическими установками, существовавшими в советском кинематографе в сталинскую и послесталинскую эпохи. Соответственно возникали ситуации с минимальным ущербом для оперы и ситуации, в которых указанная перекройка могла полностью противоречить замыслу композитора либо значительно исказить его.

Выделим в тематике сюжетов анализируемых фильмов-опер определенные группы: народ и народная тема, исторические личности как герои опер, дворянская культура. Так как большая часть русского оперного репертуара создана на литературные сюжеты, особое внимание будет уделено проблеме трактовки в фильме-опере литературного первоисточника либретто и сюжета оперы. Каждая из этих тем рассматривается на примере конкретных опер: народ и народная тема – на материале фильмов-опер «Борис Годунов» и «Хованщина», а также «Алеко»; герои – исторические личности – опер «Борис Годунов», «Хованщина», «Князь Игорь», «Царская невеста»; дворянская культура – на материале опер «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

Огромное количество музыкальных произведений в русской музыке в качестве своего первоисточника опирались на произведения А.С. Пушкина как на первоисточник, что, безусловно, связано, во-первых, с литературоцентричностью русской культуры и, в частности, русской оперы,

и, во-вторых, с огромным влиянием Пушкина на отечественную культуру XIX века.

Оперы по пушкинским сюжетам составляют большую часть постановок, это и «Борис Годунов», и «Пиковая дама», и «Евгений Онегин», и «Алеко», и «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость». Две последних основаны на «маленьких трагедиях» Пушкина, оба фильма поставил Владимир Гориккер. Эти кинокартины отличаются довольно бережным отношением к первоисточнику: вероятно, из-за их изначальной камерности в операх отсутствуют купюры и перестановки сцен.

Опера «Каменный гость» писалась А.С. Даргомыжским в течение 1867-1869 г.г., однако полностью закончить произведение композитор при жизни не успел, его дописывали Ц. Кюи и Н.А. Римский-Корсаков.

В трактовке Гориккера Дон Жуан гибнет как бы от рук церкви и святой инквизиции, в отличие от трагедии Пушкина и оперы Даргомыжского, где возмездие вершится с помощью потусторонних сил (статуи Командора). Дон Жуан оказывается преступником, прежде всего, для церкви (убил Дон Карлоса), и потому приход Командора в финале оперы сопровождается появлением монахов, которые не дают Дон Жуану сбежать из дома Донны Анны. Следует отметить, что таким образом режиссер снижает значение мистического, таинственного в опере, хотя в финале в доме Донны Анны и появляется гигантская статуя Командора, окруженная монахами, несущими свечи (Приложение 1).

В целом же трактовка кажется несколько упрощенной и смещается в сторону раскрытия любовной истории Дона Жуана и Донны Анны. Дон Жуан в фильме показан как смелый и отчаянный повеса, но этот образ беднее пушкинского Дон Гуана – свободолюбивого героя романтического типа. Удачным оказалось решение режиссера взять на роль Дон Жуана Владимира Атлантова, который полностью соответствовал персонажу по типажу.

«Моцарт и Сальери» довольно нетипичная опера для творчества Н.А. Римского-Корсакова, в ней, в отличие от «Царской невесты» или «Псковитянки», полностью отсутствует русский национальный элемент, характерная черта большинства опер композитора. Новым для композитора было и преобладание речитативно-декламационного письма, близкого к манере Даргомыжского в «Каменном госте»¹³⁷. Также как и «Каменный гость» опера основана на произведении Пушкина, но в отличие от «Пиковой дамы» или «Евгения Онегина», где сюжет был переработан и упрощен композитором и либреттистом, в «Моцарте и Сальери» Н.А. Римский-Корсаков, вслед за Даргомыжским, сохраняет полный и неизменный текст автора. Для пьесы характерен острый психологизм, напряженность действия и чувств; основной конфликт произведения – этический. Довольно сложно сказать, кто в опере является центральным героем, Моцарт или Сальери (в отличие от пьесы Пушкина, где, несомненно, центральным персонажем является Сальери). В «Моцарте и Сальери» Гориккера на первый план выходит именно Моцарт, а не Сальери, несмотря на то, что монологи и реплики последнего занимают $\frac{3}{4}$ текста. Причина главным образом кроется в исполнителе главной роли – Иннокентии Смоктуновском, сумевшем уйти от оперных штампов в изображении композитора, и показать Моцарта человеком, живущим музыкой и выражающим себя через музыку. В то же время, Сальери П.Глебова кажется чересчур сухим, скованным и безэмоциональным.

Основным средством выразительности в фильме выступают крупные планы и средние планы. Показательна сцена, где Моцарт показывает Сальери свой «Реквием». Режиссер прибегает к двойной экспозиции: Моцарт, исполняет мелодию Реквиема и, предчувствуя собственную смерть, представляет себе, как эту музыку будут играть на его похоронах (Приложение 2).

¹³⁷ Цукер, А. Музыка о музыке. Еще раз о «Моцарте и Сальери» Римского-Корсакова// Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. №2. С.5.

Народная тема

Ярче всего народная тема преломляется в фильмах-операх «Борис Годунов» и «Хованщина» В. Строевой. Подход Строевой к этим двум фильмам различен – относительно скромное купирование сцен в «Борисе» и большие купюры в «Хованщине».

Изначально, если судить по сценарию, Строева планировала приблизить фильм «Борис Годунов» к тексту трагедии Пушкина. Такой подход не раз встречался ранее, существует он и в настоящее время – при театральных постановках опер на литературные сюжеты. Однако у Строевой причины, скорее, идеологического порядка. Если обратиться к автографу режиссерского сценария, то обнаруживается, что в прологе предполагалась сцена диалога между Шуйским и Воротынским (как и в трагедии Пушкина), бояре показаны в откровенно негативном ключе. В первую очередь это касается Шуйского, который охарактеризован следующим образом: «Шуйский, опираясь на посох, медленно отходит вглубь палаты. Сейчас его можно рассмотреть ближе. Маленький, слезящиеся красные глаза. Редкая бородка. Лукавый, подозрительный взгляд. Ирония звучит в его словах»¹³⁸. В окончательной версии фильма этой сцены уже нет, вместо нее на экране появляется вступительный текст: «Шел 1598 год...Московский люд сгоняли умолять Бориса стать царем Руси...и т.д.».

В прологе были сделаны значительные купюры: исчез хор «Слава тебе, творцу Всевышнему», сразу же после ариозо Щелкалова следует вторая картина, из которой также убрано вступление. Если в сцене у Новодевичьего монастыря кадр значительно затемнен, низкие, черные тучи нависают над серой, оборванной толпой людей, то уже в сцене коронации – ясное небо, солнце освещает купола церквей московского Кремля. В этой сцене народ показан растерянным, не знающим, что делать, решение за него приняли бояре, которые и приветствуют Бориса. Непонимание ситуации показано с

¹³⁸ Литературный сценарий «Борис Годунов» // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 184.. Ф. 2453. Оп.3. Ед.хр. 184. Л.1.

помощью мимики «народных» персонажей, которые недоуменно переглядываются друг с другом и только потом повторяют «Царь наш батюшка» (Приложение 3).

Стоит отметить, что народная толпа у Строевой, как и у Мусоргского не безликая масса, при помощи крупных и средних планов режиссер выделяет отдельных персонажей, в частности Митюху. Митюха появляется и в сцене у Новодевичьего монастыря, и в сцене коронации и в сцене у Василия Блаженного (она была только в первой редакции оперы), его же мы видим и в сцене при Кромах. У Мусоргского он присутствует только в двух сценах – у монастыря и в сцене у собора Василия Блаженного. Несмотря на ограниченный набор используемых выразительных средств, Строева показывают эволюцию персонажа: непонимающий – сомневающийся – бунтующий. Переломным моментом в фильме становится эпизод с Юродивым, который обвиняет Бориса. Толпа, в которой бродили слухи о Борисе (сцена у собора Василия Блаженного), требует его смерти «Смерь, смерть Борису» (сцена под Кромами).

Строева в фильме разделила Сцену под Кромами на две части вставкой сцены в Грановитой палате и сцены смерти Бориса. Первая часть начинается сразу после слов Юродивого «Богородица не велит», народ ловит боярина Хрущова «Вали сюда, на пень сади, ребята» и заканчивается на многократно повторяемых «Смерть, смерть Борису». Исчезают слова Мисаила и Варлаама, которые прославляют приход Лжедмитрия «Воспримите люди царя законного, воспримите богом спасенного». В результате, трактовка их образов кардинально меняется. Из монахов-бродяг, без всякой совести и моральных принципов, они становятся вожаками народного восстания, цель которого - свержение Бориса, цареубийцы.

Сцена в Грановитой палате открывается хором бояр «Пойдем на голоса» и заканчивается смертью Бориса. После смерти Бориса идет

продолжение сцены под Кромами, которая начинается со слов «Гайда! Расходилась разгулялась».

Сцена под Кромами, решена у Строевой как сцена стихийного бунта народа, что подчеркивается цветовым решением кадра – ярко-красные всполохи пожара окрашивают небо в пламенно красный. Решен в контрастной манере и плач Юродивого «Лейтесь, лейтесь, слезы горькие»: затянутое дымом пожарищ черное небо озаряется всполохами от костров горящих церквей и домов. Скорбь и ужас подчеркнуты в фигурах эпизодических персонажей: матери, безучастно качающей своего ребенка, старика, обреченно глядящего на огонь: матери, безучастно качающей своего ребенка, старика, обреченно глядящего на огонь.

Народ у Строевой не поддерживает пришедшего к власти Лжедмитрия. В сценах с Лжедмитрием присутствуют и многочисленные купюры. Исчезли фразы, которые произносит народ «Слава тебе царь батюшка, слава Димитрий Иванович». В итоге, Лжедмитрия приветствует только бояре и иезуиты, народ же оказывается безмолвным зрителем происходящего, что подчеркнуто и с помощью средних и общих планов народа, например, Митюхи, с ненавистью глядящего вслед уезжающему Лжедмитрию и его свите (Тогда как у Мусоргского в этой сцене этот персонаж отсутствует) В фильме, в отличие от оперы Мусоргского, не происходит дифференциации народа, Строева делает купюры текста хора калик перехожих «Ангел господень миру рек...», которые у Мусоргского выполняли важную семантическую функцию – носителей морально-нравственных ценностей.

Несколько иначе предстает народная тема в телефильме «Борис Годунов» 1987 года режиссера Бориса Небеиридзе. В опере был изменен порядок сцен, действие открывается рассказом Пимена, сразу после сцены у Новодевичьева монастыря следует сцена в келье Пимена, после которой начинается сцена коронации Годунова. Здесь нет очевидного противопоставления боярства/народа, как мы видим в картине Строевой,

которая показательно одевающей бояр в меха и парчу, тогда как народ ходит в лохмотья и рубищах. Внимание режиссера оказывается сфокусировано на трагедии Бориса-человека. В отличие от версии Строевой, которая выделяет из толпы отдельных людей, например, Митюху, в телефильме народ показан общими и средними планами, исчезает даже Митюха, обозначенный в либретто. Борис, в отличие от фильма Строевой обретает здесь человеческие черты. Исчезает излишняя статичность, театральность и монументальность, присущая персонажу в исполнении А.Пирогова. Режиссерской находкой становится монолог «Скорбит душа», который обыгрывается как внутренняя речь. Борис произносит его в соборе, а не перед народом, обращаясь к боярам. С помощью закадрового пения решен и следующий монолог Бориса «Достиг я высшей власти». Режиссер обыгрывает сцену с царевичем Дмитрием в иллюстративном ключе: Борису является призрак ребенка, он видит мальчика, но не в силах освободиться от этого видения.

Третья и четвертая картины четвертого действия даны в параллельном монтаже: так рассказ Пимена предваряет сцена поимки боярина Хрушова, предсмертный монолог Бориса прерывают кадры, в которых народ ловит и вешает иезуита. В целом, режиссер скорее руководствуется задачей создать композиционно-цельное полотно, уйти от театральной условности и статичности, «замирания» действия во время арии.

Рассмотрим как интерпретируются народные сцены в «Хованщине» В. Строевой. В отличие от «Бориса», Строева в фильме использует оркестровку Д. Д. Шостаковича. По словам режиссера, она и сценарист фильма Анна Абрамова добивалась возвращения на сцену «подлинного» Мусоргского¹³⁹. стрельца Кузьку, который исполняет песню о сплетне, а также Вожака пришлых людей, «выразителя чувств и помыслов народа» (этого персонажа нет у Мусоргского), подчеркивая тем самым их значимость.

¹³⁹ Шостакович, Д, Строева, В, Абрамова А. К истории работы над фильмом «Хованщина». С. 293.

Купюры начинаются уже в первом действии. Исчезают слова Шакловитого в сцене диктовки доноса «Звали на помощь свою братию», в которой он рассказывает о замысле Хованских. Во втором действии купюры сделаны в партии Голицына. Из письма матери Голицына исчезает фраза «Держися чистоты душевной и телесной, то богу любо». Исчезают и слова Голицына о том, что он «Сношения с Европою упрочил, надежный мир родной стране готовил», «иль под Андрусовым вырвал из пасти крулей жадных родные земли, и земли те, кровью предков обгаренные принес я в дар моей святой отчизне». Голицын изображен обидчивым, лицемерным и честолюбивым человеком. Актер В. Петров, который играет Голицына, играет его несколько театрально, в оперной манере: князь картинно размахивает руками, хмурит брови.

Исчезли и слова Хованского при встрече с князем Голицыным: «Ты кичась успехами своими, нас, и нашу честь, и сановитость предал дьякам на посмеянье». Хованский, как и Голицын, изображен в фильме исключительно в темных красках. Он надменный, властолюбивый и порочный человек. Строева подчеркивает эти характеристики крупными планами.

Диалог Хованского и Голицына также оказывается купированным и фрагментарным. Исчезают фраза Хованского «Знаешь ли ты, чья кровь во мне? Гедиминова кровь во мне, вот что, князь», как и монолог Голицына «Быть может я бояр обидел мерою крутой, но неизбежной». Исчезают фрагменты текста и из беседы Хованского, Голицына и Досифея. Так, купируются слова Хованского о Досифее: «Правильно! Если ты родился князем, князем должен и остаться: ряса монаха для нас, князей, не по мерке шита». Исчезли ремарки Досифея о стрельцах «Мамоне служат, Белияла чтут, покинули и жен, и дом, ревут и рыщут, аки звери».

Слова Шакловитого «Ах ты в судьбе злосчастная родимая Русь» переданы Вожаку, тем самым Шакловитый становится героем полностью

отрицательным (по его указанию Подьячий строчит донос на Хованских, по его же приказу убивают Ивана Хованского).

В отличие от Мусоргского, у которого петровцы олицетворяют идею насилия, в фильме это практически не представлено (в рассказе Подьячего исчезла характеристика рейтаров «рыщут как звери», петровцы не преследуют раскольников, которые по своему желанию уходят в лес). В фильме-опере Строевой главным действующим лицом становится пришлый люд, под которым и понимается весь народ, «ищущий правду».

Народу (у Строевой) оказывается не близок мистицизм Марфы (видимо потому исчезает и песня Марфы «Исходила младешенька» и весь диалог между Сусанной и Марфой) и религиозность раскольников. Они не принимают и не понимают этого, со стороны наблюдая, как гибнут раскольники, заживо сгоревшие в скиту. Именно «пришлый народ» мыслится как движущая сила дальнейшей истории. Опера завершается повторением «Рассвета на Москве-реке» и дикторским послесловием: «Так не пошел народ ни за партиями боярскими, ни за фанатиками раскола. Начиналось царствование Петра, принесшего величие государства Российского. А истинное счастье для народа, оно впереди, когда сам народ в богатырской силе своей поднялся в борьбе за подлинный рассвет над землей русской». Тем самым авторы приравнивают революцию к рассвету, которая впереди. Тем самым авторы приравнивают революцию к рассвету, которая впереди. Подчеркнем и явное принятие фигуры и деяний Петра Первого в рамках «государственнической» идеологии, характерной для той эпохи. Подобная прямолинейная концовка чисто идеологическая и выходит за рамки жанра фильма-оперы, прекрасно укладывается в эстетику и идеологию фильмов сталинского времени.

Смещаются смысловые акценты и в опере «Алеко» В. Сиделева, где вновь центральную роль играет народ (цыганы). Народ в опере, в отличие от Алеко справедлив и беспристрастен. В фильме, в отличие от оперы, конфликт

не столько между миром вольных, далеких от цивилизованного мира крестьян с цивилизованным миром Алеко (от которого тот стремится уйти), сколько социальное противоречие между народом и Алеко, представителем дворянства, который хоть и стремится быть к народу ближе, но в силу своего прежнего образа жизни, жить иначе уже не может. Обращение к поэме Пушкина (во вступлении зачитывается отрывок из произведения) призвано скорее для того, чтобы восполнить сюжетные пробелы: фильм открывается строками из поэмы поэта, в которых рассказывается предыстория появления Алеко в цыганском таборе.

Совсем иначе выглядит фильм-опера «Алеко» 1986 года, где режиссер также стремился приблизить оперу к пушкинскому тексту. Фильм начинается кадрами, показывающими комнату в Михайловском, где Пушкин закончил «Цыган», Е. Нестеренко, который исполняет роль Алеко в фильме, зачитывает строки из поэмы, фильм также заканчивается строками из «Цыган». В отличие от фильма Сиделева, «Алеко» Окунцова не ориентируются на театральную эстетику, потому и персонажи и камера не столь статичны, как в картине 1953 года. В центре фильма не отношения цыган и Алеко, а любовный треугольник – Алеко, молодой цыган, Земфира, угадываются параллели с веристской оперой Леонкавалло «Паяцы» (режиссер фильма Владимир Окунцов двумя годами ранее снял для телевидения фильм-оперу «Комедианты»).

Отражение «народной темы» находим мы и в «Евгении Онегине». Несмотря на то, что опера о дворянах и дворянском обществе в опере «Евгений Онегине» есть персонаж из народа (няня Татьяны), а также крестьяне, которые появляются в хоровых сценах в первом действии. Если говорить о первоначальном замысле фильма, то согласно режиссерскому

сценарию (всего их было два)¹⁴⁰ Изначально режиссер Р. Тихомиров планировал широко показать быт крепостных крестьян (работы, работы по дому). Также предполагалось ввести и еще одного персонажа из народа – маленького казачонка, который выполнял функцию слуги в доме Лариных¹⁴¹ (встречал и провожал гостей, находился постоянно при старшей Лариной), но в фильме сцены с этим персонажем, также как и дополнительные бытовые эпизоды с крестьянами, не появились.

В первом варианте режиссерского сценария к фильму сразу после заставки с названием фильма, начинается краткое вступление. Мы видим Татьяну, которая в ожидании гостей прохаживается с книгой в руках по саду, в этой же сцене зритель должен был увидеть и крестьян-косарей, направляющихся на покос. Крестьяне, видя прогуливающуюся по саду Татьяну, приветствуют ее и улыбаются, «морщины на их лицах расправляются», после приветствия крестьяне удаляются¹⁴². Впоследствии, во втором режиссерском сценарии эта сцена с крестьянами исчезает. В фильме мы видим Татьяну, одиноко гуляющую около озера; никем не замеченная, она возвращается в дом.

Эпизод с крестьянами можно трактовать двояко: с одной стороны, он подсказывает зрителю, что Татьяна близка не только к природе, в которой она ищет успокоения для своих разбушевавшихся чувств, но и к народу, именно потому крестьяне приветствуют ее. Такая трактовка в какой-то степени близка трактовке Татьяны у Пушкина, которая была «русская душой». Вообще в фильме-опере угадывается стремление Тихомирова приблизить

¹⁴⁰ Существует три варианта режиссерского сценария «Евгения Онегина»: «Евгений Онегин». Режиссерский сценарий А. Ивановского, Р. Тихомирова. Вариант 1 // ЦГАЛИ Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 2076. и 14. «Евгений Онегин». Режиссерский сценарий А. Ивановского, Р. Тихомирова. Вариант 2 // ЦГАЛИ Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 2077. и Режиссерский сценарий А. Ивановского, Р. Тихомирова. Вариант утвержденный // ЦГАЛИ Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 2078.

¹⁴¹ «Евгений Онегин». Режиссерский сценарий А. Ивановского, Р. Тихомирова. Вариант 2 // ЦГАЛИ Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 2077. Л.

¹⁴² В опере Чайковского казачок появляется в конце № 4, вместе с Няней, сообщающей о прибытии Ленского и Онегина, но речей у него нет.

¹⁴² «Евгений Онегин». Режиссерский сценарий А. Ивановского, Р. Тихомирова. Вариант 1 // ЦГАЛИ Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 2076. Л.2.

оперу к первоисточнику, к роману Пушкина. Именно поэтому между картинками фоном мы слышим голос диктора, который читает строки из романа. С другой же стороны, в либретто оперы отсутствует эпизод с прогулкой Татьяны, опера начинается с дуэта Ольги и Татьяны, переходящий в квартет Ольги, Татьяны, Няни и Лариной. Тихомиров же расширяет этот эпизод, дополняя сцену прогулкой главной героини. Это сделано, чтобы динамика музыки соответствовала динамике визуального ряда. Во втором варианте сценария находим и еще одну сцену, которая также не попала в фильм. В сцене дуэта Лариной и Няни должен был быть эпизод с ткущими полотно крепостными девушками. Услышав пение Ольги и Татьяны, они прерывают свою работу, завороженные музыкой, но взгляд вошедшей ключницы заставляет их вернуться к работе. Можно отметить, что режиссер, несмотря на возможность более яркой идеологической трактовки персонажей, в итоге отказывается от такого решения, и если и добавляет в дополнительные сцены, то делает это очень бережно, ориентируясь на музыку.

Также оказались купированы сцены приветствия крестьян Лариной и следующий за этим приветствием хор «Уж как по мосточку, по мосточку», исчез дуэт Онегина и Ленского («Скажи, которая Татьяна»). В сцене с няней были значительно сокращены реплики Филиппьевны (целиком исчезла реплика « О чем же Таня? Я бывало»). Также исчезла заключительная реплика Татьяны «Прости» и ответ няни «Покойной ночи, Таня».

Своеобразной оказывается трактовка народных персонажей в фильме-опере В. Головина «Дубровский» 1961 года. Главными мстителями в опере оказываются крестьяне (разбойники Дубровского), которые в финале третьего действия (хор «О, Господи, спаси нас и помилуй»), вооруженные вилами и ружьями, окружают гостей вечера. Эта сцена кажется смысловым продолжением второй картины первого акта, где возмущенный народ поджигает дом с выселяющимися приказными, несмотря на приказ

Дубровского не запирают двери. Заключительная сцена меняет интонационную окраску финала, которая теперь звучит угрожающе.

Дворянская тема

В соответствии с режиссерскими сценариями (первым и вторым вариантом) дворянская тема в «Евгении Онегине» должна была быть раскрыта в сатирическом ключе. Потому вместо обобщенных у Чайковского «гостей» появляются помещик Пустяков, семейство Скотининых, Флянов, Буянов (как и в романе Пушкина). Но то, что у Пушкина в тексте только намечено общими штрихами, должно было получить в фильме детальное визуальное воплощение. Так, сцену бала в доме у Лариных предваряет приезд гостей. Вот как описывает Пушкин помещика Пустякова: «С своей супругою дородной приехал толстый Пустяков»¹⁴³. Вот, что читаем в сценарии: «Из саней, с помощью крепостных, отдуваясь, вылезает толстый Пустяков. С большими усилиями он извлекает из саней свою дородную супругу»¹⁴⁴. Помещик Флянов у Пушкина получает следующую характеристику: «Отставной советник Флянов, тяжелый сплетник, обжора, взяточник и шут»¹⁴⁵, в сценарии описан так: «Неожиданно морщинистое и обрюзгшее лицо Флянова приняло иное выражение. Он увидел, как в столовой появились повара, несущие кушанья».¹⁴⁶ В фильме, однако, все указанные сцены отражение не нашли. Вместо этого сцену бала предваряет поэтический текст Пушкина из «Евгения Онегина». Сцена бала у Лариных показана максимально нейтрально, Тихомиров не выделяет отдельных персонажей из толпы дворян, которые заняты привычными досугами: игрой в карты, танцами, беседой. Таким образом, несмотря на изначальную задумку

¹⁴³ Пушкин, А.С. Евгений Онегин. - СПб: Азбука-Классика, 2013. С. 119.

¹⁴⁴ «Евгений Онегин». Режиссерский сценарий А. Ивановского, Р. Тихомирова. Вариант 1 // ЦГАЛИ Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 2076. Л. 21

¹⁴⁵ Пушкин, А.С. Евгений Онегин. С. 120.

¹⁴⁶ «Евгений Онегин». Режиссерский сценарий А. Ивановского, Р. Тихомирова. Вариант 1 // ЦГАЛИ Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 2076. Л. 32.

показать дворян как отрицательных персонажей эта не получило в фильме дальнейшего воплощения.

Еще одной картиной, где угадывается желание режиссера показать дворянское общество и дворянский быт, стал фильм «Пиковая дама» Р.Тихомирова (1960). Действие оперы перенесено в начало – первую треть XIX века, что видно по нарядам героев. Так, треуголка Германа и его офицерская форма напоминает о сходстве героя с Наполеоном. В отличие от повести Пушкина, которым владеет жажда денег, Герман в фильме, как и в опере, снедаем страстью, деньги же - лишь средством на пути к достижению цели. Герман проходит путь от любви до безумия, безумие персонажа подчеркивается крупными планами и эмоциональной игрой Олега Стриженова. Частично ариозо героя переданы как закадровое пение. Тихомиров изменяет концовку оперы: Герман стреляет в себя из револьвера, раненый он возвращается к Зимней канавке, где закончила самоубийством жизнь Лиза. Слова Германа при этом подверглись частичному купированию (исчезли 2 первые строфы «Князь, князь, прости меня», исчез также хор «Господь! Прости ему!»). Оказывается несколько затушеванным и мистический элемент фильма. Призрак Графини появляется перед Германом в третьем действии: в фильме этот образ решен как тень, однако явление Графини воспринимается не как скорее как видение, а порождение больного рассудка героя.

Исторические персонажи

Проследим, как показаны в операх исторические персонажи.

В фильме-опере «Царская невеста» зловещая роль Ивана Грозного в истории безумия Марфы подчеркнута куда больше чем в самой опере. В основу оперного либретто «Царской невесты» была положена драма Л. Мея, которую он написал в 1849 году. В опере Римского-Корсакова основной сюжет не претерпел значительных изменений. Об Иване Грозном мы узнаем со слов других персонажей (Сабуровой, Лыкова, Малюты). В опере у

персонажа Грозного нет слов, его единственное появление выделяется музыкально двумя лейтмотивами: мелодией «Славы» и мотивом, заимствованным Римским-Корсаковым из его же «Псковитянки». Именно этот мотив играет в опере роль Рока, жестокой судьбы, несущей несчастье. Царь остановит свой выбор на Марфе – и девушка обречена, она не вольна распоряжаться своей жизнью.

В отличие от оперы, где рассказ о Грозном дается со слов Домны Сабуровой, в фильме режиссер показывает сцену смотрин: Иван Грозный идет мимо невест, увидев Марфу, он долго и пристально смотрит на нее. Царь изображен в привычной, хоть и несколько театральной манере: высокий, сухой человек, с хищными и жестокими чертами лица, и напоминает Грозного у Эйзенштейна (Приложение 4).

В фильме-опере Иван Грозный появляется во второй раз в четвертом действии (в либретто оперы «Царской невесты» этой сцены нет): царь идет через комнату, сопровождаемый Малютой, подходит к окну и наблюдает за лежащей в беспамятстве Марфой. Сцена дана крупным планом, мы видим бесстрастное лицо царя и взволнованное лицо Малюты. Изображение и действие соответствует музыкальному ряду (играет мрачное и тревожное вступление к последней картине).

Как и в первой сцене, царь изображен только наблюдающим и оценивающим, скорее зрителем, чем активным участником событий, но именно его воля и желания определяют судьбу людей (здесь это Марфа, ее возлюбленный Лыков). Система лейтмотивов усилена в фильме визуальным рядом, что достигается с помощью крупных планов. Вообще, в фильмах Гориккера (не только в «Царской невесте») крупные планы преобладают над общими и средними.

Интересна в этом фильме-опере и трактовка Малюты Скуратова: в опере он появляется три раза, в фильме-опере - четыре. В фильме он выполняет и функцию вестника: именно он объявляет Марфе о том, что в

невесты Иван Грозный выбрал ее, он же сопровождает Грозного на смотринах и в сцене, где Грозный приходит посмотреть на больную Марфу. Образ Малюты в фильме оказывается далеким от образа оперного Малюты: там герой хотя и жесток и олицетворяет собой карающую силу власти, но ему оказываются свойственны и другие чувства, хоть жесток и олицетворяет собой карающую силу власти, но ему оказываются свойственны и другие чувства. Так Малюта проявляет сострадание не только к Любаше, но и к Марфе. Однако в фильме многие реплики Малюты оказываются купированы: в частности в четвертом действии, в сцене, где Григорий убивает Любашу, исчезла фраза Малюты, обращенная к Любаше: «Бедняжечка». Также исчезла фраза, произносимая Малютой по отношению к Грязному: «И Грише конец приходит». Малюта в фильме хоть и не лишен положительных черт совсем, однако Гориккер показывает его как главу опричников, верного слугу Грозного, исполняющего его приказы. В фильме есть несколько крупных планов Малюты, в частности в конце третьего действия, где Малюта, объявив купцу Собакину о желании Грозного взять в жены Марфу, с ненавистью и злобой смотрит на Ивана Лыкова, возлюбленного Марфы (Приложение 5).

Говоря о Малюте, нельзя не упомянуть об образах опричников в фильме. Уже в первом действии, сразу после речитатива и арии Грязного «С ума нейдет красавица» нам показывают опричников, пирующих в доме Грязного. Они изображены как грубые и жестокие люди, например, Малюта пристает к девушкам, которые исполняют песню, что совершенно не отвечает замыслу Римского-Корсакова (скорее, этот прием можно легко представить в современных театральных постановках). Опричники появляются и в конце второго акта, когда отправляются на ночную расправу (хор «То не соколы в поднебесье слетались»), здесь режиссер создает визуальную характеристику, изображая войско конных опричников, несущих зажженные факелы.

В целом же можно говорить о том, что опричники в фильме изображены в соответствии с оперным либретто и текстом первоисточника,

они изображены как жестокие и беспощадные люди которые, пользуясь своей безнаказанностью, творят произвол.

Интересна трактовка Петра в опере «Хованщина». Хотя самого царя нам и не показывают, исчезает даже упоминание о нем (Стрешнев не произносит фразы «Петр пешье шествие в Московский Кремль чинить изволит»), однако ремарками режиссер озвучивают отношение к Петру, который в предисловии к фильму охарактеризован следующим образом «Однако подрастает царь Петр, тревожно будущее», в финале же он получает следующую характеристику «Начиналось царствование Петра, принесшего величие государства Российского», т.е. Петр - человек, «несущий величие Руси».

Своеобразна трактовка князя Игоря в фильме-опере Р.Тихомирова. Опера в фильме подобно «Борису Годунову» перемонтирована, присутствуют значительные купюры. Оркестровый антракт из 3 действия появляется сразу после пира в доме Галицкого, после оркестрового антракта начинается ария Кончаковны «Меркнет день ночной». После арии следует целиком вторая картина первого действия (дуэт с Галицким и беседа с боярами). Далее идет ария князя Игоря из второго действия, сцена Игоря с Овлуром, ария князя Кончака и Половецкие пляски. Далее следует побег князи Игоря, плач Ярославны и возвращение в Путивль. Полностью купирована песня Хана Кончака «Наш меч дал нам победу», а также сцены в половецком стане «Подобен солнцу хан Кончак», «Ужель хан наш город взял». Представляется, что такое композиционное решение было продиктовано причинами кинематографического порядка. Тихомиров добивается, чтобы действие оперы ни в один момент фильма «не останавливалось», потому ария Галицкого дана в параллельном монтаже со сценами, где полк князя Игоря едет на битву с ханом Кончаком. Получается яркая визуальная антитеза: в тот момент, когда Галицкий пьет из чаши медовуху – князь Игорь наполняет шлем водой из реки; воины Игоря, увязая в грязи, толкают застрявшую

телегу в овраге телегу, камера фокусируется на их грязных сапогах – дружина князя Галицкого натирает его блестящие сапоги).

Как и в «Князе Игоре» (в редакции Римского-Корсакова), Игорь обретает черты былинного персонажа, он храбр и мужественен. Тихомиров усиливает образ князя в арии Игоря «Ни сна, ни отдыха измученной душе», показывая его лицо крупным планом, при этом взгляд князя направлен прямо в камеру, что создает эффект обращения к зрителю и диалога с ним «О дайте, дайте мне свободу» (Приложение 6). Чтобы еще больше усилить образ, Тихомиров вставляет в финал дополнительную хоровую сцену, в которой воины князя Игоря, сразу после возвращения князя из плена, поют «Веди на брань с врагом Руси». Так как в опере отсутствует музыкальный материал для этой сцены, Тихомиров берет музыку увертюры. Текст и хоровые партии были (включая текст) взяты из эпизода в Прологе, где звучит хор на словах «Пусть бог ведет тебя на брань за Русь».

Практически исчезают из оперы бояре, в сцене встречи Игоря мы видим только народ, который выбегает встречать Игоря; в сцене знамения, как уже упоминалось, ни народ, ни бояре не останавливают князя от похода. Единственная сцена, где мы видим бояр – в финале первого действия, когда бояре приходят по зову Ярославны и сообщают ей о пленении.

Подводя краткий итог, можно сказать, что на режиссера и сценариста значительно влияли идеологические установки, так в фильме «Алеко» режиссера В. Сиделева, мы видим, как смещается акцент в фильме с персонажа «Алеко», на цыган, которые представляют собой «народ». В картине В. Строевой «Хованщина», пришлый люд, который у Мусоргского не имеет цели, становится главным героем. К началу 1960-х годов цензура несколько ослабляет свою хватку и на экран выходят не «народные оперы», а такие как «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость». В середине 1980-х, когда на телевидении исчезают цензурные ограничения, режиссеры стремятся подчеркнуть не «народность» сюжета, а острый психологизм изображаемого;

оперы становятся ближе к первоисточнику (оперному). В целом, можно сказать, что развитие жанра фильма-оперы шло в русле развития советского кинематографа, которое от народных драм приходит к драмам социальным и бытовым.

Заключение

Появление жанра фильма-оперы в советском кинематографе хронологически совпадает с появлением жанра в кинематографе западном и приходится на 1930-е годы XX века. Рождение жанра имело под собой огромную теоретическую базу, и было связано, прежде всего, с тем, что некоторые теоретики рассматривали театр, и, в частности, оперный театр как уходящее, устаревшее искусство прошлого, тогда как за кинематографом закреплялась репутация нового искусства, искусства будущего. Выход из сложившегося кризиса жанра (оперы) видели в создании синтетического искусства – кинооперы или фильма-оперы, которое бы позволило избавиться от театральной условности и оперных стереотипов. Вопрос создания «нового искусства» остро стоял в СССР, где еще на заре становления пролетарского государства выдвигалась идея «сбросить классиков с революционного парохода современности». Однако столкнувшись с нехваткой нового искусства, «классиков» дореволюционного реабилитировали, после «идеологических чисток» на сцену вернулись произведения, на которых ранее наложили идеологическое вето. Тогда же и вернулись и к идее создания кинооперы, которая теперь рассматривалась не столько как возможность создания синтеза искусства, сколько как способ популяризации и пропаганды классиков и классических произведений. Однако фильмы-оперы, как и всякое искусство советского времени, должно было вписываться в рамки, обозначенные и прописанные государством, в рамки социалистического реализма. Именно потому в постановках опер большое внимание уделялось идеологически верному изображению народа, который мыслился как движущая сила революции.

Фильмы-оперы в советском кино были представлены в трех разновидностях: собственно кинооперы, телеоперы и опера-фильмы, каждая из которых обладала своими конкретными характеристиками. Расцвет жанра пришелся на 1950-1960-е годы, когда сформировалась целая плеяда

талантливых режиссеров и постановщиков, как в «большом кино», так и на телевидении. Однако к концу 1970-х начала ощущаться кризис жанра, вызванный отчасти появлением новых и более перспективных музыкальных жанров, таких как мюзикл, рок-опера, отчасти недостатком финансирования, незаинтересованностью государства в подобных проектах, а также распространением видеозаписи спектаклей, возвращением оперы в оперный театр и трансляцией оперы непосредственно из театра.

Список источников и литературы

I. АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Дело картины «Хованщина»// РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 1269.
2. Режиссерский сценарий кинокартины «Хованщина», 2 вариант // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 1263
3. Режиссерский вариант кинофильма «Хованщина», 1 вариант. // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 1265.
4. Предисловие к написанию литературного сценария к кинофильму «Хованщина» // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 1265.
5. Литературный сценарий «Борис Годунов» // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 184.
6. Смета на изготовление негатива для фильма «Хованщина» // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 1756
7. «Большой концерт» ("Песня о дружбе") Переписка с киностудией Мосфильм по вопросам производства кинокартины "Большой концерт" ("Песня о дружбе"). Заключение по литературному, режиссерскому сценариям и фильму. Выписки из протоколов заседания Художественного Совета и коллегии Министерства. Дополнительная сцена. Предложения по исправлению фильма. Отзывы о фильме // РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 2876.
8. Стенограмма обсуждения музыкальными критиками кинокартины «Хованщина» // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 1266.
9. Договоры с актерами по картине «Алеко» // ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 524.
10. Переписка с МК СССР об организации съемок картины «Алеко»// ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 533.
11. Производственный отчет по картине «Алеко»// ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 792.
12. «Алеко». Режиссерский сценарий А. Абрамовой и Г. Рошаль, режиссер С. Сиделев. Вариант утвержденный // ЦГАЛИ Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 792.

13. «Евгений Онегин». Режиссерский сценарий А. Ивановского, Р. Тихомирова. Вариант 1 // ЦГАЛИ Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 2076.
14. «Евгений Онегин». Режиссерский сценарий А. Ивановского, Р. Тихомирова. Вариант 2 // ЦГАЛИ Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 2077.
15. Производственный отчет по картине «Евгений Онегин» // ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 2298.
16. «Князь Игорь». Сценарий И. Гликмана, Р. Тихомирова (по опере А.П. Бородина). Вариант 1 // ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 18. Ед. хр. 2385.
17. «Князь Игорь». Режиссерская разработка Р. Тихомирова по сценарию И. Гликмана, Р. Тихомирова // ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 18. Ед. хр. 2387.
18. Дело по подготовке сценария «Пиковая дама» по опере П. Чайковского / авторы Вейсбрем, Р. Тихомиров, Б. Ярустовский // ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 2883.
29. «Пиковая дама». Режиссерский сценарий Р. Тихомирова по опере П. Чайковского // ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 2970.
20. Переписка с актерами о съемках картины «Пиковая дама» // ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 17. Ед. хр. 3140.

II. ЛИТЕРАТУРА

1. 20 режиссерских биографий /ред. И. Н. Владимирцева. – М.: Искусство, 1971 г. – 390 с.
2. Балаш, Б. Жанровые проблемы музыкального фильма // Искусство кино. — 1940. — №9. — С. 44-51.
3. Вера Строева //Музыкальная жизнь. – 1992. – №8. – С. 45.
4. Власова, Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода: борьба агитационной и художественной концепций: диссертация ... доктора искусствоведения. - Москва, 2010.- 728 с.
5. Воробьев, И. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930-1950-е годы). — СПб.: Композитор, 2013. — 688 с.

6. Гликман, И. Новелетты (Евгений Онегин, Князь Игорь). 67 л.//Частный архив Луизы Дмитриевны Гликман-Резунковой. Публикуется впервые с согласия владельца.
7. Долинский, М., Черток, С. Перед последним барьером//Искусство кино. – 1965. – № 8. – С. 34-36.
8. Донатов, А. Друг людей Моцарт //Огонек. – 1962. – №34. - С. 24.
9. Егорова, Т. Музыка советского фильма: историческое исследование: автореф. дис. д-ра искусствоведения. – М., 1998. – 39 с.
10. Егорова, Т. Станет ли Золушка принцессой? //Очерки телевизионного кино. – Л., 1990. – С. 102-119.
11. Жаме, Д. Опера на экране //Курьер ЮНЕСКО. – 1986. – №5. – С. 28-30.
12. Керженцев, П. Новые задачи кино //Правда. — 1936. — №313 (13 ноября 1936) — С. 4.
13. Кинематограф оттепели: документы и свидетельства / НИИ киноискусства ГОСКИНО РФ; Сост. Фомин В. И. – Москва: Материк, 1998. - 459 с.
14. Рошаль Г.Л. Кинолента жизни. – М.: Искусство, 1974. – 311 с.
15. Кузнецова, В. Замыслы, не ставшие фильмами// Пушкиниана в искусстве ХХ века. — СПб: РИИИ, 2002. — С 92-117.
16. Кулаковский, Л. Опера и звуковое кино// Советская музыка. –1933. – № 4. – С. 16-24.
17. Краюхин, С. Дела давно минувших дней// Вечерний Ленинград». — 1971. — № 299. — С. 3.
18. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич. – М.: «Советская энциклопедия», 1986. — 640 с.
19. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М.: Музыка, 1970. – 495 с.

20. Лондон, К. Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черёмухина. – М.: Искусство, 1937. – 208 с.
21. Михеева, Л. Жизнь Дмитрия Шостаковича. — М.: Терра, 1997. — 368 с.
22. Мусаева Ф. С. Эстетико-теоретические проблемы советской телеоперы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1984. – 22 с.
23. Новейшая история отечественного кино.1986-2000: Т.V. 1989-1991. 1986-1988 / Сост. Аркус Л. – СПб.: Сеанс, 2002. – 755 с.
24. Ногайбаева-Брайтмен, Е.И. Опера на экране: принципы воплощения: дис. ... канд. искусствоведения - Магнитогорск, 1998. – 154 с.
25. Ногайбаева-Брайтмэн Е.И. Опера на экране. Принципы воплощения: автореф. дис. канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 1998. – 23 с.
26. Очерки истории советского кино. Т.3. 1946 – 1956 / ред. Ю.С. Калашников, Л.П. Погожева, Р.Н. Юренев. – М.:Искусство, 1961. – 777 с.
27. Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. – М., 1990. – 668 с.
28. Петрушанская, Е. О проблемах оперы на телевидении // Музыкальный театр: события, проблемы / Ред.-сост. М. Сабина. — М. : Музыка, 1990. – С. 121–140.
29. Писаревский, Д. Братья Васильевы. – М.: Искусство, 1981. – 320 с.
30. Полевой, В. Реалии, утопии и химеры XX века. – М.:Берлин-Мюнхен, 1996. –
31. Полякова, Л. Пиковая дама на экране// Искусство кино. –1961. – №2. –С. 56-60.
32. Пушкин А.С. Евгений Онегин. – СПб: Азбука-Классика, 2013. – 349 с.

33. Раку, М. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре: автореф. дис. д-ра культурологии. М., 2015. — 56 с.
34. Раку М.Г. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре: диссертация ... доктора культурологии. – Москва, 2015. – 578 с.
35. Раку, М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи (механизмы редукции классического наследия). – М.: НЛЮ, 2014. – 720 с.
36. Рачковская, В. Музыкальный экран // Шаболовка, 53: Страницы истории телевидения. — М.: Искусство. — 255 с.
37. Сабина, М. Страницы Мусоргского на экране// Искусство кино. – 1960. - №4. – С. 110-111.
38. Севастьянова, С. Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: диссертация ... кандидата искусствоведения. - Астрахань, 2004. – 273 с.
39. Ухов, Д. Призрак «мыльной» оперы?// Искусство кино. –1998. —№1. – С. 100-107.
40. Усманова, А. Советская визуальная культура как объект антропологического исследования // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. — Саратов, 2007. — С. 183-204.
41. Слава русского народа // Правда. – 1937. – №40. –С.1.
42. Смоляницкий, С. Фильм «Мусоргский» // Смена. — 1950. — №22. — С. 24.
43. Сокольская Анна Александровна. Оперный текст как феномен интерпретации: дис. ... канд. искусствоведения. – Казань, 2004. – 163 с.

44. Фрид, Э.Л. Музыка в советском кино: звук и музыка как элементы кинопоэтики: из истории сов. киномузыки : опера и кино / Э.Л. Фрид; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. - Л.: Музыка, 1967. – 200 с.
45. Хентова, Шостакович: жизнь и творчество. – М.:Советский композитор, 1985. – 1280 с.
46. Цукер, А. Музыка о музыке. Еще раз о «Моцарте и Сальери» Римского-Корсакова// Южно-Российский музыкальный альманах. –2014. – №2. – С. 5.
47. Черненко, М. «Мы будем петь и смеяться, как дети», или Типология, идеология, мифология фильма-концерта в советском кино // Искусство кино. – 1990. – №11. – С. 94-102.
48. Шадрин, В. Советские композиторы и власть во второй половине 50-х годов// Вопросы теории и практики. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – №7. – С. 206.
49. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино: дис. ... доктора искусствоведения. - Ростов-на-Дону, 2010. – 325 с.
50. Шапиро, М. Егоров, М. Проблема кинооперы// Искусство кино. –1937. №11.– С. 22-23.
51. Шебалин, В. О киноопере //Искусство кино. –1953. – №3. – С.90-94.
52. Шостакович Д.Н. Строева В.П., Абрамова А. К истории работы над фильмом «Хованщина»// Жизнь в кино: ветераны о себе и о своих товарищах. -
53. Шостакович, Д. Н. Фильм-опера «Борис Годунов»// Правда. — 1955. – №260. –С.2.

54. Ярустовский, Б. Опера на экране// Искусство кино, —1955. — №8. – С. 57-58.
55. Ярустовский, Б. Возможности кинооперы //Искусство кино. –1959. №7. – С. 56-59.
56. Bornoff J. Music theatre in a changing society. – New York, 1968. — 144 p.
57. Citron M. Visual Media// The Oxford Handbook of Opera. – London, 2014. — pp.1-23.
58. Citron M. Opera on Screen. – New Haven and London: Yale University Press, 2000. – 295 p.
59. Egorova T. Soviet music film. – Routledge, 1998. – 326 p.
60. Kozlov, D, Gilburd, E. The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s. Toronto, 2013 - 524 p.
61. Marshall Leicester H. Discourse and the Film Text: Four Readings of "Carmen"// Cambridge Opera Journal. Vol. 6, No. 3. pp. 245-282.
62. Tambling J. Opera, Ideology and Film. –Manchester University Press, 1987. – 223 p.
63. Virgil T. The State of Music. Library of America E-Book Classic. – 1080p.

III. ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

1. Гориккер, В. Очевидки режиссериккера. Часть 11//Сноб. Режим доступа: <https://snob.ru/profile/28725/blog/86841> – Загл. с экрана.
2. Волков, С. Сталин и Шостакович: случай «Леди Макбет Мценского уезда»//Знамя.2004.№8. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/8/vol10.html> – Загл. с экрана.

Приложения



Приложение 1. Дон Жуан. Кадр из фильма В. Гориккера «Каменный гость», 1966 г.



Приложение 2. Моцарт. Кадр из фильма В. Гориккера «Моцарт и Сальери», 1962 г.



Приложение 3. Митюха. Кадр из фильма В. Строевой «Борис Годунов», 1954 г.



Приложение 3. Иван Грозный. Кадр из фильма В. Гориккера «Царская невеста», 1965 г.



Приложение 4. Иван Хованский. Кадр из фильма В. Строевой «Хованщина», 1959 г.



Приложение 5. Малюта Скуратов. Кадр из фильма В. Гориккера «Царская невеста», 1965 г.



Приложение 6. Князь Игорь. Кадр из фильма Р.Тихомирова «Князь Игорь», 1969 г.

Список фильмов-опер

- 1938 Руслан и Людмила, режиссер В.Невежин, Ив. Никитченко
- 1944 Черевички, ЦОКС, режиссер М. Шапиро и Н. Кошеверова
- 1953 Алеко, Ленфильм, режиссер В. Сиделев
- 1954 Борис Годунов, Мосфильм, режиссер В. Строева
- 1958 Скупой рыцарь, Центральная студия телевидения, режиссер Г. Кристи
- 1959 Хованщина, Мосфильм, режиссер В. Строева
- 1960 Пиковая дама, Ленфильм, режиссер Р. Тихомиров
- 1960 Демон, Центральная киностудия на Шаболовке, режиссер В. Головин
- 1961 Дубровский, Центральная киностудия на Шаболовке, режиссер В.Головин
- 1962 Моцарт и Сальери, Рижская киностудия, режиссер В. Гориккер
- 1963 Иоланта, Рижская киностудия, режиссер В. Гориккер
- 1965 Царская невеста, Рижская киностудия, режиссер В. Гориккер
- 1966 Катерина Измайлова, Ленфильм, режиссер М. Шапиро
- 1966 Игрок, Гостелерадио СССР, режиссер Ю. Богатыренко
- 1966 Каменный гость, Мосфильм, режиссер Р. Тихомиров
- 1968 Женидьба, Центральная телестудия, режиссер Ю. Богатыренко
- 1969 Князь Игорь, Ленфильм, режиссер Р.Тихомиров
- 1971 Русалка, Главная редакция музыкальных программ, режиссер В.Серков, Г. Мячина
- 1986 Алеко, Лентелефильм, режиссер В. Окунцов
- 1987 Борис Годунов, Укртелефильм, режиссер Б. Небеиридзе
- 1991 Борис Годунов, киностудия «Кино и музыка», режиссер В. Гориккер