

Зуєв С. П.

КІНО ТА ОПЕРА: ПРИХОВАНА СЕМАНТИКА (НА ПРИКЛАДІ КІНОФІЛЬМУ ФЕДЕРІКО ФЕЛЛІНІ «І КОРАБЕЛЬ ПЛИВЕ»)

П. Вайль вважав, що за різноманітністю виражальних засобів і способів впливу опера – це кіно XIX століття або кіно – це опера XX століття»¹. Справді, кінематограф і опера активно взаємодіють. Їх синтетична природа зумовила взаємне використання ними мистецького досвіду, діапазон якого в сучасній культурі простягається від запровадження відеоряду в оперні постановки до екранізації опер і онлайн-трансляцій оперних вистав у кінотеатрах.

Особливий випадок – зближення взаємонеперекладних кодів у ситуації «тексту в тексті», коли, за твердженням Ю. Лотмана, «центр уваги аудиторії переміщається з повідомлення на код»². Такою є картина Ф. Фелліні «І корабель пливе...», побудована за принципом фільму у фільмі. У ній розповідається про незвичайну подорож співаків, акторів, бізнесменів, аристократів. Вони проводжають в останню путь оперну приму Едмею Тетуа, яка заповіла розвіяти свій прах над морем поблизу її рідного острова. Зазначимо, що оперний код фільму досліджено у статті В. Панасюка³ крізь призму міміки і пластики оперного співака і кіногероя. У цій статті продовжимо виявлення структурних елементів опери в картині Ф. Фелліні. Це становить певні труднощі, зумовлені неоднозначністю творчого і поведінкового дискурсу «великого брехуна». Наприклад, враховуючи схильність Ф. Фелліні до психоаналізу, можна було б застосувати нозографічний підхід психоаналітичного дослідження кіно, коли фільм трактується як симптом неврозу кінорежисера⁴. Результатом міг би стати спрощений погляд на «І корабель пливе...» як на витіснення нелюбові до опери (про що неодноразово заявляв Ф. Фелліні): тоді фільм набув би ознак пародії, або навіть коміксів, якими свого часу професійно займався режисер. Ф. Фелліні, звичайно, не Л. Вісконті і не Ф. Дзеффреллі, які охоче вдавалися до оперних постановок та екранізацій, однак пародіювати можна тільки добре знаючи об'єкт пародії.

Перше запитання: «Чому Ф. Фелліні “посадив” оперу на корабель?» У фабулі фільму прочитується аналогія з трагічною долею М. Каллас, прах якої було розвіяно над Егейським морем, а її ім'я ніби зашифроване в анаграмі імені Едмея. Як відомо, партію Медеї в однойменній опері Л. Керубіні М. Каллас любила і часто виконувала. Крім того, співачка знялася і в головній ролі відомого фільму «Медея» П. Пазоліні. Книга, яка впала під час спіритичного сеансу і розкрилася на сторінці з репродукцією

¹ Вайль П. Оперная страсть. Висконти в Милане [Электронный ресурс] / П. Вайль // Искусство кино. – 1999. – № 3. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/1999/03/n3-article22>

² Лотман Ю. Текст в тексте // Лотман Ю. Избранные статьи : в 3 т. – Т. I : Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 159.

³ Панасюк В. Оперное тело на сцене и на экране / Валерий Панасюк // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми озерознавства : зб. ст. / ред.-упоряд. М. Черкашина-Губаренко. – К., 2010. – С. 368–381.

⁴ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Кристиан Метц ; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной ; науч. ред. А. Черноглазов. – СПб. : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2010. – С. 51–52.

«Джоконди» Леонардо да Вінчі, є ще однією алюзією з М. Каллас, італійський дебют якої відбувся 1947 року в опері А. Понк'єллі, і ще одним подвоєнням: героїня опери – співачка.

Корабель також є важливим символом для Ф. Фелліні, який вважав, що кіно – «це мистецтво і в водночас цирк, балаган, подорож на борту якогось “корабля дурнів”»¹. Водночас корабель – це храм, який тільки й може «вмістити» оперу, на відміну від оркестру, «Репетицію» якого Ф. Фелліні знімає в обмеженому приміщенні кімнати.

Реалізації моделі «текст у тексті» сприяє постать журналіста. Він ні на мить не дає забути про те, що ми є глядачами театралізованої постановки. Його функції – ознайомити нас із «трупю» корабля, «партитурою» (заповітом) і водночас вести літопис подій. Присутність такого «ведучого», демонстрація знімального майданчика з палубою на гідравлічних приводах нагадує сучасні відеOVERSII опер, які, крім власне спектаклю, містять інтерв'ю зі співаками і документальні кадри про театр, його солістів, оркестр, балет, роботу цехів.

Умовність оперного жанру дала можливість Ф. Фелліні задіяти у фільмі музику і сюжетні елементи п'яти опер Дж. Верді: «Сили долі», «Ріголетто», «Аїди», «Набукко» і «Травіати». Він пов'язав їх за принципом калейдоскопа, трансформуючи і «підганяючи» під свої завдання. Так, у фільмі простежується тема протистояння тирана (як і в «Силі долі», це Австро-угорська імперія) і пригнобленого, але волелюбного народу, яким, щоправда, стають не італійці чи іспанці, не ефіопи чи іудеї, а серби-біженці. Згадка про історичний факт (убивство 28 червня 1914 року в Сараєво ерцгерцога Франца Фердинанда) виявляється цілком можливою і пов'язаною з оперною традицією, оскільки до такої гібридизації широко вдавалися і попередники Дж. Верді. Так, М. Черкашина-Губаренко вказує на характерну ознаку історичної мелодрами Г. Доніцетті: «Навіть у тих випадках, коли літературну першооснову його опер не встановлено, серед персонажів поряд із вигаданими є імена історичних героїв»².

Колізіям «Аїди» і «Набукко» співзвучна постать юного Великого герцога Гогенцуллера, який волею долі опинився на одному кораблі із сербами і вагається між симпатіями до біженців та обов'язком бути у таборі австрійців. Безглуздість лібрето «Сили долі», яка стала хрестоматійною, Ф. Фелліні доводить до абсурду. Фатальний постріл Дона Альваро, яким визначилася трагічна доля героїв опери, перетворюється на випадковий постріл гармати броненосця. До того ж, він стався через витівку молодого серба, який нібито кинув гранату в австрійський військовий корабель.

Героїв «Травіати» «виконують» сер Реджінальд і його дружина леді Вайолет. Можливо, Ф. Фелліні запропонував новий варіант розвитку оперного сюжету: Віолетта залишається живою, і вони з Альфредом одружуються. Ми стаємо свідками нового витка в їх відносинах, коли вона при ньому ж «поїдає очима» всіх чоловіків (від матросів до біженців), а він, страждаючи, її заохочує.

Несподівана метаморфоза у фільмі відбувається також зі знаменитим хором полонених іудеїв. За змістом його мали співати серби, які готуються здатися в полон австрійцям. Проте хор звучить у виконанні оперної богеми й аристократії, які, звичайно ж, прекрасно знають музику Дж. Верді і прагнуть так висловити своє співчуття.

¹ Костантини К. 1970 год: первое подведение итогов [Электронный ресурс] / Костанцо Костантини // Синематека. – 2010. – 20 ноября. – Режим доступа: <http://www.cinematheque.ru/post/142174>

² Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма / Марина Черкашина. – К.: Муз. Україна, 1986. – С. 75–76.

У результаті змінюється функція хору: це вже не частина драматургічного розвитку «Набукко», а широко популярний номер, який став символом боротьби за свободу.

Носоріг – мимовільний і, на перший погляд, недоречний пасажир «Глорії Н.», чие «безглузде» перебування на кораблі Ф. Фелліні у своїх мемуарах пояснює дитячими спогадами про циркову зебру, яку йому дозволяли мити. Однак, орієнтований на оперний код глядач (за визначенням В. Панасюка, глядач, який володіє «оперною пам'яттю»¹) цього не знає. Прагнучи виявити закономірність подій фільму, він може дійти висновку, що це трансформована деталь декорацій «Аїди» в ситуації «театр на гастролях». Саме романс Аїди з третьої дії звучить із грамофона у виконанні Едмеї Тетуа під час урочистої церемонії розвіювання праху.

Крім сюжетних аналогій, у фільмі впізнаються й елементи номерної структури оперного спектаклю. Реалізуючи багатоступеневу модель «матрьошки», Ф. Фелліні обрамляє картину чорно-білим кіно, яке є, по відношенню до кольорового фільму, метамовою. Далі йдуть пролог та епілог уже з музичним супроводом. Перехід до прологу цікавий тим, що поступова поява кольору сепії в зображенні супроводжується поступовим нарощуванням щільності музичної тканини – від стилізованої під тапера партії фортепіано до повноцінної оперної партитури. За прологом звучить увертюра до опери «Сила долі» – сцена сходження на корабель. Але це не справжня, інструментальна увертюра, а «склеєна» з відповідних вокальних номерів опери, ніби «проспівана» солістами і хором увертюра у супроводі оркестру.

У фільмі можна виділити дві жанрово-побутові сцени, у яких змальовуються звичаї аристократії і сербів. Перша з них – обід у багатому ресторані «Глорії Н.» під акомпанемент маленького оркестру, який устиг награти невелику сюїту. Тут цікава думка Ф. Фелліні, який вважав своє ставлення до музики суто захисною реакцією: «Оскільки музика має підступну властивість поволі кондиціонувати слухача, я намагаюсь опинитися в цій ролі строго за вибором <...> Адже вона – щось надто серйозне, щоб зводити її до рівня побічного шумового ефекту. Коли я, наприклад, заходжу в ресторан чи у квартиру, де вона лунає з динаміка, я з усією ввічливістю, на яку здатний, прошу відключити його – тим самим тоном, яким прошу не курити в закритому приміщенні. Мені нестерпно бути пасивним слухачем, пасивним курцем, пасивним чим-небудь. Не розумію, як люди можуть їсти, пити, обмінюватися думками, вести машину, читати, навіть займатися любов'ю під музику. Уявіть тільки: вам доводиться швидше жувати, щоб не випасти з заданого ритму!»².

Застільній сюїті передує середня частина «Танцю пастушків» із балету «Лускунчик», подовжена і зіграна у більш швидкому темпі, зі зміною чотиритактової структури фрази на п'ятитактову. Унаслідок цього характер музики стає подібним до вічного двигуна, маховика, яким ілюструється метушня кухарів та офіціантів на кухні – «по колу». І ніякої метушні в залі, де вже звично-витончено звучить основна тема «Танцю». За нею лунають «Лебідь» К. Сен-Санса і чотири вальси: «Казки віденського лісу», «Голубий Дунай» і «Королівський вальс» Й. Штрауса-сина та «Вальс віденської душі» Й. Штрауса-батька.

¹ Панасюк В. Німе кіно та опера: специфіка взаємодії / Валерій Панасюк // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 33 : Музика у просторі культури. – К., 2010. – С. 81.

² Фелліні Ф., Чандлер Ш. Я вспоминаю... / Ф. Фелліні, Ш. Чандлер. – М. : Вагриус, 2005. – С. 206.

Під звуки «Лебеда» розігрується «зоологічна фантазія». Сер Реджінальд, який ревно спостерігає за тим, як красномовно обмінюється поглядами його дружина з офіціантом, дублює ситуацію розповіддю про повір'я індусів. Згідно з ним, якщо дивитися тигру прямо в очі, він не нападе на людину. Та, однак, «це найважча штука на світі, особливо якщо тигр дивиться тобі прямо в очі»¹. Усі ці тваринні пристрасті (у прямому і переносному значенні слова) з гастрономічним присмаком – дуже близька тема для Ф. Фелліні, який вважав, що «задоволення, чи гастрономічне, чи сексуальне, має подібну фізичну природу»².

Цікавий музичний епізод відбувається під час післяобіднього відпочинку. Концертмейстери брати Рубетті і вундеркінд-диригент фон Руперт імпровізують на кухні «концерт для скляних посудин», водячи пальцями по краях наповнених водою келихів. Музичний момент Ф. Шуберта, який вони виконують таким чином, відсилає нас до ситуації музичного салону, «несерйозне» музикування якого може бути організоване будь-де.

Одним із центральних є епізод у топці. Вокалісти, які зайшли на екскурсію, не зуміли протистояти проханням кочегарів і демонструють їм свої голоси. Тут реалізується модель сценічного виступу у формі змагання. Перебиваючи один одного, оперні зірки виконують заголовні фрази безсумнівних шлягерів – теми любові з «Травіати», «Пісеньки герцога» з третьої дії «Ріголетто». Однак у цих умовах вони швидко зрозуміли, що титул найкращого дістається не тому, хто справно співає свої партії, а тому, хто візьме найвищу ноту. Перемагає примадонна Льдебранда Куффарі, покаравши зарозумілих тенорів і відновивши статус-кво.

Можна сказати, що протягом фільму оперна й інструментальна музика співвідносяться як «високе» і «низьке». Семантично стійкі точки – зав'язка, фінальна сцена, вчинення ритуалів – надані оперній музиці, інструментальна ж виконує функції фону в жанрово-побутових сценах. Це, звичайно, погляд із ХХ століття, втілюючи який, Ф. Фелліні у фільмі про оперу представляє оперну музику як вторинну, надбудову над первинною, природною мовою – інструментальною музикою.

Відповідно до законів монтажу, особливим чином організується і музична тканина картини. Фінальна сцена тривалістю в дев'ять хвилин являє собою попури з одинадцяти фрагментів, у якому звучать оперні та інструментальні твори. При цьому Ф. Фелліні не просто komponує фрагменти, він іде далі, втручаючись у музичну фактуру, деформуючи її і таким чином створюючи нову партитуру музичного супроводу. Так, якщо перші два хорових фрагменти фінальної сцени (спеціально написаний для фільму композитором Дж. Пленіціо і вердівський хор рабів-іудеїв з опери «Набукко») поєднані виразною музичною паузою, театральною показаною диригентом учасникам траурної церемонії, то увертюра до опери «Сила долі» звучить після дисонуючого акорду, подібного до гудка корабля і якого немає в партитурах обох опер Дж. Верді. Цей дисонанс можна прирівняти до кластера як точки перетину музичної фонограми і зображення. Унісонний мотив увертюри до опери «Сила долі» ніби поступається місцем шумовому ефекту, який співвідноситься з броненосцем – новим символом фатуму. Інтонація модулює з музичної сфери в немусичну, прагнучи до прообразу –

¹ Фелліні Ф., Гуэрра Т. Амаркорд. И корабль плывет / Ф. Фелліні, Т. Гуэрра. – СПб. : Азбука-классика, 2002. – С. 158.

² Фелліні Ф., Чандлер Ш. Я вспоминаю... / Ф. Фелліні, Ш. Чандлер. – М. : Вагриус, 2005. – С. 243.

німого кіно, іконічного знаку. Показово, що саме гудок корабля є першим звуком у фільмі.

Традиційна для опери тема боротьби людини з фатумом трансформується в протистояння «вокаліст – оркестр» і розкривається в наступному епізоді фінальної сцени. Другому унісону увертюри не дає прозвучати вже тенор Фучілетто, який несподівано й ефектно взяв закличну кварту «*fa diez – si*» – гнівний протест проти передання біженців військовому кораблю.

Як купюра сприймається відсутність теми дуету Альваро і дона Карлоса «Загрози, гнівні слова» з першої картини четвертої дії, яка, очевидно, гальмує динаміку сцени. Звучить просвітлена арія Леонори «Діва світла» з другої картини другої дії у виконанні хору, який проводить сербів до човнів. Це ті ж аристократи, яким залишається тільки молитися про подальшу долю біженців.

Наступний фрагмент – «недоречний» і «неоперний» вальс Й. Штрауса «Казки віденського лісу» супроводжується вигуками матросів «Майна! Майна!», які керують сходженням біженців на корабель. Чуємо, що вигуки матросів – це насправді репліки хору, унаслідок чого вся сцена набуває значення хорової, а вальс втрачає свою суто танцювальну, пластичну функцію і набуває нового значення. Драматургічно утворюючи арку-контраст з епізодом світського обіду в ресторані лайнера, який не відчував нічого поганого, вальс із фонової музики у виконанні оркестру перетворюється на засіб наскрізного розвитку драматичної дії. Вальсом Й. Штрауса ритмічно і смислово готується тріольна, вальсова основа фіналу другого акту «Травіати». Між цими двома фрагментами – зв'язка, яка «вже не Штраус, але ще не Верді». Вона сприймається як фігура акомпанементу фіналу другого акту «Травіати» зі зміненим малюнком баса, у більш швидкому темпі і без вокальних партій. При поєднанні вальсу і зв'язки застосовано прийом стрета (два останні такти вальсу звучать одночасно з початком зв'язки), аналогічний до монтажного прийому накладення кадрів змінюваних епізодів.

З'являються нарешті чотири такти відомої теми Дж. Верді в оркестровому викладі, супроводжувані запропонованим у зв'язці варіантом акомпанементу, які підкоряються загальній динаміці сцени. Темі долі з увертюри «Сили долі», яка повертається за нею, передує вже знайомий дисонуючий акорд, на цей раз безпосередньо синхронізований із зображенням броненосця, що може бути інтерпретовано як введення лейтмотиву.

І тільки два музичних фрагменти попури надані фортепіано. Вони вилучають нас із того, що відбувається на палубі, і водночас зі сфери опери, оскільки немає нічого більш далекого від буяння симфонічних і вокальних барв, ніж монотембровий і холодний звук фортепіано. Знову ситуація смислового відхилення: загальна функція, якою є світла тема арії Леонори із другої картини другої дії «Сили долі», плавно перетворюється на «Місячне світло» К. Дебюссі – суто фортепіанну музику, синхронізовану із зображенням «чарівного променя». Це також своєрідний лейтмотив, тема кінематографа. Вибір фортепіано як містка між оперою і кіно закономірний. По-перше, поза постановкою опера існує найчастіше завдяки клавіру. По-друге, першим «голосом» кіно були тапери, які найчастіше виконували фрагменти популярних опер.

П'єса К. Дебюссі звучить утретє під час титрів, чим її позиція визначається не тільки «за», а й «над» фільмом, а також має метатекстову функцію.

Зважаючи на оперний код фільму, можна інтерпретувати цікаву розмову про колір людського голосу. Її провокує за обідом сліпа сестра ерцгерцога принцеса Лерінія, визначаючи колір композиції, яка звучить в оркестрі. На тлі «чергових» і без-

глузких ремарок співрозмовників її висловлювання звучать щиро і переконливо. Голос – це центральна, самодостатня інстанція, яка розкриває і забарвлює характер і образ людини. Колір його може бути сірим, червоно-коричневим, його може не бути взагалі. Однак голос – це також точка, у якій життя і мистецтво найбільш тісно зближуються, тут найменший люфт. Так само є люди, які не чують інтонації людської мови, є слухачі, нездатні сприйняти красу оперної музики. Діапазон – від скептицизму («Тут будь-хто може сказати, що він чує колір!») до цілковитої нездатності чути («А мені під час хвороби здавалося, що у всіх людей обличчя зелені»¹). Можна припустити, що введенням незрячого персонажа Ф. Фелліні загострює наш слух і наполягає на переважанні звукового, музичного начала в опері. Лерінія з її кольоровим слухом виявляється ідеальним слухачем, виворотом «великого німого», чийм ідеальним глядачем могла бути глуха людина.

Отже, можна дійти висновку про плідну взаємодію опери і кінематографа. Ф. Фелліні у своїй картині активно використовує елементи оперної структури: сюжети і персонажі оперних лібрето, номерну структуру оперного спектаклю, систему лейтмотивів. У фільмі представлена музика у найрізноманітніших проявах – сценічний виступ, репетиція, музикування, частина ритуалу, музика, яка звучить у записі. Вона, мабуть, і є головним і найціннішим вантажем корабля.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вайль П. Оперная страсть. Висконти в Милане [Електронний ресурс] / П. Вайль // Искусство кино. – 1999. – № 3. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/1999/03/n3-article22>
2. Костантини К. 1970 год: первое подведение итогов [Электронный ресурс] / Костанцо К. // Синематека. – 2010. – 20 ноября. – Режим доступа: <http://www.cinematheque.ru/post/142174>
3. Лотман Ю. Текст в тексте // Лотман Ю. Избранные статьи : в 3 т. – Т. I : Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 148–160.
4. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Кристиан Метц ; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной ; науч. ред. А. Черноглазов. – СПб. : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.
5. Панасюк В. Німе кіно та опера: специфіка взаємодії / Валерій Панасюк // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 33 : Музика у просторі культури. – К., 2010. – С. 79–86.
6. Панасюк В. Оперное тело на сцене и на экране / Валерий Панасюк // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми озерознавства : зб. ст. / ред.-упоряд. М. Черкашина-Губаренко. – К., 2010. – С. 368–381.
7. Феллини Ф., Гуэрра Т. Амаркорд. И корабль плывет / Ф. Феллини, Т. Гуэрра. – СПб. : Азбука-классика, 2002. – 284 с.
8. Феллини Ф., Чандлер Ш. Я вспоминаю... / Ф. Феллини, Ш. Чандлер. – М. : Вагриус, 2005. – 445 с.
9. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма / Марина Черкашина. – К. : Муз. Україна, 1986. – 152 с.

¹ Феллини Ф., Гуэрра Т. Амаркорд. И корабль плывет / Ф. Феллини, Т. Гуэрра. – СПб. : Азбука-классика, 2002. – С. 171.

Зуєв С. П. Кіно та опера: прихована семантика (на прикладі «І корабель пливе» Федеріко Фелліні). Виявлено специфіку функціонування структурних елементів опери в кінематографічному тексті. Використовуючи поняття «код», розкрито семантику взаємодії двох мистецтв на прикладі конструкції «текст у тексті». Визначено особливості деформації оперної партитури та організації музичної тканини кінофільму, зумовлені монтажем відеоряду.

Ключові слова: кіно, опера, код, кінематографічний текст.

Зуев С. П. Кино и опера: скрытая семантика (на примере «И корабль плывет...» Федерико Феллини). Выявлена специфика функционирования структурных элементов оперы в кинематографическом тексте. Используя понятие «код», раскрыта семантика взаимодействия двух искусств на примере конструкции «текст в тексте». Определены особенности деформации оперной партитуры и организации музыкальной ткани кинофильма, обусловленные монтажом видеоряда.

Ключевые слова: кино, опера, код, кинематографический текст.

Zuyev S. P. Cinema and Opera: Hidden Semantics (on the Example of “And the Ship Sails On” by Federico Fellini). The specific functions of the operatic structural elements in the cinematic text are exposed. Using the concept of “code”, the semantics of interaction between two fields of art is revealed based on the “text inside a text” construction. The article determines the features of the deformation of opera scores and organizing the musical fabric of the film with regard to the process of video editing.

Key words: cinema, opera, code, cinematic text.