

Советская культура
28. XI. 59

«ХОВАНЩИНА» НА ЭКРАНЕ

КАК пламя, на экране вспыхивает и горит заголовок фильма — «Хованщина». Возникают знакомые очертания Московского кремля, панорама деревянных посадок Китай-города, Замоскворечья, проплывают лесистые берега реки Москвы. Еле брезжит утренняя заря. В мягком звучании оркестра растет и ширится чудесная мелодия-песня, слышны гулкие удары колокола звонницы Ивана Великого.

Так начинается фильм-опера «Хованщина» по одноименной народной музыкальной драме Мусоргского, поставленный студией «Мосфильм».

Условия кино сильно отличаются от условий театра, и авторы фильма (сценарий А. Абрамовой и Д. Шостаковича при участии В. Строевой, постановка В. Строевой, музыкальная редакция Д. Шостаковича) были вынуждены пойти по пути сокращений, но сокращений почти везде частичных, с сохранением последовательности подавляющего большинства сцен и номеров партитуры. Есть лишь две крупные купюры: выпущены значительная часть третьего акта (начиная с песни Марфы до арии Шакловитого) и хор раскольников в пятом акте. Особенно досаден пропуск песни Марфы — одной из лучших страниц оперы, играющей существенную роль в ее музыкальной драматургии. В остальном же сокращения, сделанные бережной и умелой рукой Д. Шостаковича, воспринимаются при учете всех трудностей экранизации как более приемлемые. Фильм компактен, целостен, динамичен, действие его разворачивается органично и во многих эпизодах весьма напряженно, «швы» мало заметны. Сама оперная драматургия Мусоргского с ее сравнительно небольшими сольными номерами, многочисленными действенными сценами-столкновениями участников происходящих событий оказалась исключительно благодарным материалом для экранизации.

Главное действующее лицо музыкальной драмы Мусоргского — народ. Многие народные сцены поставлены в фильме удачно. Особенно сильное впечатление производят эпизоды с участием стрельцов. Жаль лишь, что в сцене стрелецкой казни допущен явный натурализм — истерические выкрики женщин неприятно врезаются в поистине потрясающую трагическую силу музыки Мусоргского. Гораздо бледнее получились раскольники. Зритель не видит ни одной характерной фигуры, ни одной сильной личности.

Среди множества действующих лиц оперы Мусоргского есть так называемые «пришлые люди», не участвующие в стрелецких бунтах и по-

литических заговорах бояр и высказывающие свой приговор, выражающие мнение народное о происходящем. Именно таково значение замечательного хора пришлых людей «Ох, ты, родная матушка-Русь», являющегося вместе с тем и высказыванием «от автора». Однако участие пришлого люда ограничено, в сущности, в опере Мусоргского первым актом. Авторы фильма решили провести образ пришлых людей через всю оперу. Замысел интересный! Образ этот играет чрезвычайно важную роль в идейной концепции Мусоргского. Получилось ли это? Можно согласиться с введением пришлого люда в сцену отъезда Голицына в ссылку, можно понять и желание постановщика передать арию Шакловитого Вожаку пришлых людей (персонажу, отсутствующему у Мусоргского). Ведь ария эта тоже своего рода авторский комментарий к разворачивающимся событиям. Но как это сделано? Вожак поет арию-размышление о трагической судьбине Руси. Вступительные же фразы арии сохранены за Шакловитым. Получается надуманно, неестественно. Характер звучания голоса Е. Кибкало, исполняющего партию Шакловитого, существенно отличается от тембровой окраски голоса В. Нечипайло — Вожак пришлых людей. Почему бы не оставить здесь звучание голоса Шакловитого, а «наплывом» дать картины Руси, стонущей, как говорится у Мусоргского, «под игом татарским, под ярмом боярским»? Этим удалось бы сохранить исторически обобщающий смысл арии, а также и авторский музыкальный текст.

И уж совсем необъяснимо присутствие пришлых людей в скиту. Возникает досадная неувязка между постоянным присутствием на экране пришлого люда во главе с Вожаком — фигурой богатырской и многообещающей и, с другой стороны, — бездейственностью, навязчивой притянутостью этих кадров.

Другое дело, когда авторы фильма вводят эпилог, отсутствующий у Мусоргского: вновь звучит музыка вступления, над Москвой восходит солнце. Это художественно тонко и тактично напоминает об основной мысли композитора — его твердой вере в светлое будущее народа русского.

Собранно, стройно и выпукло звучит музыка Мусоргского в прекрасном исполнении оркестра, хора и солистов Большого театра под уверенным управлением Е. Светланова. Звучание дирижерской партитуры хорошо записано на пленку (звукорежиссер В. Зорин).

Певцы Большого театра выступают в фильме и в качестве актеров. Замечательная удача — исполнение роли князя Ивана Хованского. А. Кривченя создает удивительно живой, сложный образ сатрапа и самодура, претендента на престол, своевольно-го хозяина улиц и площадей Москвы в страшные дни стрелецких мятежей, неограниченного деспота в своей усадьбе. Артист не боится показать Хованского не лишенным известной привлекательности — таким князь умеет предстать перед верными ему стрельцами, готовыми идти за своим «батей» в огонь и воду. Хованский в исполнении А. Кривченя ограничен, но хитер, и хитрость заменяет ему ум, наглость — силу. Все эти черты образа Хованского блистательно раскрываются А. Кривченей в знаменитой сцене у Голицына — на этом, по выражению Мусоргского, «гнусном заседании... где всяк лезет в царя». Сцена эта — одна из лучших в фильме.

В интерпретации М. Рейзена Досифей — более мыслитель, чем политический деятель, но философская сторона образа передана артистом с глубиной и выразительностью. Привлекательна К. Леонова в роли Марфы. Женственно нежная сторона музыкальной характеристики героини оперы очень удалась артистке, но временами хотелось бы большей строгости и суровости, большей пламенности в раскрытии образа Марфы-раскольницы.

В этом широкоэкранном цветном фильме очень велико значение работы художника А. Борисова и оператора В. Домбровского. В ярких и сочных, суриковских красках воплощена Москва XVII столетия. Однако их пышность и блеск (особенно в стрелецких и боярских сценах) порой заставляют забывать о нищей, сермяжной народной Руси, предстающей в суровых и терпких звучаниях музыки Мусоргского. Очень хороши картины Москвы с тяжелыми туманами над рекой, со зловещими дымами пожара и мерцанием дальних костров. Здесь живо чувствуется драматичное и беспокойное время злого лихолетья на Руси. Жаль, что в сцене гадания Марфы использована нехитрая пиротехника, никак не вяжущаяся с глубоким и серьезным содержанием сцены.

Как известно, «Хованщина» не была окончена Мусоргским. Труд по завершению и инструментовке оперы выполнил после смерти автора Н. А. Римский-Корсаков. Благодаря ему «Хованщина» увидела свет ramпы и на протяжении многих десятилетий ставится в театрах всего мира. Однако в своей обработке Римский-Корсаков не во всем придерживался рукописных материалов Мусоргского. Около четверти века назад советским музыковедом проф. П. А. Ламмом при участии академика Б. В. Асафьева был опубликован клавиш оперы в оригинальной авторской редакции. На подлинном тексте Мусоргского основывался в своей работе и Д. Шостакович.

О музыкальной редакции Д. Шостаковича следует говорить отдельно. К сожалению, размеры настоящей статьи не позволяют сделать этого. В двух словах можно сказать, что инструментовка и редакция «Хованщины» Д. Шостаковичем — крупное и сильное художественное явление, которым должны заинтересоваться наши оперные театры.

Глубокое, яркое впечатление оставляет новый фильм-опера. Экранизация «Хованщины» — ценный и полезный вклад в пропаганду бесценных богатств русской классической музыки, интересное художественное явление в ряду наших музыкальных фильмов.

А. КАНДИНСКИЙ,
кандидат искусствоведения.