

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-104-113
УДК 792.54:792.027:792.09:778.5

Д. Р. Биккулова
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-9988-2696

Кинематографические приемы в оперном театре России 1920-х годов

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется влияние кинематографа на советский оперный театр 1920-х годов. К началу этого десятилетия кинематограф, стремительно набравший популярность, стал восприниматься как серьезный конкурент театра. Осознание и осмысление новой «угрозы» закономерно вели к призывам модернизировать театральный язык с помощью новых технических средств. Применение в оперных постановках интенсивного направленного освещения с помощью прожекторов, монтаж как режиссерский прием, использование кинопроекции — эти и некоторые другие новации стали подтверждением тому, что процесс кинофикации театра затронул и оперную сцену.

С наибольшей силой новые веяния проявились в постановках С. Радлова («Воцтек» А. Берга), Н. Смолича («Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова, «Джонни наигрывает» Э. Кшенека), И. Лапицкого («Саломея» Р. Штрауса, «Пиковая дама» П. И. Чайковского). Так, в своей версии «Золотого петушка» (1923) режиссер спектакля Н. Смолич задействовал кинопроекцию, при постановке оперы Э. Кшенека «Джонни наигрывает» (1928) — мультипликацию. И. Лапицкий в «Пиковой даме» Экспериментального театра, стремясь сделать действие по-кинематографически динамичным, разбил его на сорок небольших эпизодов. Влияние кино можно проследить и в оперных сочинениях, создаваемых в 1920-е годы, — здесь наиболее ярким примером является «Нос» Д. Шостаковича с его особым, монтажным стилем развертывания действия.

Оперная кинофикация не достигла таких объемов, как в драматическом театре, встретив на своем пути разную, не всегда одобрительную реакцию музыкальной печати. Время смелых экспериментов закончилось в 1930-е с изменением культурной политики страны.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Опера, оперная режиссура, кинематограф, И. Лапицкий, Н. Смолич, С. Радлов.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-104-113
УДК 792.54:792.027:792.09:778.5

Diana R. Bikkulova
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-9988-2696

Cinematographic techniques in 1920s Russian opera theatre

ABSTRACT

The article examines cinematography's influence on the Soviet opera theatre of the 1920s. By the beginning of this decade, cinema rapidly gained popularity and began being perceived as a serious competitor to theatre. Awareness and comprehension of the new "threat" reasonably led to appeals for upgrading theatrical language with the help of new technical means.

There were several innovations in the operas on stage: the use of intense straight lighting with the help of floodlights, montage as a director's technique, the use of film screen in opera productions. It all confirmed that the process of cinematofication of the theatre had also affected the opera stage.

The new trends expressed themselves in the productions of Sergey Radlov ("Vozzek" by Alban Berg), Nikolay Smolich ("The Golden Cockerel" by Nikolay Rimsky-Korsakov, "Johnny Plays" by Ernst Krenek), Iosif Lapitsky ("Salome" by Richard Strauss, "The Queen of Spades" by Petr Tchaikovsky). Thus, in his version of "The Golden Cockerel" (1923), the opera director N. Smolich used a film projection, and then, staging E. Kshenek's opera "Johnny Plays" (1928), he used animation. In the "The Queen of Spades" (Experimental Theatre), I. Lapitsky while trying to make the action cinematically dynamic, divided it into forty small episodes. The influence of cinema can also be traced in opera performances of the 1920s. The most vivid example is Dmitry Shostakovich's opera "The Nose" with his special montage style of action.

Opera cinematofication didn't reach such heights as in dramatic theatre and faced a different, not always approving, reaction from the musical press. The time of ambitious experiments ended in the 1930s with a change in the country's cultural policy.

KEYWORDS

Opera, opera directing, cinematography, Iosif Lapitskii, Nikolay Smolich, Sergey Radlov.

Популярность кинематографа в Российской империи становится массовой уже к началу 1910-х годов. Это был активно развивающийся вид искусства — тогда еще сомневались, *искусства* ли — и вид досуга, вошедший в моду с пугающей стремительностью. Увеличение охвата происходило настолько быстро, что это можно сравнить с эпидемией. За десять-пятнадцать лет практически с нуля была создана целая индустрия. В 1912 году этот феномен зафиксировал писатель Александр Серафимович в своем очерке «Машинное надвигается»: «Пройдитесь вечером по улицам столиц, больших губернских городов, уездных городишек, больших сел — и везде на улицах с одиноко мерцающими керосиновыми фонарями вы встретите одно и то же: вход, освещенный фонариками, и у входа толпу ждущих очереди — кинематограф» [1, с. 8].

Конечно же, кинематограф воздействовал самым фактом своего существования на другие виды искусства. Не избежал этого влияния и театр. В чем это проявилось?

Синематограф братьев Люмьер — «ожившая фотография» — продемонстрировал новые возможности отображения окружающей действительности. Это был новый уровень достоверности (даже несмотря на черно-белое изображение и отсутствие звуковой дорожки), новая эстетика. Запечатлев повседневность — неотредактированную реальность — на пленку, первые кинокартины изменили сами представления о возможностях отображения жизни средствами искусства.

Здесь уместно вспомнить, что на русской оперной сцене в начале XX века наблюдался бурный всплеск увлечения достоверностью, жизненностью (который заставил Вс. Э. Мейерхольда в одной из статей обличать «оперный натурализм», захвативший в те годы музыкальный театр).

Главным образом этот феномен возникает под обаянием ранних спектаклей МХТ. Но интересно отметить и небольшое влияние нового, еще совсем молодого властителя дум — кинематографа.

Не случайно в оперных рецензиях тех лет начинают встречаться сравнения с кино. Так, Савва Мамонтов в отзыве на «Орлеанскую деву», постановку своего ученика Петра Оленина 1907 года, упрекает его в том, что массовые сцены спектакля в их суматохе «отдают синематографом». Здесь у Мамонтова осуждающая, неодобрительная интонация — за то, что вместо стремления к красоте на сцене утверждается стремление к достоверности, соблазн отобразить жизнь как она есть, в ее мельтешении, суете, будничности.

Критик Эдвард Старк сделал похожее замечание по поводу сцены пира у Владимира Галицкого в поставленном Александром Саниным «Князе Игоре» (1911): «кутерьма на сцене» — словно «кинематографический снимок с действительной жизни» [2, с. 72]. Подобное могло тогда восприниматься как достижение или как досадная дань моде — в зависимости от эстетических установок смотрящего.

Еще одно соображение: в эти же дореволюционные годы возникает идея применить на оперной сцене дополнительные технические средства для более убедительного отображения реальности. Известно, что оперный

режиссер Иосиф Лапицкий, чуткий ко всем техническим новшествам, использовал проекционное оборудование в «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова и в «Пиковой даме» П. И. Чайковского (1914), постановках своего Театра музыкальной драмы. В «Пиковой даме», в сцене у Зимней канавки, на задник сцены проецировались «медленно-медленно» ползущие по небу серые облака — они, по воспоминанию С. Ю. Левика, «придавали всей сцене зловещий характер и как бы предвещали самоубийство Лизы» [3, с. 678].

Для понимания контекста отметим, что кинематограф довольно быстро вошел в свою орбиту крупных театральных режиссеров — например, Вс. Э. Мейерхольда (снял два фильма: «Портрет Дориана Грея» и «Сильный человек»), А. А. Санина (также два фильма — «Девы горы» и знаменитый «Поликушка» с Иваном Москвиным), которые, к слову, примерно в те же годы параллельно с киносъёмками активно работали и в оперном театре: Мейерхольд в Мариинском, Санин в «Русских сезонах» и Народном доме в Петербурге.

Не без воздействия кино в оперную режиссуру приходит идея монтажа — монтажа партитуры с целью выстраивания той истории, которая нужна режиссеру. Одним из первых таких опытов можно назвать спектакль «Король забавляется» (жанр спектакля был обозначен как «сцены по опере Дж. Верди и драме В. Гюго») Театра музыкальной драмы 1916 года.

И. Лапицкий, постановщик этого спектакля (быстро ставшего одиозным и порицаемым в печати), перемонтировал партитуру оперы «Риголетто», добавив драматические диалоги из пьесы В. Гюго. Интересно, что в письме к тенору И. Козловскому, написанному в первой половине 1930-х годов, Лапицкий приведет дореволюционные опыты своего театра в качестве положительного примера, настаивая на обоснованности применения монтажа для удержания внимания зрителя: не всегда, но в некоторых случаях оперный режиссер может и должен прибегать к изменениям в тексте, выстраивая логику самостоятельного художественного произведения — спектакля. «Такой монтаж — это не отрывки оперы, между которыми бубнят содержание пропущенного, а цельное художественное произведение как драматическая пьеса, сделанная из большого романа» [4].

К началу 1920-х годов кинематограф, по всей видимости, начинает восприниматься как серьезный конкурент театра. В 1917 году выходит статья Сергея Радлова, которая так и называется — «Угроза кинематографа». Интересно, что довольно скоро Радлов станет одним из ведущих, наиболее многообещающих оперных режиссеров — он первый в России постановщик «Любви к трем апельсинам» С. Прокофьева и «Воццека» А. Берга (1926 и 1927, ГАТОБ). Вся деятельность Радлова в бывшем Мариинском театре будет направлена на то, чтобы сделать оперу динамичной, зрелищной, по-кинематографически увлекательной.

За несколько лет до этого он всерьез размышлял на страницах журнала «Аполлон» о том, способен ли оправиться от «сильного потрясения» театр, «на который в невиданных размахах, с бесшабашной удалью обрушился избретенный лет двадцать тому назад кинематограф» [3, с. 46]. Театрально сгущая краски, Радлов рассуждает о том, что будет в состоянии противопоставить

кинематографу «бедный затравленный театр». И приходит к закономерному выводу — только одну «очень маленькую и великую твердыню».

Речь, конечно, о «живой связи между актером и зрителем, связи, которая является исходной точкой и целью театрального представления. Именно ощущение единственности и неповторимости данного зрелища, искусства, творимого сегодня и только на сегодня, обусловленного взорами, вниманием, волнением именно сегодняшних зрителей, их хлопками и вызовами <...> — этот легкий мяч, который неустанно летает из рук искусного живого актера к живым зрителям, радостно его хватаящим, и есть та единственная ценность, ради которой существует театр, ради которой мы не в праве заменить его ни чтением, ни кинематографом, ни спортом, ни богослужением» [5, с. 46].

Отметим, что в 1923-м («Еще о конкуренции театра и кино») и в 1926-м («У развалин театра») Радлов напишет еще две статьи, продолжая отстаивать непреходящую ценность театра в сравнении с младшим собратом-кинематографом — значит, чувствовал, что отстаивать *надо*.

Параллельно в 1920-е годы раздаются призывы к «кинофикации театра». Так, Адриан Пиотровский в одноименной статье 1927 года [6] выделил три основных приема, которые театр может и уже начал заимствовать у кинематографа: во-первых, это техника интенсивного освещения при помощи прожекторов, позволяющая добиться большей динамичности; во-вторых, монтажность — разбивка действия на череду небольших «эпизодов», стремительно сменяющих друг друга; и в-третьих — непосредственное использование киноэкрана как одного из элементов театрального зрелища. Перечисленные Пиотровским новации с наибольшей силой проявились в драматическом театре¹ — но и оперный они не обошли стороной.

Это неудивительно — сложно было бы не заинтересоваться искусством, которое так быстро стало настолько популярным. В те годы многие деятели музыкального театра задумывались о том, что опера должна не потерять контакт со своей публикой, которая стала новой, советской — *другой*.

В архивах сохранился набросок статьи оперного режиссера И. Лапицкого к постановке «Севильского цирюльника» Дж. Россини (написана в середине 1920-х годов), где он рассуждает о психологии современного зрителя и о том, чему может опера научиться у киноискусства.

В тот момент Лапицкий был убежден, что оперный театр только выиграет, если возьмет на вооружение некоторые кинематографические приемы. Он отмечал, что динамичность кинематографа отвечает потребностям современного человека и его изменившейся после войны психике. Темп жизни в XX веке существенно ускорился — и театр должен отражать эти изменения. Лапицкий писал

также о «малой выносливости и быстрой утомляемости», «пониженном общем тоне» современного зрителя, с которыми оперному режиссеру необходимо считаться [7].

Главное преимущество кинематографа, с точки зрения Лапицкого, — это возможность «быстрой смены картин» и вытекающая из нее способность «дать массу

1 См.: Матвиенко К. Н. Кинофикация театра: история и современность: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. — 293 с.

впечатлений». Размышляя о том, как добиться подобного эффекта при постановке оперы, он приходит к выводу — это возможно, если отказаться от предусмотренного партитурой деления на действия и картины, разбив действие «на (существующие в ней) отдельные небольшие музыкальные эпизоды» — так, чтобы на сцене менялись декорации в каждом музыкальном эпизоде [7].

В те годы не только Лапицкий думал о том, как удержать внимание оперного зрителя. В 1923 году на сцене МАЛЕГОТа состоялась премьера «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова в постановке Николая Смолича². Некоторое время спустя Смолич стал главным режиссером этого театра.

В «Золотом петушке» режиссер задействовал все доступные на тот момент технические и зрелищные эффекты — это была россыпь трюков, аттракционов, фокусов, главной целью которых было, по замечанию композитора и критика Николая Стрельникова, поразить зрителя!

Постановка отражала насущную потребность времени — переориентировать оперное искусство на массовую советскую аудиторию. Как отмечалось в печати, Смолич разбил партитуру на эпизоды, для каждого из которых придумал необычное сценическое решение в параллель с основным действием. В ход пошли светящиеся транспаранты, фейерверки, цирковые трюки. Впервые в русском оперном театре частью действия стал кинопоказ. Во время арии Шемаханской царицы (во втором действии) режиссер, как писали, устроил на заднем плане «кинематографический сеанс»: на непрерывно крутящемся вале можно было увидеть позирующую танцовщицу. Применение кинопроекции не содержало в себе глубокого смысла — скорее носило роль аттракциона, броской детали.

Постановка вызвала бурную полемику в прессе. Игорь Глебов (Борис Асафьев), который в целом спектакль не принял и упрекал режиссера в чрезмерном обилии эффектов и поблажке развлекательности, все же отдавал должное его умению увлечь зрителя, мастерски выстраивать ритм перемещений.

Шестого июня 1924 года на сцене ГАТОБа (бывшего Мариинского) состоялась премьера «Саломеи» Р. Штрауса в режиссуре И. Лапицкого — первая постановка этой оперы в России.

Музыкальный критик Вячеслав Каратыгин отмечал, что в этом спектакле совершенно по-новому использован свет [8, с. 7]. Не было освещения на сцене, а со стороны верхних лож «разноцветные снопы лучей» (в статье они названы «рефлекторы») были наведены на главных действующих лиц: Ирода, Иродиаду и Саломею. Яркий свет прожекторов на фоне тьмы неотрывно следовал за героями, преследовал их, держа «в ограниченном световом поле», — эта «странная <...> игра световых пятен», как вспоминал Каратыгин, обостряла общее впечатление [8, с. 7]. Периодически сцена затемнялась полностью.

Обаятельный Иван Ершов сыграл сладострастного вырожденца Ирода так, что вызвал настоящее отвращение у зрителя. В роли Саломеи блистала Валентина Павловская. Постановка имела успех и в следующем году

² Премьера «Золотого петушка» на сцене МАЛЕГОТа состоялась 22 сентября 1923 года (дирижер — Самуил Самосуд, режиссер — Николай Смолич, хореограф — Георгий Балачивадзе, художник — Михаил Бобышев).

была перенесена Лапицким на сцену Большого театра с той же исполнительницей. Евгений Браудо оставил поэтические строки об этом спектакле — он писал, что постановщик «обратил “Саломею” в симфонию света, начав ее в глубокой тьме и через все оттенки проводя ее к первоначальному мраку» [9, с. 8]. Другой рецензент, Сергей Бугославский, отмечал, что идеи Лапицкого в данном случае были вдохновлены и подсказаны самой музыкой: «В манере игры, в освещении подчеркнуто то жуткое, что так тщательно звукописует Штраус» [10, с. 13]. Новые приемы знаменовали собой поиск сценических ключей к оперному экспрессионизму.

Схожий принцип в работе с освещением был применен С. Радловым при постановке «Воццека» на сцене того же ГАТОБа (1927). Согласно описанию спектакля, приведенному К. А. Учителем, сцена была погружена во тьму, из которой лучи прожекторов «выхватывали» небольшие «площадки», на которых разворачивалось действие [11, с. 50].

23 декабря 1927 года на сцене Экспериментального театра (филиал Большого) состоялась премьера «Пиковой дамы» П. И. Чайковского. В этой постановке И. Лапицкого был дерзко реализован принцип монтажа партитуры.

Лапицкий отринул авторскую композицию и разделил все сценическое действие на сорок небольших самостоятельных эпизодов, быстро сменяющих друг друга — как на киноэкране. Для сценического воплощения этой идеи он задействовал два поворотных круга (большой и малый), что позволяло не терять темп при перемене декораций. Предваряла премьеру статья в журнале «Современный театр», где разъяснялись художественные намерения постановщика — ключевым для Лапицкого было желание «приблизить оперу к современности», сделать ее более динамичной [12, с. 231].

В спектакле были заняты видные артисты Большого театра: Н. Озеров (Герман), К. Держинская (Лиза), Н. Обухова (Полина), В. Политковский (Томский), К. Антарова (Графиня), С. Мигай (Елецкий). Дирижировал В. Сук.

В режиссерском прочтении «Пиковой дамы» сказалось сильное влияние экспрессионизма. На сцене царил жутковатая атмосфера вроде знаменитого «Кабинета доктора Калигари» Р. Вине — воссоздавалось субъективное восприятие реальности главным героем, Германом. Зрители должны были увидеть события его глазами.

Все происходившее не было реальностью, это было лишь «нечто показавшееся Герману» — нервному, обостренно чувствительному, одержимому тревогой, находящемуся на грани безумия. Неуравновешенное подсознание Германа наделяло знакомых ему людей некими новыми, зловещими чертами. Был введен второй мимический исполнитель этой роли — двойник, который безмолвно созерцал действия героя, словно наблюдая самого себя со стороны в жутковатом сне.

Усиливали эффект декорации художника А. В. Хвостова, в покосившихся линиях которых также ощущалось веяние экспрессионизма.

Рецензент «Жизни искусства» описывал свои впечатления так: «В спектакле все должны смотреть глазами Германа. Это ведет к тому, что многое в спектакле расценивается и подается именно с точки зрения расстроенного воображения Германа, и спектакль оказывается не освобожденным, а, наоборот,

оснащенным всякого рода мистикой и фантастикой... Вся баллада Томского из легкого светского анекдота превращается в спектакле в какой-то гипнотический сеанс внушения Герману мысли о Графине. В сцене в казарме Герману представляется уже не одна, а сразу чуть ли не пять графинь. Перегруженность всякого рода страхами и жутью — вот доминирующее и самое существенное впечатление от спектакля. Этому впечатлению темноты и мрачности способствует и практикуемая режиссером система освещения, применение которого Лапицкий пытается связать с музыкой» [13, с. 11].

В этой постановке режиссер так же, как и в «Саломее», экспериментировал с освещением сцены, которое усиливалось и уменьшалось в зависимости от динамических оттенков музыки. Критик А. В. Февральский назвал это опытом «светового аккомпанемента музыкальной партитуре» [14, с. 27–28]. Он отметил влияние кино в том, как режиссер использовал прожекторы, ярким световым пятном выделяющие отдельные фигуры и группы, фиксирующие внимание зрителя на нужных персонажах и деталях.

В целом же Февральский, как и некоторые другие рецензенты, пенял Лапицкому за выбор классической оперы Чайковского в качестве материала для смелого эксперимента.

Тем временем оперные сочинения, затронутые новыми веяниями, уже начали появляться. В том же 1927 году молодой Дмитрий Шостакович приступил к работе над партитурой оперы «Нос». Композитор находился под сильным впечатлением от мейерхольдовского «Ревизора» и хотел, чтобы его первую оперу поставил именно Мейерхольд (что по ряду причин оказалось невозможным). Для «Носа» характерен кинематографический, монтажный стиль развития действия: контрастные эпизоды быстро сменяют друг друга, события развиваются стремительно и динамично. В восьмой картине оперы мы наблюдаем события, происходящие в разное время в двух разных квартирах, но волею композитора «смонтированные» друг с другом: пока Подточина и ее дочь читают письмо от Ковалева, Ковалев и его друг Ярыжкин читают уже написанный ответ Подточины.

В какой-то мере о кинематографичности оперы свидетельствует и невероятное количество эпизодических персонажей. На сцене мелькают 78 лиц — когда в 1974-м «Нос» был поставлен Б. А. Покровским в Камерном музыкальном театре, каждый артист исполнял от двух до восьми ролей.

Из написанных в это же время произведений нельзя не вспомнить маленькую оперу-скетч П. Хиндемита «Туда и обратно» (1927), где используется кинематографический прием обратного (реверсивного) воспроизведения — события прокручиваются обратно, к началу, будто пленка, заряженная в кинопроектор.

Осенью 1928 года в МАЛЕГОТе состоялась премьера оперы австрийского композитора Эрнста Кшенека «Джонни наигрывает» в режиссуре Николая Смолича. В этот раз авангардные эксперименты, поиск новых художественных форм совершились на материале современной оперы, погружающей зрителя в знакомую ему урбанистическую среду: на оперной сцене были представлены паровоз, автомобиль, кинофильм, громкоговоритель. В интервью о спектакле

Н. Смолич заявил о том, что кино и радио как элементы современного быта должны быть отражены на сцене: «Живым театром может называться такой, который, как губка, впитывает в себя то, что несет с собой жизнь» [15, с. 6].

«Джонни» потребовал необычных технологических решений. В спектакле были применены радиотрансляция и кинопроекция. Художнику-мультипликатору Виктору Григорьеву (Гри) был специально заказан мультипликационный фрагмент — съемка глобуса с фигуркой Джонни продолжительностью 45 секунд.

Итак, нетрудно заметить, что перечисленные А. Пиотровским в «Кинофикации театра» приемы и технические средства были освоены и опробованы не только в драме, но и — пусть не в таких масштабах — в опере. Уже довольно скоро новая государственная культурная политика обозначит смену эстетических ориентиров, и время дерзких экспериментов подойдет к концу. А пока, в бурные 1920-е годы, кинематограф для советского театра (в том числе оперного театра) — это, с одной стороны, конкурент, с другой — источник новых, манящих возможностей и технических средств, а с третьей — своего рода соблазн массовой популярности, притяжение к которому в тот момент отрицать было невозможно.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Серафимович А. С. Машинное надвигается // Сине-фоно. 1912. № 8. С. 8.
2. Старк Э. А. Художественные постановки в опере (по поводу Театра музыкальной драмы) // Аполлон. 1915. № 4–5. С. 60–81.
3. Левик С. Ю. Записки оперного певца. М.: Искусство, 1962. — 713 с.
4. Лапицкий И. М. Письмо к И. С. Козловскому // РГБИ. Фонд 15, И. М. Лапицкий. К. 2. Ед. хр. № 11.
5. Радлов С. Угроза кинематографа // Аполлон. 1917. № 8–10. С. 46–48.
6. Пиотровский А. И. Кинофикация театра (Несколько обобщений) // Пиотровский А. И. Театральное наследие — исследования, театральная критика, драматургия: в 2 т. Т. 1: Публикации А. И. Пиотровского в периодических изданиях 1919–1937 гг. СПб.: НП «Балтийские сезоны», 2019. — 1104 с.
7. Лапицкий И. М. Постановка оперы «Севильский цирюльник». Машинопись с авторскими правками // РГБИ. Фонд 15. К. 1. Ед. хр. № 16.
8. Каратыгин В. Саломея // Жизнь искусства. 1924. № 25. С. 6–7.
9. Браудо Е. Саломея в Большом театре // Правда. 1925. № 132. С. 8.
10. Бугославский С. «Саломея» в Большом Театре // Жизнь искусства. 1925. № 48. С. 13.
11. Учитель К. А. Современная западноевропейская опера на советской сцене 1920-х — 1930-х годов: Дис. ... д-ра искусствоведения. СПб.: [б. и.], 2015. — 384 с.
12. Возобновление «Пиковой дамы» // Современный театр. 1927. № 15. С. 231.
13. Альфа. Новая постановка «Пиковой дамы» // Жизнь искусства. 1928. № 1. С. 11.
14. Февральский А. В. Пиковая дама — постановка И. Лапицкого в Экспериментальном театре // Современный театр. 1928. № 2. С. 26–28.
15. «Джонни» в Ленинграде. Наши беседы // Жизнь искусства. 1928. № 46. С. 6.

REFERENCES

1. Serafimovich A. S. *Mashinnoe nadvigaetsya* [The machinery is coming]. *Sine-fono*. 1912, no. 8, p. 8.
2. Stark E. A. *Hudozhestvennye postanovki v opere (po povodu Teatra muzykal'noj dramy)* [Artistic productions in the opera (about the Theatre of Musical Drama)]. *Apollon*. 1915, no. 4–5, pp. 60–81.

3. Levik S. Y. *Zapiski opernogo pevca* [Memoirs of an opera singer]. Moscow: Iskusstvo, 1962. — 713 p.
4. Lapickij I. M. *Pis'mo k I. S. Kozlovskomu* [Letter to I. Kozlovskij]. In: RGBI. Fond 15, I. M. Lapickij. K. 2, no. 11.
5. Radlov S. *Ugroza kinematografa* [The threat of cinematography]. *Apollon*. 1917, no. 8–10, pp. 46–48.
6. Piotrovskij A. I. *Kinofikaciya teatra* [The cinematofication of the theatre]. In: Piotrovskij A. I. *Teatral'noe nasledie — ssledovaniya, teatral'naya kritika, dramaturgiya: v 2 t. T. 1: Publikacii A. I. Piotrovskogo v periodicheskikh izdaniyah 1919–1937 gg.* [Theatrical heritage — research, theatre criticism, dramaturgy: in 2 vols. Vol. 1: Publications of A. I. Piotrovsky in periodicals of 1919–1937]. Saint Petersburg: Baltijskie sezony, 2019. — 1104 p.
7. Lapickij I. M. *Postanovka opery "Sevil'skij ciryul'nik"*. *Mashinopis' s avtorskimi pravkami* [Staging of the opera "The Barber of Seville". Typescript with edits]. In: RGBI, Fond 15, k. 1, no. 16.
8. Karatygin V. *Salomeya* [Salome]. *Zhizn' iskusstva*. 1924, no. 25, p. 6–7.
9. Braudo E. *Salomeya v Bol'shom teatre* [Salome at the Bolshoi Theatre]. In: *Pravda*. 1925, no. 132, p. 8.
10. Bugoslavskij S. *"Salomeya" v Bol'shom Teatre* ["Salome" at the Bolshoi Theatre]. *Zhizn' iskusstva*. 1925, no. 48, p. 13.
11. Uchitel K. A. *Sovremennaya zapadnoevropejskaya opera na sovetskoj scene 1920-h — 1930-h godov* [Modern Western European Opera on the Soviet stage of the 1920s — 1930s]: Dissertation Thesis (D. Sc. in Art History). Saint Petersburg, 2015. — 384 p.
12. *Vozobnovlenie "Pikovoj damy"* [The resumption of the "Queen of Spades"]. *Sovremennyy teatr*. 1927, no. 15, p. 231.
13. Alpha. *Novaya postanovka "Pikovoj damy"* [A new production of "The Queen of Spades"]. *Zhizn' iskusstva*. 1928, no. 1, p. 11.
14. Fevral'skiy A. V. *Pikovaya dama — postanovka I. Lapickogo v Eksperimental'nom teatre* [The Queen of Spades — staged by I. Lapitsky at the Experimental Theatre]. *Sovremennyy teatr*. 1928, no. 2, pp. 26–28.
15. *"Dzhonni" v Leningrade. Nashi besedy* ["Johnny" in Leningrad. Our conversations]. *Zhizn' iskusstva*. 1928, no. 46, p. 6.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Биккулова Диана Ракиповна — кандидат искусствоведения, ученый секретарь Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: dia-87@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-9988-2696

ABOUT THE AUTHOR

Diana R. Bikkulova — Cand. Sc. in Art Studies, academic secretary of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: dia-87@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-9988-2696

Статья поступила в редакцию: 09.12.2022

Отредактирована: 06.02.2023

Принята к публикации: 11.02.2023

Received: 09.12.2022

Revised: 06.02.2023

Accepted: 11.02.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Биккулова Д. Р. Кинематографические приемы в оперном театре России 1920-х годов // Театр.

Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 104–113.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-104-113

FOR CITATION

Bikkulova D. R. Cinematographic techniques in 1920s Russian opera theatre. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 104–113.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-104-113