



Черты мистерии, трагедии и *commedia dell'arte* в оперной киносказке

Д.С. Крова

Статья посвящена экранизациям сказочных опер. Прежде всего, определяются драматургические особенности киносказки, которые воплощаются в киноопере, анализируются также театральные коды, выработанные драматической сказкой (оперной и не только), используемые в сказочной киноопере.

киноопера,
киносказка,
мистерии
К. Орфа,
древнегреческая
трагедия,
миф, сказочные
мотивы

Оперная киносказка — это опера со сказочным сюжетом, созданная средствами кино. Основная особенность художественного (драматургического) языка оперной киносказки по сравнению с кинооперой¹ выводится из природы сказки и состоит в использовании сюжетных мотивов волшебной сказки, связанных с мифом².

Мистериальная драма³ — театрализованная постановка с созданием мифа. В творчестве К. Орфа мистериальные драмы срастались со сказками на основании схожих сюжетных (сказочных) мотивов. Поэтому некоторые особенности построения мистерий, выделенные и додуманные Орфом, могут быть применены к оперным киносказкам.

Схожесть мистерий и оперных киносказок обнаруживается в ряде фильмов: «Пиковая дама» П.И. Чайковского (режиссер Р. Тихомиров, 1960), «Замок герцога Синяя борода» Б. Бартока (режиссер В. Головин, 1968), «Иоланта» П.И. Чайковского (режиссер В. Гориккер, 1963) и чередующая оперные и не оперные фрагменты мультипликационная сказка «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова (режиссер И. Иванов-Вано, 1952).

Черты мистерии в оперной киносказке

В оперных киносказках проявляется, согласно Орфу, такая черта мистерии, как синкретизм — *единство* всех видов искусств, выстраивание музыки, голоса, танца (пластики и жеста) как бы в одну линию. В мистерии же одно искусство продолжает другое — не повторяет, а именно продолжает, то есть дополняет.

Стремление к специфическому единству всех искусств, средствами которых создается произведение, проявляется в фильме

¹ См.: О специфике кинооперы статью «От древнегреческой трагедии к киноопере» // Вестник ВГИК, 2015, № 2 (24). С. 62–73. — Прим. авт.

² О родстве сказки и мифа см. Пропф В. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2000. С. 34–35.

³ Мистерия в данной работе рассматривается, в основном, по исследованиям и размышлениям композитора К. Орфа. См.: Orff C. Schulwerk. Musik für Kinder. In 6 Bd. Mainz: Schott, Cop. 1950–1977.

В. Головина «Замок герцога Синяя Борода» (1968), где визуальный ряд переходит в музыкальный и наоборот. Оstinato — музыкальный прием, основанный на многократном повторении, в фильме он подан визуально бесконечно повторяющимися узорами на стенах замка, а также выражается словесными повторами в вопросах Синей Бороды и настойчивыми требованиями его молодой жены Юдит исследовать замок, открыть остальные комнаты. В целом Головин идет дальше простой иллюстрации музыки, применяя остинато на общем поле драматургических решений для прояснения скрытых духовных качеств произведения. Например, повторяется «переключка» между разными возрастными периодами жизни герцога, будто между двумя одновременно существующими в замке реальностями: он то молодой полный жизненных сил человек, то бессмертный страдающий старик.



«Иоланта» (1963),
В. Гориккер

⁴ «Carmina Burana», «Catulli Carmina», «Триумф Афродиты», сказки «Луна» и «Умница», рождественские и пасхальные мистерии, «Комедия конца времени», античные трагедии, упражнении из Schulwerk и др. — *Прим. авт.*

⁵ Эмихен Г. Греческий и римский театр. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. С. 230–232.

⁶ Подр.: в комментариях К. Орфа к Schulwerk: о магическом значении слова речь идет, в частности, в шестом томе. — *Прим. авт.*

Музыка, пение и визуальное изображение на сюжетном уровне плотно совмещены в оперной киносказке В. Гориккера «Иоланта». Принцесса слепа от рождения, но одарена чутким слухом, а рыцарь не может полностью наслаждаться звуками, так как его отвлекает возможность визуального восприятия мира. Обретая зрение и сохраняя восприимчивость к миру звуков, Иоланта обретает целостность, не доступную другим персонажам, она подчиняет себе несколько миров: этот (зримый) и иной (представленный музыкой и пением). В оперной киносказке Гориккера драматургически взаимодействуют музыка, пение, изображение.

Особая роль слова (не только его значение, но и звучание) — второе свойство мистерии, проявляющееся в оперной киносказке. Слово существует как заклинание. В мистериях Орфа⁴ важна форма подачи слова (пение, мелодекламация или речитатив, псалмодирование на одном звуке, декламация, шепот), и за каждой формой произнесения закрепляется определенная драматургическая нагрузка. То же самое видит исследователь античного театра в древнегреческой трагедии⁵. Различны и звуковые способы организации слов: повторы слов или отдельных слогов, растягивание гласных или, наоборот, очень резкое произнесение, игра ударений. Все это присутствует в мистерии, где звучащее слово (звук) не случайно и наделяется магической силой⁶.

Особая роль слова проявляется в мультипликационном фильме Иванова-Вано «Снегурочка», где опера переносится на экран не полностью, а персонажи разными способами произносят слова (в том числе и проговаривают текст). Примечательно, что кадры, связанные с народными обрядами, представлены пением, то есть остаются как в первоначальной опере.

Звучащее слово играет существенную роль и в киномистереи Ж.-П. Поннелля «Carmina burana» (1975), о чем пишет К. Орф. С экрана звучит латынь. Слово и его место в этой драме определяются главным образом звучанием, семантическое же значение текста (смысловое наполнение) передается аллегорическим визуальным рядом. Таким образом, оперная киносказка претворяет на экране мистерию такой, какой ее представлял себе К. Орф.

Элементы древнегреческой трагедии в киноопере «Пиковая дама»

Черты древнегреческой трагедии можно обнаружить в киноопере Р.И. Тихомирова «Пиковая дама» (1960), которая не является сказкой, но в ней тоже есть сказочные мотивы, например, мотив ведьмы, воплощенный в графине. Проявление сказочных мотивов в несказочном произведении вполне закономерно. По этому поводу, в частности, О. Фрейденберг писала, что сюжет не рождается из ничего, он основан на фольклорных мотивах, отражающих мышление первобытного общества⁷, фольклорные мотивы обнаруживаются в литературе, театральной и кинематографической драме⁸.

Ю.М. Лотман выявил сказочные и мифологические корни в одноименном рассказе А.С. Пушкина⁹, по которому П.И. Чайковский написал оперу, а Р.И. Тихомиров снял кинооперу. В частности, Лотман писал о повторяемости в культуре некоторых мотивов (которые он называл «темами»¹⁰)¹¹. Лотмана занимал процесс мифологизации мотивов, то, как в процессе частой повторяемости в них проявлялись устойчивые составляющие, а точнее, мифологическое начало, не связанное с основным сюжетным действием. Лотмана интересовало как прямой сюжет конкретного произведения сталкивался с независимым от него мифологическим или сказочным мотивом¹².

На примере «Пиковой дамы»¹³ Лотман исследовал мотив карточной игры с точки зрения мифа и сказки. Он отмечал, что в «Пиковой даме» графиня воплощает мифологический мотив матери-прародительницы, а Германн¹⁴ — героя-бунтаря, восстающего против нее¹⁵. В сказках герой схожим образом борется с ведьмой, чародеем, драконом. Следует заметить, что в либретто и киноопере «Пиковая дама» образ графини еще более подчеркнута мифологизируется, графиню называют ведьмой и несколько раз богиней.

⁷ Фрейденберг О. Целевая установка коллективной работы над сюжетом о Тристане и Изольде. Воспоминания о Марре // Сумерки лингвистики: из истории отечественного языкознания. Антология. М.: Academia, 2001. С. 327.

⁸ Там же. С. 328.

⁹ Лотман Ю. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в. // Избранные статьи в трех томах. Т. 2. Таллин: Александр, 1992. С. 389–415.

¹⁰ Там же. С. 390

¹¹ Там же. С. 389

¹² Там же. С. 390

¹³ Там же. С. 405. Лотман находил схожую структуру и в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». — *Прим. авт.*

¹⁴ В либретто П.И. Чайковского Германн пишется с одной «н». В данной работе написание взято из оригинала А.С. Пушкина.

¹⁵ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 404.

¹⁶ Лотман Ю.М.
Указ. соч. С. 404.

Лотман писал, что в ходе противоборства прямого сюжета и мифологического контекста, воплощенного в мотивах, сюжет деформируется¹⁶.

Такая трансформация мотива происходит и в «Пиковой даме», это видно уже по различиям в повести Пушкина и либретто П.И. Чайковского, а также в отступлениях от повести в либретто кинооперы Тихомирова. Изменен, например, образ Лизы. В повести Лиза — бедная воспитанница, жизнь которой в финале благополучно устраивается. В киноопере она богатая внучка графини, которая в финале бросается в Неву, роль Лизы близка роли жертвы трагедии. «Пиковая дама» в некоторых постановках, действительно, становится все более явно близкой древнегреческой трагедии. Так, финал «Пиковой дамы», порой, изменяется весьма интересным образом. У Пушкина Германн проигрывает счастливому игроку и попадает в сумасшедший дом, в либретто он проигрывает в карты сопернику в любви, после чего застреливается. А в постановке 1935 года Вс. Мейерхольда Германн проигрывает Неизвестному — иномирному персонажу из «Маскарада» М.Ю. Лермонтова¹⁷, которого Мейерхольд вводит в постановку, и таким образом в спектакле Мейерхольда возникает явный мифологический мотив, который выглядит органичным и не меняет смысла финала — Германн проигрывает року. Все это еще раз подтверждает особую близость разбираемой истории мифу и трагедии, в которой героя тоже побеждал рок.

¹⁷ «Маскарад»
Мейерхольд ставил
в 1917 году. —
Прим. авт.

Лотман также подчеркивал, что «Пиковая дама» Пушкина — это трагедия. Трагедийное начало отражается и в опере Чайковского и в киноопере Тихомирова. Черты трагедии в опере как таковой анализировал еще композитор и теоретик Р. Вагнер, он исследовал мифологические начала древнегреческой трагедии как театра с его специфическим синтезом искусств. В трагедии он видел основы драматургии и режиссуры, важные и актуальные для оперы вообще и оперной киносказки, в частности.

Трагедийное начало проявляется в фильме Тихомирова уже в увертюре. Петербург представлен средствами живописи подчеркнута мифологизированным: нарисованные статуи возвышаются, словно восставшие боги; живописные сюжеты постепенно переносятся в древний Египет¹⁸, а потом воплощают мотивы мифов древней Греции. Увертюра связана с прологом и пародом¹⁹ древнегреческой трагедии, в которых подчеркивались связь предстоящего драматического действия с ритуалом. В древнегреческой трагедии парод исполнялся хором, однако здесь парод имеет визуальный ряд, который заменяет хор, но также оповещает о связи предстоящего действия с мифом.

¹⁸ Образы Египта
отсылают к суверениям
и магии, которыми на-
полнены древнеегипет-
ские сказки (и отчасти
мифы). — Прим. авт.

¹⁹ Парод — это первая
песня хора в древ-
негреческом театре,
исполняемая во время
выхода хора. —
Прим. авт.

Киноопера «Пиковая дама» близка к греческой трагедии рядом черт:

²⁰ Чайковский П. Пиковая дама. М.: Большой театр, 2015. С. 123.

²¹ Там же. С. 124.

1. В киноопере Тихомирова визуализируется рок. «Сама судьба так хочет»²⁰, — произносит Германн, подчеркивая силу рока, подавляющая возможность его личного выбора. «Какой-то тайной силой // Я с ней (графиней) связан роком»²¹. Встреча Германна с графиней в ее комнате также визуализация античного *рока*.

2. В фильме воплощается сказочный мотив, связанный с ведьмовством, его мифологическая природа раскрывается. Этот мотив возникал и в древнегреческой драме (например, Медея Еврипида). «Бежать хотел бы прочь, но нету силы, пылливый взор не может оторваться от *страшного и чудного лица*», — поет Германн, глядя



«Пиковая дама» (1960), Р. Тихомиров

на портрет графини в молодости. «Нет, нам не разойтись без встречи *роковой*», — восклицает он в отчаянии. Речь идет о колдовстве, Германн словно бы готовится к встрече с Древней Богиней. Мифологизирована и карточная тайна.

3. Еще одна распространенная черта древнегреческой трагедии в «Пиковой даме» — наличие наказания, расплаты за содеянное, а причина вины остается скрыта за пределами действия. Через графа Сен-Жермена графиня завладевает тайной карт и отыгрывает состояние (жертвуя спасением своей души, как подчеркивается в опере). И в киноопере, и в литературном первоисточнике граф Сен-Жермен демоничен. Раскрытие тайны карт, влечет за собой смерть графини. Речь идет о проклятии, передающемся от человека к человеку, даже со смертью графини проклятье не исчезает, дух ее является с того света по чьему-то указанию, чтобы открыть Германну роковую тайну. Тема *наказания* (хотя причина вины напрямую не указана) проходит сквозь все произведение. Таким образом, расплата связана больше с мифологическим мотивом и трагедийной темой рока, чем с действием оперы.

4. Графине возносят «Славься», хор называет ее Венерой московской²². У хора в киноопере Тихомирова особое положение, родственное древнегреческой трагедии. В греческой драме хор располагался в оркестре (от греч. *orchestra*)²³. То есть, для драмы был важен *голос*, оторванный от визуального облика персонажей на основной сцене. Хор в кино, будучи закадровым, может быть именно *голосом драмы*, что и используется в «Пиковой даме» Тихомирова.

²² Там же.

²³ Оркестра — это место, где в древнегреческом театре находился хор, оркестра была отделена от сцены. — *Прим. авт.*

²⁴ Кропова Д. От древнегреческой трагедии к киноопере // Вестник ВГИК, 2015, № 2 (24). С. 64.

5. Античный амфитеатр в меру сценических (архитектурных) особенностей давал возможность смотреть на сценическое действие с трех сторон. В кино же граница между сценой и зрителем размывается, драма смотрится со всех сторон, а зритель оказывается соучастником действия²⁴.

Опера, возникнув на стыке XVI–XVII веков как «возрожденная трагедия», в течение веков сохраняла связь с античными истоками. Эта связь заметна и в новой форме оперы — киноопере.

Приемы комедии dell'arte в оперной киносказке

На оперную киносказку оказал влияние народный театр, в частности итальянская народная комедия dell'arte, от нее сказочная киноопера позаимствовала приемы и принципы работы со зрителем.

1. *Импровизация*. Этот прием обыгрывается в оперной киносказке В. Титова и Ю. Богатыренко «Любовь к трем апельсинам» (1970), поставленной по опере С. Прокофьева. Киноопера использует комические интермедии, в которых театральные актеры подчеркивают за кулисами, что не знают, как может разрешиться коллизия, а может она и вовсе не разрешиться: «Но вот и наступил тот миг, когда сюжет зашел в тупик» (произносит автор представления Сценариус).

В «Волшебной флейте» И. Бергмана (1975), поставленной по опере В.А. Моцарта, тоже имеет место элемент импровизации, он выражен в реакции юной зрительницы. Переживания девочки заставляют почувствовать хрупкость сюжета и предположить вместе с ней, что всё в любой миг может закончиться смертью. Данный прием заставляет сильнее переживать зрителя счастливое завершение драмы.

2. *Маски*. В «Любви к трем апельсинам» участвуют персонажи комедии dell'arte. Однако и в «Волшебной флейте» герои тоже весьма обобщены, и у каждого своя «маска»: *маг* Зарастро, *Царица* Ночи, *принцесса* Памина. Герои сказки — вечные мифологические силы, присутствующие в искусстве, поэтому некоторая масочность присуща и оперной киносказке.

3. Важную роль в киносказке играет ритм: ритм музыки, речевой ритм (ритмичность слова), драматургический ритм, кинематографический (визуальный) ритм (движение камеры и внутрикадровое движение персонажей). В народной музыке и народном музыкальном театре на сочетании ритмов может быть построено все произведение.

4. «Простой» язык (термин Орфа) не обязателен для оперной киносказки, но возможен. «Простой» язык основан на ритме, линеен, в его кажущейся простоте заключена основа более сложной музыки, ее истоки и первопричина. «Простой» язык



«Волшебная флейта»
(1975), И. Бергман

²⁵ Леонтьева О.
Карл Орф. М.: Музыка,
1964. С. 126–142.

²⁶ Леонтьева О. Книга
о Карле Орфе.
М.: Композитор,
2010. С. 253–254.

необязательно является языком народной музыки, но, по Орфу, это первичный музыкальный язык человечества. Как подчеркивает биограф и исследователь творчества Орфа²⁵, композитор считал, что правильное музыкальное (и драматическое) воспитание ребенка основано на познании и усвоении истоков искусств. Ребенок должен был пережить в развитии духовную историю человечества через музыку, та-

нец, драму; то есть познать человека, каким он был, каков человек есть, чтобы шагнуть с этим знанием в будущее. Орф полагал, что человек всегда может и должен сохранить в себе *элементарное* (музыку своих биологических ритмов, пластику движений, внутреннее ощущение гармонии) как некую начальную базу для дальнейшего развития. Правильное музыкальное воспитание является необходимым для становления, предотвращая «мутацию» человека в сверхчеловека или его деградацию²⁶. Смыслом музыкального воспитания (Schulmusik), по Орфу, было *сберечь образ человека*.

И музыка, и визуальный ряд, и миф со сказкой возвращают нас к колыбели человечества, к самим истокам искусства ради обретения духовной целостности, мусического homo ludens. В таком возвращении видится одна из особенностей (задач) оперной киносказки. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Барток Б. Сборник статей. — М.: Музыка, 1977. — 262 с.
2. Дживеленгов А.К. Итальянская народная комедия. Искусство итальянского Возрождения. — М.: ГИТИС, 2015. — 552 с.
3. Кропова Д.С. От древнегреческой трагедии к киноопере // Вестник ВГИК, 2015, № 2 (24). — С. 62–72.
4. Леонтьева О.Т. Книга о Карле Орфе. — М.: Композитор, 2010. — 512 с.
5. Пропт В.Я. Морфология волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2003. — 143 с.
6. Эмихен Г. Греческий и римский театр. — М.: ЛИБРОКОМ, 2012. — 312 с.

REFERENCES

1. Bartok B. Sbornik statej [Digest of Articles]. — M.: Muzyka, 1977. — 262 p.
2. Dživelengov A.K. Ital'anskaja narodnaja komedija [The Italian National Comedy]. — M.: GITIS, 2015. — 552 p.
3. Kropova D.S. Ot drevnegrečeskoj tragedii k kinoopere [From Greek Tragedy to Opera-Film] // Vestnik VGIK, 2015, № 2 (24). — P. 62–72.
4. Leont'eva O.T. Kniga o Karle Orfe [The Book about Karl Orf]. — M.: Kompositor, 2010. — 512 p.
5. Propp V. Morfologija volšebnoj skazki [Morphology of Fairytales]. — M.: Labirint, 2003. — 143 p.
6. Emihen G. Grečeskij i rimskij teatr [Greek and Roman Theater]. — M.: LIBROKOM, 2012. — 312 p.

Traits of Mystery (miracle play), Tragedy and Commedia Dell'Arte in a Fairy-Opera-Film

Daria S. Kropova

Post-Graduate student, VGIK

UDC 778.5.04.072:8.01-293

ABSTRACT: This article deals with a fairy-opera-film and its specifics. The author reveals traits of mystery (miracle play) in a fairy-opera-film, basing upon a notion of mystery of Carl Orff's theory, in the way as Orff meant it. Syncretism in different kinds of art, specifics of word as an art facility (meaning of a word and a word as sound) are specified. As examples the following films are taken: *Bluebeard's Castle* (composer Bela Bartok, filmmaker W. Golovin, 1968), *Iolanta* (composer Pyotr Tchaikovsky, filmmaker W. Gorriker, 1963) and animated musical *The Snow Maiden* (composer Nikolai Rimsky-Korsakov, filmmaker I. Ivanow-Vano, 1952).

Special attention is drawn to the opera film *The Queen of Spades* (composer Pyotr Tchaikovsky, filmmaker R. Tihomirov, 1960).

The author discloses in fairy-opera-film elements of commedia dell'arte, that is improvisation and masks. For example in films *The Love for three Oranges* (composer Sergei Prokofiev, filmmakers W. Titov and J. Bogatyrenko, 1970) and *The Magic Flute* (composer Wolfgang A. Mozart, filmmaker I. Bergman, 1975).

The author comes to the conclusion concerning the targets and tasks of a fairy-opera-film. Through watching fairy-opera-films children should live cultural and psychological history of humanity step by step in its development through music, dance culture and drama (theater). The main task of fairy-opera-film is to save an entity of a human being, to prevent a child's mutation into either a superman (or "Übermensch" in F. Nietzsche's term) or degeneration.

KEY WORDS: film-opera, fairy film, mysteries of Carl Orff, Greek tragedy, myth, fairy motives