

УДК 719.43/.45, 792.5

## ОПЕРА И КИНЕМАТОГРАФ: ВСТРЕЧА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА («ПИКОВАЯ ДАМА», 1910)

*Груцынова А. П.*<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,  
ул. Б. Никитская, д. 13 / 6, Москва, 125009, Россия.

<sup>2</sup> Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Кисловский пер., д. 6  
Москва, 125009, Россия.

Статья посвящена кинофильму П. Чардынина «Пиковая дама», который был снят в 1910 году на основе либретто одноименной оперы П. И. Чайковского. Историки кино традиционно невысоко оценивают этот фильм, видя в нем только искажение замысла повести А. С. Пушкина. В своей статье автор сравнивает развитие сюжета фильма и оперы, сопоставляет использованные в этих произведениях костюмы и декорации, особое внимание уделяет танцам интермедии. Проведенный анализ фильма позволяет прийти к выводу, что фильм не просто использует либретто в качестве сценария, но и становится своего рода фиксацией постановки оперы в том виде, в каком она существовала в московском Большом театре в начале XX века. В конце статьи автор приходит к выводу, что изучение других подобных фильмов, созданных на основе оперного либретто, может дать новую информацию о постановках музыкального театра.

**Ключевые слова:** П. И. Чардынин, П. И. Чайковский, «Пиковая дама», опера, кинофильм, либретто.

## OPERA AND CINEMA: A MEETING AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY (“THE QUEEN OF SPADES”, 1910)

*Grutsynova A. P.*<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6, Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russian Federation.

<sup>2</sup> Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 6, M. Kislovsky Lane, Moscow, 125009, Russian Federation.

The article is devoted to the movie “Queen of Spades” by P. Chardynin (1910). This film was shot on the basis of the libretto of the opera of the same name by P. I. Tchaikovsky. Film researchers traditionally have a low opinion of this film, seeing in it only a distortion of the idea of the story of A. S. Pushkin.

The author in the article compares the development of the plot of the film and opera, compares the costumes and scenery used in these works, pays special attention to dances of interlude. The analysis of the film allows us to conclude that the film and opera are united not only by the libretto. This film became a kind of fixation of the production of the opera in the form in which it existed at the Moscow Bolshoi Theater at the beginning of the 20th century. At the end of the article, the author comes to the conclusion that the study of other similar films created on the basis of the opera libretto can provide new information on musical theater productions.

**Keywords:** P. I. Chardynin, P. I. Tchaikovsky, “The Queen of Spades”, opera, film, libretto.

В начале XX века русский кинематограф, который был только что родившимся искусством-«младенцем», активно искал собственные средства выразительности, обращаясь к тому инструментарию, который уже существовал в прочих визуальных искусствах. Традиционно этот процесс связывают с парадоксальным «провалом» в этом искусстве великих драматических актеров и столь же парадоксально завоевавших популярность на киноэкране деятелей балетного театра. На это множество раз указано и разных исследованиях и легко объясняется обстоятельствами, в которых существовал ранний кинематограф. Опора не на звучащее слово, а на выразительность и доступность для понимания зрителя пластики и мимики, необходимость особого чувства пространства открыли (пусть и на сравнительно краткое время) путь в столь непривычный жанр тем, кто до того царил на музыкально-театральной сцене — балетным танцовщикам. Одно немое искусство оказалось способным легко и непринужденно трансформироваться в другое, тоже немое.

Специфика раннего отечественного кино, проявляющаяся в тенденции использовать в качестве киносценария либретто оперы, пока еще недостаточно освещена. Впрочем, честнее этот тезис было бы сформулировать следующим образом: использование возможностей либретто оперы в качестве киносценария *совершенно не оценено*.

В данном случае, как и во многих других вопросах, находящихся на стыке или пересечении разных искусств, мы имеем дело с естественными границами знаний, к которым обращаются те или иные авторы. Историки оперы (а это в большинстве случаев музыковеды) данной темы не касаются вообще, так как в ней отсутствует основной предмет исследования — музыка. Рассматривать же оперу как литературное либретто, представляется весьма сомнительным с научной точки зрения. Историки кинематографа, со своей стороны, фиксируют сам факт такого заимство-

вания, но очень редко придают ему значение. Чаще всего они ограничиваются порицанием указанного заимствования, указывают на незрелость работы режиссера и низкое качество самой картины с высоты более позднего этапа развития искусства. За редким исключением исследователи пытаются смотреть на сложившуюся ситуацию насколько возможно объективно, пытаются логически объяснить подобный выбор авторов кинофильмов начала XX века. «В оперном спектакле, — пишет один из авторов, — слово, диалог не имеют такого значения, как в драматическом, и поэтому оперный либреттист стремится передать сюжет через действенные, а не словесные столкновения персонажей. Соответственно и фильмы, поставленные по оперным либретто, полнее и последовательнее излагают сюжет (оперного либретто, а не его литературной основы!), чем фильмы, поставленные по театральным пьесам» [1, с. 142].

В начале XX века можно обнаружить ряд фильмов, снятых с использованием оперного либретто (это, например, «Русалка» (1910) по опере А. С. Даргомыжского; «Мазепа» (1909) и «Евгений Онегин» (1911) по операм П. И. Чайковского). К ним также относится и «Пиковая дама», снятая в 1919 году Петром Чардыниным (Торговый дом А. Ханжонкова).

Историки кинематографа фильм Чардынина хотя и отмечают (благодаря факту первого обращения кинематографа к повести А. С. Пушкина), но неизменно отдают предпочтение более поздней картине на тот же сюжет — «Пиковая дама», снятой в 1916 году Яковом Протазановым. Киноленту традиционно называют и «более известной», и «более интересной», прежде всего потому, что она была основана уже на собственно литературном первоисточнике<sup>1</sup>. И, вероятно, с точки зрения истории кинематографа это справедливо. Фильм 1916 года, выстроенный практически в точном соответствии с текстом Пушкина, с гораздо более интересной работой оператора и визуальными находками<sup>2</sup>, безусловно, выигрывает в сопоставлении с первой лентой (особенно если их обе рассматривать исключительно с точки зрения экранизации известного литературного произведения).

Однако воспринимая работу Чардынина только как этап *развития кино*, мы многое теряем в осознании ее значимости. Потому что кинофильм важен не как выдающийся памятник отечественного киноискусства, а как своего рода фотографический отпечаток музыкального театра своего времени.

---

<sup>1</sup> Хотя в некоторых изданиях можно встретить ошибочное утверждение, что «Пиковую даму» он [Протазанов. — А. Г.] снимает по оперному либретто при наличии повести» [2, с. 292].

<sup>2</sup> В конце концов, фильм был значительно протяженнее, а потому полнее раскрывал избранный сюжет.

Рассмотрим далее этот фильм в подробностях и попытаемся осознать его специфику.

Петр Чардынин — артист труппы Введенского народного дома в Москве в начале XX века «...первым из театральных деятелей связал свою судьбу с кинематографом» [3, с. 117]. Его знакомство с миром кино началось в 1908 году, когда он снимался в фильме «Выбор царской невесты». Вскоре Александр Ханжонков поручил Чардынину работу над гоголевскими картинами «Мертвые души» и «Женитьба». Правда, он позже признается, что «картины вышли неудачными» [4, с. 23], но деятельность Чардынина после этого оказалась накрепко связанной не с театром, а с кино.

«Пиковая дама», появившаяся в 1910 году, с одной стороны, пополнила череду снятых Чардыниным кинофильмов, а, с другой — стала в его творчестве одной из лент, опиравшихся в своем экранном решении на театральный опыт<sup>3</sup> (например, в фильме 1909 года «Власть тьмы», как предполагается, использовались декорации и актеры, исполнявшие пьесу в театре).

Связь фильма и оперы несомненна и никем из историков не оспаривается. Современные исследователи, как правило, ставят эту особенность режиссеру в упрек и склонны лишь снисходительно ее «прощать», указывая в качестве слабого «извинения» на несовершенство операторской работы в раннем кино в целом и недостаточную его сконцентрированность на психологизме сюжета.

Вероятно, историкам кино опора на оперное либретто категорически не нравится потому, что они видят в ней лишь искажение замысла Пушкина, недостаточное проникновение в глубины смысла произведения и чрезмерно аффектированную игру актеров. Кроме того, идеалом раннего воплощения «Пиковой дамы» на киноэкране мыслится уже упомянутый фильм Протазанова, перед которым — и это следует честно признать — краткая лента Чардынина меркнет.

Мы же предлагаем изменить подход и посмотреть на «Пиковую даму» 1910 года не как на посредственный фильм, поставленный на основе оперного либретто по причине нетребовательности к себе режиссера, а как на попытку перенести в рамки фильма основное оперное действие. Рассмотренная таким образом картина приобретает иной, более глубокий с исторической точки зрения смысл — не как отдельное кинопроизведение, а как своего рода фиксация давно ушедшей музыкально-театральной природы. Насколько возможно пристально мы приглядимся к воплощению сценария на экране, персонажному «каркасу», костюмам, некоторым отдельным элементам де-

---

<sup>3</sup> Упомянутые выше «Русалка», «Мазепа» и «Евгений Онегин» были сняты режиссером Василием Гончаровым.

корационного решения и мизансценам постановки, кажущимся на первый взгляд несущественными.

Есть два косвенных признака того, что фильм не просто использовал либретто оперы Чайковского, но был связан с нею теснее. Во-первых, после выхода фильма на экраны на него откликнулся журнал «Сине-фоно», сообщивший, что «...огромное впечатление произведет постановка этой ленты в сопровождении музыки Чайковского»<sup>4</sup> [5, с. 65]. Упоминание о музыке в данном случае позволяет предположить, что современники видели в фильме не просто использованные «мотивы» либретто, а своего рода киноверсию оперы, которая к 1910-му году уже почти двадцать лет шла в московском Большом театре. Во-вторых, в описании художественных фильмов дореволюционной России (это издание увидело свет в 1945 году) «Пиковая дама» была охарактеризована следующим образом: «Экранизация оперы П. И. Чайковского [выделено мною. — А. Г.] (по сюжету одноименной повести А. С. Пушкина)» [6, с. 12].

Какова же эта кинокартина?

«Используя оперное либретто, “Пиковая дама” <...> берет из него пять-шесть ключевых сцен» [2, с. 57], — пишет одна из исследователей истории кино. Однако это утверждение не вполне точно: «Пиковая дама» не «берет пять-шесть сцен» из оперы — она структурно полностью ее повторяет. Сравним их развитие сцен.

Первые два эпизода фильма («Герман никогда не принимал участия в игре»<sup>5</sup> и «Графиня — обладательница тайны трех карт») своим сюжетом соответствуют первой картине оперы. Третий («В доме Графини и ее внучки Лизы») эпизод параллелен второй картине. Четвертый («На балу Лиза дает Герману ключ от своей комнаты») аналогичен третьему. Пятый («Желая узнать тайну трех карт, Герман проникает к Графине») и шестой («Комната Германа в казармах. Герман читает письмо Лизы, в котором она вызывает его для объяснения») эпизоды воспроизводят сюжеты четвертой и пятой картин соответственно. Седьмой эпизод («Лиза ждет Германа») коррелирует с шестой картиной оперы. Наконец, восьмой («Игорный дом») эпизод, как и седьмая картина оперы, завершает историю Германа.

Из оперы в фильм перешли и основные действующие лица: Герман, Лиза, Томский, Графиня, князь Елецкий. Их взаимоотношения, аналогичные тем, что мы встречаем в оперном либретто, составляют канву «Пиковой дамы» 1910 года.

<sup>4</sup> Вероятно, это отзыв-пожелание от увидевшего фильм критика.

<sup>5</sup> Первоначальные надписи фильма не сохранились. В наше время картина демонстрируется с новыми надписями.

В первой картине оперы мы не только встречаемся со всеми основными персонажами, но и получаем изначальное представление об их связях в сценарии: Герман, не играет в карты, чем вызывает жгучее любопытство у друзей; Томский, рассказывает историю Графини; князь Елецкий получает поздравления по случаю предстоящей женитьбы; Лиза и Графиня в равной степени поражены внезапной встречей с Германом. Примерно то же самое происходит и на киноэкране. Играющие друзья Германа и сам он, в их игре не участвующий, оказываются на переднем плане, тогда как прочие составляют постоянно меняющийся фон. Правда, по сравнению с картиной оперы, действие этих эпизодов несколько сокращено. Оно лишено общего многофигурного хора, присутствующего на музыкальной сцене: играющие дети и гуляющая публика редуцированы в данном случае до нескольких человек, прогуливающихся по дорожкам сада, в то время как собственно действие разворачивается на переднем плане.

Есть и иные, более явные, изменения. Появление князя Елецкого в опере сопровождается словами Чекалинского и Сурина: «Тебя поздравить можно. Ты, говорят, жених»<sup>6</sup>. В немом кино подобное звуковое сопровождение, разумеется, невозможно. Поэтому в фильме связь Князя с Лизой демонстрируется наглядно: они прогуливаются вдвоем в саду, где встречаются с Графиней, которую сопровождает одна из приживалок. Это изменение противоречит букве оперы, но сохраняет ее дух, переводя в визуальное впечатление вербальное изложение.

Второе изменение связано с третьим эпизодом, когда в сцене Лизы, Полины и подруг зритель тоже видел князя Елецкого. Это преобразование, кажущееся абсурдным, на самом деле также объяснимо связью фильма с либретто. Во второй картине оперы, после исполнения романса, Полина говорит подруге: «И без того грустна ты что-то, Лиза, // В такой-то день! Подумай, ведь ты помолвлена». Именно прямым переносом оперного текста в действие и можно объяснить столь странное появление князя Елецкого в доме Графини.

Впрочем, кроме этих изменений, мы не обнаруживаем иные, сколько-нибудь значимые, трансформации<sup>7</sup>, произошедшие в фильме относительно оперы. А потому приступим к сравнению развития визуального ряда «Пиковой дамы» 1910 года с театральной постановкой.

Первые два эпизода сняты на открытом воздухе, что связано с оперой, в которой действие первой картины проходит в Летнем саду. Разумеется, нельзя было требовать от студии Ханжонкова, снимавшей фильм чрезвычайно быстро, точного воспроизведения необходимого пейзажа, однако, нельзя не от-

<sup>6</sup> Здесь и далее текст оперного либретто цитируется по изданию: [7].

<sup>7</sup> Еще об одной смысловой, а не визуальной трансформации будет сказано ниже.

метить их сходство. 1910-й был годом, когда Ханжонков решил «...устроить летнюю площадку для съемок вне города, в живописной местности с удобным освещением» [4, с. 37], остановив свой выбор на усадьбе в селе Крылатском, где и появился ряд кинокартин. Там снималось и начало «Пиковой дамы».

Третий эпизод, как и вторая картина оперы, переносит нас в дом Графини. В комнате Лизы собрались ее подруги, включая Полину, сидящую за клавесином. После ухода гостей Лиза ненадолго остается одна, так как практически в тот же миг появляется Герман (причем, именно так, как и указано в ремарках либретто — «в дверях балкона»).

И далее действие развивается в точном соответствии с текстом либретто, вплоть до сыгранных пантомимой немомо экрана вокального диалога Лизы и Германа. Сначала девушка отказывается его слушать («Зачем, зачем вы здесь? Уйдите!»), затем отводит его руку с пистолетом («Нет! Живи!») и, наконец, признается в любовном томлении («Я твоя!»).

Такая яркость пантомимы нередко вызывает легкую усмешку у историков кино: «Чувства выражаются открыто, утрированно» [8], «Лиза резковата, бойка и с готовностью подчиняется напору соблазнителя, мгновенно сомлев в его объятиях» [8]. Однако если представить это сценой, разыгранной в оперном театре, то все встает на свои места, и стремительная смена настроений и чувств уже кажется не парадоксальной, а вполне ожидаемой.

Четвертый эпизод также точно соответствует основным сюжетным «точкам» третьей картины оперы. Так как сам фильм более чем краток, то в данном случае возникает своего рода временное наложение: основные события происходят на переднем плане, а заднем мы видим «отблеск» интермедии «Искренность пастушки»<sup>8</sup>.

В действии намечены основные смысловые «точки» — это обмен репликами Чекалинского и Сурина: «Наш Герман снова нос повесил. // Ручаюсь вам, что он влюблен; // То мрачен был, потом стал весел. // — Нет, господа, он увлечен, // Как думаете, чем? // Надеждой узнать три карты» (из-за незнания оперного либретто историки кино ошибочно трактуют следующим образом: «...на балу два недоброжелателя в масках вьются вокруг него, нашептывают ему что-то на ухо, не отстают ни на шаг» [8]). Затем — задумчивый Герман последовательно встречает Графиню и Лизу, которая передает ему записку и ключ. Интересно, что с точки зрения развития сюжета фильма данная сцена выглядит несколько избыточной (заметим, что в опере Лиза сначала тайно передает Герману записку о том, что она будет его ждать после интермедии, и лишь потом, во время этой встречи, отдает ключ). Но, если предположить, что одной из задач фильма была задача возможно полного воплощения ли-

<sup>8</sup> О ней подробнее мы скажем ниже.

бретто, то появившиеся вместе записка и ключ становятся просто совмещением двух сценических событий (как совмещаются здесь интермедия и собственно действие).

Да, разумеется, все происходящее выглядит чрезвычайно наигранным, а, тем более, не сделанным «тайком». Мы снова сталкиваемся с конфликтом ожиданий: рассчитываем получить от кино предельную реалистичность вопреки оперной постановочной традиции, согласно которой сначала записка, а потом и ключ также передаются на авансцене, буквально у рампы, чтобы происходящее было хорошо видно зрителям.

Интересно, что даже в отдельных эпизодах Чардынин довольно точно воспроизводит не только последовательность событий, прописанных в либретто, но и его ремарки. Например, во время встречи Графини и Германа на сцене в либретто появляется ремарка: «Оба вздрагивают, пристально смотрят друг на друга». Именно так этот эпизод и играется в фильме.

Как и четвертая картина оперы, пятый эпизод фильма представляет собой камерное повествование о роковой встрече Германа и Графини, завершающейся смертью хранительницы тайны трех карт. И снова мы видим довольно точную иллюстрацию оперного либретто. Появляется Графиня, окруженная приживалками, затем приходит пожелать ей спокойной ночи Лиза, и, наконец, дом замирает, чтобы через несколько секунд открылась потайная дверь и вошел Герман.

Напряженный диалог Германа и Графини, о котором так много написано исследователями оперы<sup>9</sup>, здесь передан столь же точно. В отличие от оперы, в фильме не только Графиня, но и Герман вынуждены изъясняться средствами яркой театральной пантомимы. В этой сцене можно найти и прекрасную иллюстрацию к словам Германа («Не пугайтесь! Ради бога, не пугайтесь! Я не стану вам вредить!»), и его угрозу (в ответ на которую, если обратиться к либретто, «Графиня кивает головой, поднимает руки, чтобы заслониться от выстрела»), и даже перенесение на киноэкран, казалось бы, весьма незначительной, но очень выразительной ремарки («Герман подходит к трупу, берет руку»).

Развязка эпизода также практически тождественна развязке четвертой картины оперы, где пришедшая на шум Лиза обвиняет Германа: «Умерла! О боже! И это сделал ты?».

Шестой эпизод, как и пятая картина оперы, наполнен мистическим ужасом. Пожалуй, это наиболее аскетично снятая сцена, в которой все сосредоточено на одном — создании особой атмосферы ожидания потустороннего. И здесь

---

<sup>9</sup> В опере он особенно интересен разными средствами выразительности: Герману Чайковский дает вокальные реплики, тогда как Графине — только пантомиму и звучание оркестра.

тоже очень важна передача в действии киноленты ремарок, обнаруживающихся в либретто. За мизансценой, во время которой Герман читает записку от Лизы, следует сцена с внезапно распахивающимся окном, в котором герой видит пугающее его видение: «Стук в окно. Герман поднимает голову и прислушивается. Вой ветра. Из окна кто-то выглядывает и исчезает. Опять стук в окно. Порыв ветра отворяет его и оттуда снова показывается тень».

Дальнейшее развитие сюжета картины также идет строго в соответствии с либретто оперы и, наконец, завершается обретением Германом вожделенной комбинации карт<sup>10</sup>.

Объяснение Лизы и Германа (седьмой эпизод) также кажется немым воплощением оперной сцены. Здесь и тревожное ожидание Лизы, и ее радость при виде Германа, и гибель главной героини, в отчаянии осознавшей все произошедшее<sup>11</sup>.

Точно следует оперному действию и завершающий эпизод — сцена в игорном доме. Разумеется, незначительные расхождения (например, в кадре сначала появляется Герман, и только затем — князь Елецкий; в опере последовательность событий обратная). Однако подобные мелочи не влияют на общее впечатление. Кульминация действия здесь также распадается на две части: сначала это внезапное, как и в шестом эпизоде, снятое с монтажным эффектом, появление призрака, смеющегося над потрясенным Германом, а затем — поражающее всех присутствующих самоубийство главного героя.. Один из критиков даже отметил, что в «Пиковой даме» «...фирма впервые, если не ошибаюсь, применяет трюки появления и исчезновения действующего лица» [5, с. 65].

Рассмотрев параллельность общего хода фильма оперному действию, сосредоточимся далее на нескольких, наиболее интересных, подробностях.

Прежде всего, любопытна тема трех карт, которая, в отличие от оперы, становится практически единственной, довлеющей, темой фильма. В этом, пожалуй, заключается единственное *принципиальное* отличие кинокартины от оперы. Герман в оперной постановке влюблен в неизвестную девушку (которой позже окажется Лиза). Все остальное — история трансформации *средства* (обретение тайны трех карт как средство разбогатеть и получить возможность жениться на богатой наследнице) — *в цель* (когда отношения с Лизой трансформируются в средство узнать вожделенную тайну). В фильме

<sup>10</sup> О том, каким образом карты «играют» свою роль в фильме, мы скажем позже.

<sup>11</sup> О съемках этой сцены в подробностях вспоминал Ханжонков: «Хорошо запомнились сцены, когда Лиза после свидания с Германом бросается в воду. Недостаточная высота помоста не позволила бедной девушке скрыться “под водой”. Пришлось экстренно выкапывать яму и затем переснимать. А это тогда было целым событием» [11, с. 40].

же отсутствует напряженное перерождение Германа, который вначале взглядывает на Лизу лишь мельком и совершенно равнодушно, но зато очень живо откликается на рассказ о тайне трех карт. Эта его заинтересованность указывает на появление новых «героев»: собственно игральные карты становятся столь же значимым визуальным лейтмотивом фильма, каким является тема карт в опере.

В другой раз те же карты с той же целью появляются в четвертом эпизоде, символизируя слова Чекалинского и Сурина, которые, задавшись целью дразнить Германа глупой и, на их взгляд, несуществующей тайной, показывают ему колоду (вместо слов либретто: «Не ты ли тот третий, // Кто страстно любя, // Придет, чтобы узнать от нее // Три карты, три карты, три карты...»).

Далее навязчивая идея о картах будет сопровождать Германа в каждой из картин и постепенно подведет его к трагическому финалу.

В пятом эпизоде колода карт в первый раз появляется в руках Германа в сцене его разговора с Графиней. В немом кинофильме, не имея возможности умолять словами из текста либретто («Вы знаете три карты. // Для кого вам беречь вашу тайну»), герой просто показывает ей карты, как бы предлагая выбрать нужные.

В тот момент, когда Герман понимает, что Графиня мертва и надежда на открытие тайны умерла вместе с нею, он отбрасывает карты от себя так яростно, что они разлетаются по всей комнате. Это движение, совершенно лишнее в опере, чрезвычайно важно для фильма, хотя бы потому, что полностью соответствует отчаянным словам Германа: «Мертва! А тайны не узнал я...»

Та же разлетевшаяся колода «играет» в этом эпизоде еще раз, когда вошедшая в комнату Лиза обнаруживает Германа над бездыханным телом Графини. После некоторого замешательства девушка замечает на полу карты и в ужасе поднимает одну из них. Невозможно было бы более ясно сыграть пантомимой горестную реплику девушки: «Не я тебе была нужна, а карты!»

Шестой эпизод, разумеется, тоже не обходится без символических карт. Для наибольшей наглядности они теперь не просто появляются в руках персонажей, но на стене становятся видны всем зрителям. Здесь визуализируются слова Призрака графини, являющегося Герману в опере: «Запомни: тройка, семерка, туз!» С исчезновением видения пропадают и фантазмагорические карты на стене, становясь вполне реальными в руках Германа. Как и в опере он, вслед за Призраком, повторяет без остановки: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, туз!»

Те же самые карты в руках Германа в следующем, седьмом, эпизоде, завершающемся гибелью Лизы, тоже становятся прямыми иллюстрациями слов либретто: «Я должен был свершить злодейство, // Чтоб этой страшной ценой // Мои три карты я мог узнать». Сосредоточенность Германа на обре-



Рис. 1. Николай Фигнер в опере (слева) и Павел Бирюков в фильме (справа) в роли Германа

Рис. 2. Леонид Яковлев в опере (слева) и Андрей Громов в фильме (справа) в роли князя Елецкого

тенной тайне, которая так явно проявляется в тексте либретто, в фильме сфокусирована на трех картах, к которым постоянно приковано внимание героя.

И, наконец, в финальном эпизоде происходит наиболее явное «явление» карт. Благодаря работе оператора фильма (им был Луи Форестье), теперь они переводятся из разряда символа в конкретный образ, участвующий в игре Германа. Сначала в руках героя появляется «обещанный» призраком туз, который после «превращается» в роковую пиковую даму. Карточные метаморфозы снова становятся точной иллюстрацией слов либретто: «Мой туз! — Нет! Ваша дама бита! — Какая дама? — Та, что у вас в руках — дама пик!»

Рассмотрев параллели содержания оперы и фильма (а нередко и дословное воплощение в нем текста либретто), следует обратиться к еще одной стороне, также идентичной, — внешнему облику персонажей.

Достаточно сравнить костюмы героев фильма с театральными костюмами, чтобы понять, на какой «визуальный образец» опирались авторы<sup>12</sup>. Герман, как и в оперной постановке, в фильме предстает офицером Венгерского гусарского полка (рис. 1).

Князь Елецкий, персонаж, напрямую перешедший в фильм из оперы, как и в театре, оказывается кавалергардом (рис. 2).

Одежды Графини одинаковы в опере и фильме: объемный чепец, подхваченный лентами, отделанная кружевами ночная сорочка... (рис. 3). Схожи даже облики приживалок.

<sup>12</sup> Относительно постановки фильма «Русалка» (1910), также снятого по либретто, доподлинно известно, что «...артисты были одеты в оперные костюмы, взятые напрокат из известной костюмерной мастерской» [9, с. 40]. Можно предположить, что и в «Пиковой даме» также были использованы костюмы не просто похожие, а именно театральные.



Рис. 3. Мария Славина в опере (слева)  
и Антонина Пожарская в фильме (справа)  
в роли Графини



Рис. 4. Медея Фигнер в опере  
(слева)  
и Александра Гончарова  
в фильме (справа) в роли Лизы

Имеют сходство и призраки, являющиеся Герману в пятой и седьмой картинах оперы и в шестом и восьмом эпизодах фильма. Впрочем, вероятно, это самое ожидаемое: трудно представить себе иным вид призрака, который должен был явиться на дореволюционном экране<sup>13</sup>.

Как ни странно, но платье Лизы в фильме менее одяний прочих героев связано с оперой. Схожее одяние можно увидеть сейчас на исполнительнице главной роли в оперных постановках, которые стремятся быть аутентичными первоначальной версии. Впрочем, и здесь (в седьмом эпизоде фильма, параллельном шестой картине оперы) можно найти определенное пересечение (рис. 4).

Причем подобное сходство обнаруживается не только в костюмах главных героев, но и в их ранговых позициях. Например, уже в начале фильма на переднем плане мы видим стоящего у стола Германа и его трех друзей, сидящих за столом: Чекалинского, Томского и Сурина. Как и Герман, они — военные. Это противоречит постановке 1890 года, в которой названные персонажи были штатскими. Таким Томский задумывался изначально, именно такой облик имел и первый исполнитель роли в опере — Иван Мельников. В следующем сезоне (1891/92 гг.) в Мариинском театре эта роль перешла к Аркадию Чернову, который «...сделал своего Томского товарищем Германа по полку и выходил поэтому одетый с ним одинаково. Такая традиция продержалась в театре до 1921 г., когда в новой постановке Александра Бенуа Томского снова превратили в штатского» [10, с. 115]. Скорее всего, именно

<sup>13</sup> Можно вспомнить сцену сна главной героини фильма «Умиравший лебедь» (реж. Е. Бауэр, 1916), в котором той является загадочная Белая дама.



Рис. 5. Фрагмент кадра из фильма



Рис. 6. Фрагмент росписи плафона зрительного зала Мариинского театра (наверху) и фрагменты росписи плафона зрительного зала Большого театра (внизу)

в варианте второго петербургского сезона опера появилась и в Москве. Здесь в сентябре 1891 года в Большом театре начали работать над постановкой, где «...вся mise en scène была заимствована из Петербурга, вместе со всеми рисунками костюмов и декораций» [11, с. 224].

Есть и еще одна интересная подробность, касающаяся уже не костюмов, а декорационного оформления фильма. Если мы приглядимся, то в фильме, в сцене в игорном доме (восьмой эпизод), зрители могут заметить развешенные на стене картины с изображенными на них то ли музами, то ли античными танцовщицами в развевающихся туниках и с прихотливо вздымающимися шарфами (рис. 5).

Такой, надо признаться, довольно странный, выбор декора для игорного дома, конечно, может быть объяснен просто недостатком фантазии (или финансовых возможностей) создателей фильма. Однако интерьеры, в которых снимались другие эпизоды, хотя и были весьма скромны, но такой «приблизительностью» не отличались.

Мы можем высказать свое предположение о том, почему игорный дом

оказался в этом фильме украшен столь неподходящими, на первый взгляд, картинами. Если сравнить уже приведенный фрагмент кадра фильма — с росписями плафонов зрительных залов театров (петербургского — Мариинского и московского — Большого), то окажется, что танцовщицы на стене игорного дома очень напоминают бегло, дилетантски повторенные фигуры росписи плафонов зрительных залов Мариинского и Большого театра (рис. 6).

Не было ли это приемом «для посвященных», дополнительно связывающим театральную постановку с кинолентой, своего рода изящным намеком на «родство» фильма и оперы? Общность же образов с музами на плафо-

нах обоих театров представляется вполне логичной и объединяющей две версии постановки и фильм.

Обратимся к следующей любопытной подробности фильма, а именно — присутствующей в нем реминисценции интермедии «Искренность пастушки», которая является дополнительным доказательством не только собственно опоры сценария фильма на либретто оперы, но и некоторой попытки перенесения на киноэкран театральной постановки во всей ее полноте.

С точки зрения последовательности изложения событий и развивающихся взаимоотношений главных героев, эта сцена не имеет никакого смысла. Главное в четвертом эпизоде фильма (насмешки друзей над Германом, встреча Германа и Графини, затем — Германа и Лизы) происходит на переднем плане. В то время как на заднем плане мы видим три танцующие пары, точнее, пары, которые пытаются повторить некоторые движения танца на небольшой площадке.

Значительная роль танца в фильме того времени, вероятно, была фактом исключительным, а потому даже отдельно отмечалась критиком, который писал: «...картина прекрасно разыграна; очень хорош балет» [5, с. 65]. Впрочем, мы не должны очаровываться подобным отзывом: танец в кинокартине исполнен явными дилетантами (возможно, членами съемочной группы или актерами, не занятыми в конкретной сцене), причем в одной из этих пар роль кавалера, скорее всего, исполняет травести<sup>14</sup>.

При всей «приблизительности» исполнения, можно все-таки отметить ряд любопытных деталей. Прежде всего, это костюмы и аксессуары, которые (особенно мужские), чрезвычайно схожи с костюмами исполнителей интермедии в опере. Корзиночки у пастушек и посохи у пастушков тоже выглядят «параллелью» оперной постановке. Единственная разница, которую можно заметить, касается посохов: они в кинофильме явно короче, вероятно, из-за размера съемочной площадки (рис. 7).



Рис. 7. Фрагмент изображения танца из интермедии «Искренность пастушки» в опере (наверху) и фрагменты кадров из фильма (внизу)

<sup>14</sup> Вывод об этом можно сделать, например, судя по обуви исполнителей.

Танец, который исполняют три пары, конечно, невозможно считать прямым переносом аналогичного фрагмента оперы. Однако постоянно сменяющие друг друга движения, равно как и группы, в которые объединяются исполнители, скорее всего, пусть и в искаженном варианте, повторяют рисунок одного из танцев интермедии. Важно также понять, какой именно танцевальный номер интермедии пытаются копировать авторы фильма.

Танцы в петербургской постановке «Пиковой дамы» 1890 года были поставлены, как известно, Мариусом Петипа<sup>15</sup>. В Москве опера была, как уже говорилось, скопирована с петербургского образца, а «...танцы, сочиненные главным балетмейстером С.-Петербургской балетной труппы М. И. Петипа, были поставлены петербургским вторым балетмейстером Л. И. Ивановым, который специально для этого был командирован в Москву» [11, с. 225]. Можно предположить, что к 1910 году танцевальные фрагменты были несколько подновлены кем-либо из балетмейстеров московского Большого театра, однако, точных сведений об этом нет<sup>16</sup>.

Относительно танцев, поставленных Петипа и показанных именно во время спектаклей 1890-го и 1891 года, сведений у нас сравнительно немного. Матильда Кшесинская, которая участвовала в интермедии в Петербурге, вспоминала: «...я танцевала в костюме пастушки и в белом парике в пасторали, в сцене бала первого акта. Мы изображали саксонского фарфора статуэтки стиля Людовика XV. Нас выкатывали на сцену попарно на подставках, мы спрыгивали с подставок и танцевали, в то время как хор пел “мой миленький дружок, прелестный пастушок”. Исполнив пастораль, мы вскакивали обратно на подставку, и нас увозили за кулисы» [13, с. 36]. Возможно, за давностью лет особенности строения интермедии стерлись из памяти танцовщицы, потому что вряд ли танец начинался только в дуэте Прилепы и Миловзора. Скорее всего, он сопровождал уже хор «Под сению густою», продолжался в Сарабанде и длился во время упомянутого дуэта. Впрочем, это свидетельство, пожалуй, одно из самых подробных описаний танцев интермедии.

---

<sup>15</sup> Наличие в танцах корзиночек и посохов может служить еще одним косвенным доказательством того, что танец в фильме Чардынина был сделан «по образцу» постановки Петипа, для которого наличие подобных аксессуаров в кордебалетном танце было привычно.

<sup>16</sup> О работе над интермедией «Пиковой дамы» Хосе Мендеса и Ивана Хлюстина, в конце XIX века бывших балетмейстерами Большого театра, нам ничего не известно. Любые предположения на этот счет можно поставить под сомнение из-за сведений об откомандировании Иванова для перенесения интермедии на московскую сцену. Что касается работы над танцами Александра Горского, то, по крайней мере, в хронографе жизни и творчества А. А. Горского (он приведен в издании [12, с. 349–357]) она не значится. Это может означать, что, если Горский и брался за танцы интермедии, то, возможно, лишь слегка «подновил» уже существующий вариант.

Гораздо менее конкретный, но важный своей оценкой постановки, отзыв можно найти в историческом очерке: «...пастораль, которую поставил Петипа, представляла замечательное зрелище в целом и в отдельных частностях, а главное ее хореографический рисунок необыкновенно гармонировал с музыкой; все движения танцующих отличались такой же чистотой, ясностью, изяществом и легкостью. Кордебалет замечательно точно и выразительно пластировал эту музыку» [10, с. 115–118].

Если опираться на такую зыбкую почву, как ритм исполнения движений в немом фильме более чем столетней давности, и прибавить к этому знание музыки оперы, можно сказать, что исполняемый в «Пиковой даме» Чардынина танец соответствует либо первому хору (отразившемуся в финальном номере интермедии), либо дуэту (причем первый вариант выглядит более предпочтительным).

Разумеется, хореографическая композиция в фильме является только любительским намеком, а не точным воспроизведением театрального оригинала, но, тем не менее, она предлагает хотя бы краем глаза взглянуть на танец, который, вероятно, в то время исполнялся на московской сцене. Разумеется, можно спорить, действительно ли танцы в «Пиковой даме» 1910 года суть отражение «в кривом зеркале» танцев Петипа (перенесенных Ивановым), или ничего общего они не имеют с последними. Однако представляется логичным предположить следующее: если в фильме чрезвычайно многое (если не почти все) идентично постановке оперы, то и танцы также являются «слепком» с оригинала (тем более что заново для фильма их никто не ставил).

«Пиковую даму» Чардынина можно уподобить тому специфическому типу клавирного переложения оперы, какой был популярен в XIX веке. Такое издание содержало в себе только фортепианный текст без вокальных строк, которые преобразовывались в инструментальные голоса, составляя удобный для пианиста текст. Такая же смысловая трансформация оперы видится и в данном фильме. В нем в весьма кратком, но емком варианте, скорее всего, представлены особенности сценической постановки, костюмов, актерской игры и даже, отчасти, танцев интермедии в том варианте, в каком это мог видеть Чардынин в опере. Для истории кинематографии все это, пожалуй, особой ценности не представляет, тогда как историкам музыкального театра фильмы, подобные «Русалке» или «Пиковой даме», при пристальном их рассмотрении, могут подарить некоторое количество любопытной и новой информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М.: Аграф, 2007. 496 с.
2. Зайцева Л. А. Становление выразительности в российском дозвучковом кинематографе: монография. М.: ВГИК, 2013. 311 с.
3. Соболев Р. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М.: Искусство, 1961. 211 с.
4. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии: Воспоминания. М.; Л.: Искусство, 1937. 176 с.
5. Сине-фоно. 1910. № 2. С. 10. Цит. по: Великий Киному: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). Каталог. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 65.
6. Вишневецкий В. Художественные фильмы дореволюционной России (фильмографическое описание). М.: Госкиноиздат, 1945. 192 с.
7. «Пиковая дама» П. И. Чайковского: [либретто оперы] / ред. и вст. ст. О. Меликян. М.: Музгиз, 1956. 94 с.
8. Сергеева Т. «Пиковая дама»: что снится человеку... (Из опыта обращений русских режиссеров к пушкинской повести) / Киноведческие записки. 1999. № 42 [электронный ресурс] // URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/793/> (дата обращения: 07.04.2020).
9. Ханжонков А. Дореволюционные инсценировки кинопроизведений А. С. Пушкина // Искусство кино. 1937. № 2. С. 39–41.
10. Эдуард Старк (Зигфрид). Сценическая история опер П. И. Чайковского в б. Мариинском театре // П. И. Чайковский на сцене театра оперы и балета имени С. М. Кирова (б. Мариинский). [Л.]: Издание ленинградского государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова, 1941. С. 17–152.
11. Опера / Москва // Ежегодник императорских театров. Сезон 1891–1892. СПб. 1893. С. 221–234.
12. Балетмейстер Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб: Дмитрий Буланин, 2000. 369 с.
13. Кшесинская М. Воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. 414 с.

REFERENCES

1. Ginzburg S. S. Kinematografiya dorevolucionnoj Rossii. M.: Agraf, 2007. 496 s.
2. Zajceva L. A. Stanovlenie vy`razitel`nosti v rossijskom dozvukovom kinematografe: monografiya. M.: VGIK, 2013. 311 s.
3. Sobolev R. Lyudi i fil`my` russkogo dorevolucionnogo kino. M.: Iskusstvo, 1961. 211 s.
4. Xanzhonkov A. A. Pervy`e gody` russkoj kinematografii: Vospominaniya. M.; L.: Iskusstvo, 1937. 176 s.

5. Sine-fono. 1910. № 2. S. 10. Cit. po: Velikij Kinemo: Katalog soxranivshixsya igrovyx fil'mov Rossii (1908–1919). Katalog. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. S. 65.
6. *Vishnevskij V.* Xudozhestvenny`e fil'my` dorevolucionnoj Rossii (fil'mograficheskoe opisanie). M.: Goskinoizdat, 1945. 192 s.
7. «Pikovaya dama» P. I. Chajkovskogo: [libretto opery`] / red. i vst. st. O. Melikyan. M.: Muzgiz, 1956. 94 c.
8. *Sergeeva T.* «Pikovaya dama»: chto snitsya cheloveku... (Iz opy`ta obrashhenij russkix rezhisserov k pushkinskoj povesi) / Kinovedcheskie zapiski. 1999. № 42 [e`lektronny`j resurs] // URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/793/> (data obrashheniya: 07.04.2020).
9. *Xanzhonkov A.* Dorevolucionny`e inscenirovki kinoproizvedenij A. S. Pushkina // Iskusstvo kino. 1937. № 2. C. 39–41.
10. E`duard Stark (Zigfrid). Scenicheskaya istoriya oper P. I. Chajkovskogo v b. MariiNSkom teatre // P. I. Chajkovskij na scene teatra opery` i baleta imeni S. M. Kirova (b. Mariinskij). [L.]: Izdanie leningradskogo gosudarstvennogo ordena Lenina akademicheskogo teatra opery` i baleta imeni S. M. Kirova, 1941. S. 17–152.
11. Opera / Moskva // Ezhegodnik imperatorskix teatrov. Sezon 1891–1892. SPb. 1893. S. 221–234.
12. Baletmejster Gorskij: Materialy`. Vospominaniya. Stat`i. SPb: Dmitriy Bulanin, 2000. 369 s.
13. *Kshesinskaya M.* Vospominaniya. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1992. 414 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Груцынова А. П. — д-р искусствоведения, доц.; [anna\\_gru@mail.ru](mailto:anna_gru@mail.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grutsynova A. P. — Dr. Habil., Ass. Prof.; [anna\\_gru@mail.ru](mailto:anna_gru@mail.ru)  
ORCHID 0000-0003-4014-4722