

«ХОВАНЩИНА» НА ЭКРАНЕ

Итак плыви, на экране вспыхивает и горит заголовок фильма — «Хованщина». Возникают знакомые очертания Московского Кремля, панорама деревянных посадов Китай-города, Замоскворечья, проплывают лесистые берега реки Москвы. Еще брезжит утренняя заря. В мягком звучании оркестра растет и ширится чудесная мелодия-песня, слышим 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 вовсе не было, с сохранением последовательности подавляющего большинства сцен и номеров партитуры. Истощив две крупные купюры: выпустив значительную часть третьего акта (начиная с песни Марфы до арии Шакловитого) и хор раскольников в пятом акте. Особенно досадно пропущены песни Марфы — одной из лучших страничек оперы, играющей существенную роль в ее музыкальной драматургии. В остальном же сокращения, сделанные бережной и умелой рукой Д. Шостаковича, воспринимались 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 действующими сценами-столбовыми участниками происходящих событий оказалась исключительным 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 стрельцовой казни пропущены канонический натурализм — исторические штрихи женщины истерично презаюют в повстие потрясавшую трагическую силой музыку Мусоргского. Гораздо лучше получились раскольники. Зритель не видит ни одной характерной фигуры, ни одной сильной личности.

Среди множества действующих лиц оперы Мусоргского есть так называемые «примечные» лица, не участвовавшие в стрелцовой казни 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 «ит автора». Однако участие пришлого хора органично, в сущности, в опере Мусоргского первым актом. Авторы фильма решили провести образ пришлого народа через всю оперу. Замысел интересный! Образ этот играет чрезвычайно важную роль в главной концепции Мусоргского. Получается ли это? Можно согласиться с мнением, что пришлого хора в сцену отъезда Галицына в ссылку, можно понять и желание постановщика передать арию Шакловитого Вожаку пришлых людей (персону, отсутствующую у Мусоргского). Ведь ария эта тоже своего рода авторский комментарий к разворачивающимся событиям. Но как это сделать? Вожаки поет арию-размышление о трагической судьбине Руси. Вступительные же фразы арии сохранены за Шакловитым. Получается нелепо, неестественно. Характер звучания голоса Е. Кибикало, исполнявшего партию Шакловитого, существенно отличается от тембровой окраски голоса В. Нечитайло — Вожака пришлых людей. Почему бы не оставить здесь звучание голоса Шакловитого, а «матюшину» дать партии Руси, стоящей, 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 сцену. Возникает досадная неувязка между постановочным присутствием на экране пришлого народа во главе с Вожаком — фигурой богатейшей в многообещающей и, с другой стороны, — бездейственности, канализированности этих кадров.

Другое дело, когда авторы фильма выводят из кадра отсутствующий у Мусоргского: вновь звучит музыка вступительная, над Москвой висит 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 даровитого молодого дирижера Е. Светланова. Звучание сложной 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. Кричнев создает удивительно живой, сложный образ сатрапа и самодура, претендента на престол, своеобразного хозяина улиц и площадей Москвы и страшные дни стрелецких мятежей, исторического деспота в своей усадьбе. Артист не боится показать Хованского не лишним известной принадлежности — таким князь ищет представя перед верными ему «боярами», готовыми идти за своего «бояра» в огонь и воду. Хованский — непростой А. Кричнев ограничивает актер, а творчество заменяет ему ум, наглость — силу. Все эти черты образа Хованского блестятельно раскрываются А. Кричнев в знаменитой сцене у Галицына — на этом по замыслу Мусоргского, «глухой» заседании — где аск летит в даро. 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. Пряде-ательная К. Леснова в роли Марфы. Женственно нежная сторона музыкальной характеристики героини оперы очень удалась артистке, но времени хотелось бы большей строгости и суровости, большей пылкости в раскрытии образа Марфы-раскольницы.

В этом широкоэкранный цветистый фильме очень велико значение работы художника А. Борисова и оператора В. Домбровского. В ярких и сочных, суровых красках воплощена Москва XVII столетия. Однако из пышности и блеска (особенно в стрелецкой и боярской сцене) порой заставляют забывать о сути, о героической народной Руси, представляющей в суровых и терпких звучаниях музыки Мусоргского. Очень хороши картины Москвы с тяжелыми туманами на реках, со зловещими дымами пожарищ и мракотными дальними дворцов. Здесь живо чувствуется драматическое и беспокойное время злого и злохотельного Руси. Жаль, что в сцене казни Марфы использовано неестественно яркое освещение, никак не соответствующее глубоким и серьезным содержанием сцены.

Как известно, «Хованщина» не была окончена Мусоргским. Трудно завершить и инструментальную оперу выпущенный после смерти автора Н. А. Римский-Корсаков. Благодаря ему «Хованщина» увидела свет раньше, и не проставление многих десятилетий ставится в театрах всего мира. Однако в нашей обработке Римский-Корсаков не во всем преуспел. Многие музыкальные материалы Мусоргского, особенно петье, не вошли в советский музыкальный канон. Проф. Н. А. Лысенко при участии академика В. В. Асафьева был опубликован целый ряд оригинальных авторской редакции. На основании текста Мусоргского основывается 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 редакция Д. Шостаковича — крупная и сильная художественная работа, которая должна заинтересовать наших оперные театры.

Глубокой, яркой впечатлением оставляет собой фильм-опера «Хованщина» — ценный и познавательный вклад в пропаганду богатства русской классической музыки, интересное художественное явление в ряду наших музыкальных фильмов.

А. КАНДИНСКИЙ,
кандидат искусствоведения.