

На правах рукописи

КАЛИНИНА
Екатерина Андреевна

МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ИНГМАРА БЕРГМАНА

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва 2010

Диссертация выполнена на кафедре зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Научный руководитель: Кандидат искусствоведения
Коженова Ирина Васильевна,
профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Официальные оппоненты: Доктор искусствоведения, профессор
Чинаев Владимир Петрович,
профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства МГК имени П.И. Чайковского, зав. кафедрой истории и теории исполнительского искусства

Кандидат искусствоведения
Мищенко Михаил Петрович, доцент кафедры музыкальной критики СПбГК

Ведущая организация: **Государственный институт искусствознания**

Защита состоится «24» марта 2011 года в 16:00 часов на заседании диссертационного совета Д.210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (125009, г.Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6)

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан «___» февраля 2011 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Ю. В. Москва

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Музыка, ее постижение и претворение составляло важную и органичную часть всего существования великого шведского режиссера Ингмара Бергмана (1918-2007). Без музыки немыслима его жизнь, она воздействовала на его мироощущение, входила в его произведения, являясь одним из сильно воздействующих факторов в системе его художественных средств.

Необыкновенно сложный, глубокий, противоречивый человек и художник, Бергман обобщил многие важнейшие общеевропейские тенденции в искусстве и создал свой неповторимый художественный мир. Его интенсивная творческая деятельность на протяжении многих-многих лет началась в 1939 году, а завершилась в XXI веке, в 2004 году фильмом «Сарабанда». На протяжении 64 лет Бергман работал в кино, театре, на радио, писал литературные произведения, киносценарии и автобиографические книги. За свою профессиональную жизнь он снял 62 фильма, поставил 123 произведения в драматическом театре, 4 музыкальных спектакля («Вермландцы» Фредерика Дальгрена, «Веселая вдова» Франца Легара, «Похождения повесы» Игоря Стравинского, «Вакханки» Даниэля Бёрца), 45 радиоспектаклей. Он утверждал свои эстетические принципы не только в творчестве, но и теоретически — в многочисленных интервью, статьях и книгах. Бергман обладал незаурядным литературным даром. На протяжении своей жизни он написал 11 театральных пьес, которые ставились по всей Европе, и сценарии почти всех своих фильмов.

Исследуя причины явлений, осознавая неполноту того, что выражено словами и зрительным рядом, Бергман неизбежно приходит к необходимости обращения к музыке. В одном из интервью он заметил: *«Слова созданы для того, чтобы скрывать действительность, не так ли? <...> Музыка гораздо надежнее передает истинное значение мысли»*¹.

Бергман — один из самых музыкальных режиссеров XX века. *«Еще с детства музыка стала для меня великим источником освежения и бодрости <...>»* — говорил мастер². Он обращался к очень широкому кругу музыкальных явлений

¹ Steene B. Focus on the seventh seal. Englewood, 1972. P.44.

² Бергман. И. Статьи, рецензии, сценарии, интервью. М., 1969, с. 246.

от григорианского хорала до шведской популярной музыки 50-60-х годов XX века, глубоко проникая в суть каждого произведения. Режиссер постоянно использовал сочинения своих любимых композиторов: Баха, Бетховена, Шопена, Шумана, а также композиторов XX века: Бриттена, Кодая и Шостаковича. В целом ряде фильмов он сотрудничал с современными шведскими композиторами: Х. Русенбергом, Э. фон Кохом, Э. Нурдгреном, К. Б. Блумдалем и Л. Верле.

В работе над музыкальным произведением в наивысшей степени проявлялась способность Бергмана охватить искусство в его полном синтезе. Подобно Вагнеру в XIX веке, Бергман создал *Gesamtkunstwerk* в условиях искусства второй половины XX века, объединив в своей работе разные виды искусства и способы познания мира. Наглядным воплощением этого единства стала постановка «Волшебной флейты» Моцарта, которая представляет собой соединение оперы, театральной постановки и фильма.

Проблема музыки в жизни и творчестве Бергмана не рассматривается в литературе, посвященной кино. С одной стороны киноведение мало затрагивает вопросы музыкального оформления фильма. Этому, в частности, посвящен труд З. Лиссы «Эстетика киномузыки», работы Т. Егоровой об эволюции музыкального сопровождения в советском кинофильме, кандидатская диссертация Н. Кононенко о музыкальном мире фильмов Тарковского. С другой стороны существует богатая литература о Бергмане прежде всего на шведском языке, но в ней тоже не рассматривается авторский метод работы над музыкальной стороной фильма и спектакля. Большую ценность представляют собой монографии Й. Доннера (J. Donner), М. Коскинена (M. Koskinen), П. Коуи (P. Cowie), Э. Тёрнквиста (E. Törnqvist). Понять психологию творчества Ингмара Бергмана невозможно без изучения и погружения в его труды. Все это определяет **актуальность** представленного **диссертационного исследования**.

Музыка дает важные ключи к пониманию творческого метода, принципов и стиля Бергмана. Это определяет **основные задачи исследования**:

— показать роль музыки в формировании творческих принципов режиссера;

- выявить своеобразие метода режиссера в работе с классической и современной музыкой в кино;
- обобщить принципы музыкального оформления театральных спектаклей на примере пьес А.Стриндберга «Игра снов» и «Соната призраков»;
- рассмотреть соединение различных видов искусства в фильме-опере «Волшебная флейта» и раскрыть своеобразие бергмановского прочтения этого произведения;
- представить анализ телеоперы Д.Бёрца «Вакханки», в которой объединяются не только разные виды искусства, но и эпохи, жанры, стили.

Главная **цель работы** — показать место и значение музыки в искусстве Бергмана.

Материалом исследования стали кино- и театральные работы Бергмана, а также его литературные труды. Как наиболее показательные в плане воплощения музыкальной идеи и ее раскрытия рассматриваются кинокартины Бергмана «Как в зеркале», «Вечер шутов», «Осенняя соната», «Сарабанда». Не меньший интерес представляют телеспектакли и видеозаписи театральных постановок. В работе дан анализ двух сценических версий пьесы Стриндберга «Игра снов», осуществленных Бергманом в 1963 и 1970 годах, а также пьесы «Соната призраков»(1973) того же автора. Выбор обусловлен колоссальным воздействием Стриндберга на мировоззрение, эстетические взгляды и музыкальные интересы режиссера. Отдельным объектом исследования стал фильм-опера «Волшебная флейта» В.А.Моцарта, который является одной из кульминаций творчества Бергмана. Воплощением синтеза искусств в творчестве мастера стала также телеопера Д.Бёрца «Вакханки» по одноименной трагедии Еврипида, в которой Бергман объединил выразительные возможности музыки, театра, кино и телевидения, создав яркий образец полистилистического спектакля. В работе используются многочисленные текстовые и медиаисточники из шведских архивов на шведском, английском и немецком языках, которые помогают понять своеобразие творческого метода режиссера³.

³ Переводы сделаны автором диссертации.

Метод исследования, применяемый в настоящей работе, основан на комплексном подходе (эстетические, технические и музыкальные идеи режиссера представлены в тесной взаимосвязи). В диссертации сочетаются исторический и теоретический аспекты исследования. Методика анализа музыкального и зрительного рядов, а также их взаимодействия была выработана в процессе изучения материалов, однако опирается на метод самого Бергмана: музыка раскрывает общую концепцию и глубинный смысл кинокартины, и, наоборот, с помощью кино выявляется смысл музыкального произведения. Методологической основой послужили научные разработки отечественных ученых (Б.Асафьева, Л.Кириллиной, Е.Назайкинского, Е.Чигаревой) и зарубежных исследователей (М.Вирмарк, Б.Стеене, Х.Шёгрена, Э.Тёрнквиста). Также важное значение имели труды С.Эйзенштейна и работы о музыке в его кинофильмах.

Научная новизна работы определяется первым в музыкознании освящением проблем музыкального мира Бергмана. Впервые представлен анализ выдающихся творений режиссера — «Волшебной флейты» и «Вакханок», а также фильмов «Как в зеркале», «Осенняя соната», «Вечер шутов», «Час волка», «Сарабанда» с позиций роли музыки в композиции и драматургии фильма. Творчество Бергмана дало возможность автору выработать новый подход к анализу взаимодействия зрительного и музыкального рядов. В работе используется много новых материалов о жизни и творчестве режиссера, в том числе вызывают интерес переведенные на русский язык фрагменты интервью Бергмана, высказывания его коллег и журналистов.

Практическое значение работы. Диссертация представляет значительный интерес как для музыкантов, так и для профессионалов в области кино, театра, а также для любителей этих искусств. Материалы исследования могут быть использованы как в курсе истории музыки в музыкальных вузах, так и в курсе истории кино. Анализ конкретных бергмановских приемов сочетания зрительного и музыкального рядов может быть полезным в искусстве театральной и кинопостановки.

Апробация работы. Диссертация поэтапно и в целом обсуждалась на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной кон-

серватории им. П.И. Чайковского. Решением кафедры от 13 апреля 2010 года работа в ее окончательном виде была рекомендована к защите.

Структура и содержание работы. Диссертация содержит Введение, четыре главы, Заключение и три Приложения. Список литературы включает 170 наименование (63 на русском и 107 на иностранных языках).

II. СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении очерчен круг основных вопросов исследования; обосновываются цели и задачи работы; характеризуется литература по проблеме; определяется историческое место творчества Бергмана; рассматриваются эстетические позиции режиссера; представлена периодизация творчества мастера.

Глава I. «Путь И.Бергмана-художника. Формирование принципов его искусства» посвящена роли музыки в становлении эстетических принципов режиссера. Художественный мир Бергмана сложился на основе глубоких национальных традиций. В первой половине XX века в Швеции работали такие режиссеры как Мауритц Стиллер, Виктор Шёстрем, Альф Шёберг и Улоф Муландер, о котором режиссер говорил: *«Это был человек, посвятивший меня в святая святых магии театра, давший мне самые первые и самые сильные творческие импульсы»*⁴. Огромное влияние на мировоззрение Бергмана оказали также скандинавская литература и театр.

Детские годы Бергмана (1926-1936) — один из самых важных периодов его жизни. Они определили основную проблематику его творчества. В детстве проявилась необыкновенная любовь Бергмана к кино, театру и музыке. Эти искусства на протяжении всего жизненного пути режиссера останутся в тесном взаимодействии. Музыка постоянно звучала в доме Бергманов, представления своего кукольного театра будущий режиссер сопровождал сочинениями, записанными на грампластинках. Классическую музыку Бергман слышал также в церкви, особенно его поражало звучание хоровых сцен из «Страстей по Матфею» И.С.Баха. Первое знакомство с музыкальным театром произошло в 1931 году, когда он услышал оперу Р.Вагнера «Тангейзер». Бергман вспоминал: *«Это произвело на меня неизгладимое впечатление, когда я вошел в это фантастическое*

⁴ Бергман И. Латерна магика. М., 1989. С. 188.

здание, когда мы сели высоко на первом ряду третьего яруса. Я стал ярким вагнерианцем. Я влюбился в исполнительницу главной роли, в Вагнера и в оперу»⁵. С этого момента он посещал Оперу не реже одного раза в неделю, научился ориентироваться в клавирах и партитурах. В то же время проявилось литературное дарование Бергмана. В 11 лет он начинает сочинять и ставить на сцене кукольного театра свои собственные пьесы, подражая любимому писателю А.Стриндбергу. Третьим и самым серьезным увлечением Бергмана был кинематограф. В 9 лет он сделал первые фильмы. Однако много лет спустя, вспоминая о своих детских увлечениях, он сказал: *«Если бы я не стал режиссером, я бы был дирижером. Это — то же самое!»*⁶.

1940-годы — ранний период творчества, время создания первых фильмов и профессиональных театральных постановок. Бергман работает в городских театрах сразу двух крупных шведских городов — Хельсинфорша и Гётеборга. За 9 лет он поставил пьесы В.Шекспира, Т.Уильямс, Ж.Ануйя, А.Камю, получившие высокую оценку критики. Параллельно режиссер снимает свои первые профессиональные фильмы. Он продолжает увлекаться оперой и концертами классической музыки, по его словам, он прослушал почти все произведения Бетховена, Брамса, Шопена и Шумана. Музыка именно этих композиторов сопровождала его первые фильмы и некоторые театральные постановки.

1950-е годы — период формирования собственного неповторимого стиля, что проявляется как в его художественных произведениях, так и в принципах работы с артистами театра и кино. В 1952 году Бергман переехал в город Мальмё, где провел восемь плодотворных лет. Осень и зиму режиссер посвящал деятельности в театре, а летние месяцы — работе в кино, создав такие значительные произведения как «Лето с Моникой», «Вечер шутов», «Улыбки летней ночи», «Седьмая печать» и «Земляничная поляна». Во всех перечисленных фильмах музыка играет очень важную роль. Среди театральных работ этого времени выделяется постановка оперетты Ф.Легара «Веселая вдова», которая имела ог-

⁵ Радиопередача SR (Sveriges Radio), Канал P2, «Sommar med Ingmar Bergman», 2004-07-18.

⁶ Ibid.

ромный успех и была одним из первых экспериментов Бергмана с музыкальным произведением.

Центральный период творчества Бергмана — с 1960-го по 1976 год. Началом и завершением периода стали музыкальные постановки: опера И.Стравинского «Похождения повесы» и опера В.А.Моцарта «Волшебная флейта». Стравинский считал бергмановскую версию своей оперы лучшей из всего, что ему приходилось видеть. Бергман внес в оперу ряд изменений: несколько перепланировал структуру произведения и перевел текст либретто на шведский язык. Такой подход к музыкальному первоисточнику будет принципиальным для него и в будущем. В кино Бергман продолжает все дальше погружаться в свой авторский мир. Он снимает фильмы «Как в зеркале», «Причастие», «Молчание», «Персона», «Час волка», «Страсть», «Прикосновение» и «Шепоты и крики». Во всех этих картинах он обращается к музыке Баха, которая помогает раскрыть внутренний смысл произведений. Бергман комментирует: *«В музыке Баха мы находим нашу незащищенность и страстное стремление к Богу, безопасность, которую нельзя разрушить ни разнообразием смыслов тех или иных слов, ни грязными помыслами. Музыка Баха поднимает нас над грубой действительностью ритуалов и догм и приносит нас к невыразимой святости»*⁷.

Зарубежный период. С 1977 по 1984 год Бергман работал в Мюнхене, где на первый план выходит работа в театре. За 8 лет он снял всего пять фильмов. Именно в Германии режиссер создал картину «Фанни и Александр», которая во многом подводит итог как зарубежного периода, так и его кинематографического творчества вообще. Этот фильм одновременно заключает в себе типичные для Бергмана и новаторские черты. Режиссер обращается к характерной для него теме жизни актера, и в данном случае театр становится символом мира, гармонии, семейного согласия и благополучия. В фильме звучит музыка Шумана, Шопена, Шуберта, Бетховена, И.Штрауса, Бриттена, народные шведские песни и инструментальные наигрыши. Чаще всего музыка используется как внутрикадровая, создавая живую атмосферу действия. В фильме велика роль музы-

⁷ Out of the past/Bergmans Musical Mathematics//Filmkonst №105. Göteborg, 2006. P. 27.

кального лейтмотива, который появляется в важнейшие моменты действия.

Это — музыка медленной части квинтета Шумана Es-dur op. 44.

Поздний период жизни и творчества начинается по возвращении на родину в 1984 году. Почти все свое время режиссер посвящает работе в театре, где ставит произведения своих любимых авторов: Стриндберга, Ибсена, Шекспира и Мольера. Из десяти фильмов последних лет особенно выделяются два: «В присутствии клоуна» (1997) и «Сарабанда» (2003). В первом фильме действие сопровождается звучанием музыки Шуберта, так как главный герой собирается показать киноленту о последних днях жизни композитора. В качестве рефрена Бергман использует инструментальное начало из песни «Шарманщик», завершающей вокальный цикл «Зимний путь». В фильме «Сарабанда» как в мозаике собраны разные мотивы творчества режиссера от юности до последних лет его деятельности. Это — предельное обобщение его философских идей. Музыкальным лейтмотивом фильма становится тема сарабанды из виолончельной сюиты Баха c-moll №5.

Деятельность Бергмана в кино и театре завершилась одновременно в 2004 году. После премьеры последнего фильма Бергман окончательно переехал на остров Форё, где жил до самой смерти. Летом 2004 года он сказал: *«Вот уже около года, как я окончательно поселился на Форё. Я стал "Стариком острова Форё"». Мой главный спутник здесь — музыка. Это все, чем я занимаюсь»*⁸.

Глава II. «Классическая и современная музыка в произведениях И. Бергмана» посвящена анализу принципов создания звукового ряда в кинопроизведениях Бергмана. В первом разделе второй главы — *Музыка в киноискусстве* — рассматриваются функции киномузыки. Современные исследования к киномузыке относят всю звуковую материю фильма: речь, шумы, музыку и тишину. По роли музыки в том или ином произведении фильма Бергмана можно разделить на четыре группы. В работе предложена следующая классификация: 1) Фильмы, в которых музыка присутствует в сюжете и звучит внутрикадрово («К радости», «Причастие», «Улыбки летней ночи»); 2) фильмы, в которых используются музыкальные понятия, жанровые обозначения, словесные описания му-

⁸ Radio programmet SR, «Sommar med Ingmar Bergman», 2004-07-18.

зыкальных произведений и т.д. без конкретного музыкального сопровождения («Стыд», «После репетиции»); 3) фильмы, где музыка в сюжете, связанном с участием профессиональных музыкантов, имеет значение психологического подтекста, а также выполняет важную эстетическую функцию («Сарабанда», «Осенняя соната»); 4) фильмы, где музыка выступает как эстетический и философский комментарий, обобщая происходящие события, появляясь в важнейшие, кульминационные моменты. Чрезвычайно велика ее смысловая и композиционная роль, примером этого являются фильмы «Как в зеркале», «Молчание», «Час волка», «Персона»). И, наконец, в целом ряде фильмов Бергман соединяет различные принципы использования музыки, как, например, в фильме «Фанни и Александр».

Во втором разделе второй главы — *Роль классической музыки в фильмах И. Бергмана* — рассматривается эволюция художественных принципов на протяжении творческого пути режиссера. Связь с музыкальным искусством в фильмах Бергмана осуществляется на разных уровнях и в самых разнообразных формах:

- а) в названиях, содержащих музыкальные понятия, жанровые определения и т.д;
- б) профессиях главных героев, связанных с занятием искусством;
- в) в воздействии музыки на творческий процесс создания фильма;
- г) претворении принципов музыкальной композиции в структуре фильма;
- д) цитировании классической музыки.

Среди фильмов Бергмана есть такие, в которых драматургическая, смысловая и образная роль классической музыки особенно очевидна. Наиболее показательны картины «Как в зеркале», «Осенняя соната» и «Сарабанда». «Как в зеркале» (1961) — первый фильм Бергмана, в котором музыка И.С.Баха — Сарабанда из второй виолончельной сюиты Баха — оказывает влияние на форму целого, раскрывает смысловой и эмоциональный планы фильма, отмечает кульминационные точки в развитии каждой из частей произведения. В картине «Осенняя соната» (1978) музыка не только используется как необходимая часть сюжета, но и несет важную смысловую нагрузку. Музыка, которая должна сблизить главных героинь — мать и дочь — в итоге становится не средством объедине-

ния, а усиливает их разобщенность. Музыка определяет композицию, драматургию и сюжет последнего фильма Бергмана «Сарабанда» (2003), завершающего его кинематографическую деятельность. Профессии главных героев фильма связаны с музыкой. Героиня — девушка-виолончелистка, ее отец-органист и виолончелист, он пишет книгу о «Страстях по Иоанну» И.С.Баха. Герои обсуждают прошедшие и предстоящие концерты, играют и слушают музыку. Бергман использовал здесь сочинения Баха, Брамса и Брукнера. Особое место в творчестве Бергмана занимают жанр, образ и тема сарабанды. Сарабанды появляются в картинах «Как в зеркале», «Шепоты и крики», «Не говоря обо всех этих женщинах», «Час волка», «Страсть», «Осенняя соната», «Фанни и Александр» и могут восприниматься как трагический символ взаимонепонимания и разобщенности героев. Чаще всего Бергман заимствует темы из сюит Баха для виолончели. Тембр этого инструмента особенно любим режиссером за его теплоту и «человечность». Композиция последнего фильма не только использует музыку из произведения Баха, но и следует структуре сарабанды. Бергман рассказывает: *«Сарабанда — это танец, который танцует пара. <...> Мой фильм следует структуре сарабанды: здесь всегда присутствуют двое – во всех десяти сценах и в эпилоге»*⁹. Сарабанда из пятой виолончельной сюиты Баха c-moll звучит на протяжении фильма пять раз, появляется в различных эпизодах, являясь одновременно рефреном в структуре фильма и символом трагической судьбы всех героев произведения.

В третьем разделе второй главы — *Музыка шведских композиторов XX века в фильмах И. Бергмана* — рассматривается сотрудничество Бергмана с крупными шведскими композиторами Эрландом фон Кохом, Эриком Нурдгреном, Ларсом Юханом Верле. Уникальной была работа режиссера с Карлом Биргером Блумдалем над фильмом «Вечер шутов» (1953)¹⁰. В этой картине Бергман обращается к трагической судьбе артиста цирка как отражению жизни и судьбы че-

⁹ Там же.

¹⁰ Блумдаль Карл Биргер (1916 – 1968) — организатор и главный художественный руководитель творческого объединения «Группа понедельника», члены которого пропагандировали в Швеции современную музыку. Главная линия творчества Блумдаля была связана с радикальным обновлением музыкального языка. Самым выдающимся его произведением стала опера «Аниара» (1959).

ловека искусства и человека вообще. Анализ музыкального и зрительного рядов начального эпизода фильма позволяет говорить о том, что режиссеру и композитору удалось не только выстроить сцену при помощи чередующихся фрагментов предельно выразительной музыки ударных инструментов, диалога персонажей и тишины, но и придать драматичному начальному эпизоду значение символа. Главный герой идет в гору по острым камням, подвергаясь насмешкам толпы, спотыкается, падает, встает, снова идет и снова падает. Сначала его сопровождают крики и улюлюканья, затем наступает мертвая тишина, в которой раздаются удары литавр и большого барабана. Эта экспрессивная и захватывающая сцена воспринимается как мощная метафора положения искусства в окружающем мире. Сам Бергман с одной стороны уподоблял путь героя мученическому пути Христа, с другой — пути артиста через трудности и унижения его профессии.

Глава III. «Волшебная флейта» В.А.Моцарта в интерпретации И. Бергмана посвящена одной из кульминаций творчества Бергмана — фильму-опере «Волшебная флейта». В работе раскрывается история создания этого произведения, особенности прочтения Бергманом шедевра Моцарта, а также дается подробный анализ отдельных сцен.

К созданию этого фильма-оперы Бергман шел долгие годы. Впервые он услышал оперу в Стокгольмском театре, когда ему было 12 лет. Впоследствии он пытался поставить ее четыре раза, однако осуществить свою мечту смог только в 1975 году.

В этом произведении Бергман увидел проблемы, созвучные его миропониманию. Погружаясь в смыслы и подтекст оперы, режиссер создал один из самых загадочно-страшных фильмов — *«Час волка»*, который можно рассматривать как этап на пути к постановке «Волшебной флейты». С творческих позиций Бергмана эти абсолютно разные произведения оказываются внутренне связаны: герои фильма и герои оперы пытаются проникнуть в тайны непознанного, проходят через испытания, чтобы преодолеть их или погибнуть. О «Часе волка» Бергман говорил: *«Я приблизился к проблематике, доступной, в сущности, лишь поэзии*

или музыке»¹¹. «Волшебная флейта» и «Час волка» как две полярные противоположности находятся во взаимном притяжении. Если в опере судьба приводит героев через испытания к счастливому концу, то в фильме художник Йохан Борг погибает сначала морально, а затем и физически.

Музыка играет в этом фильме двоякую роль. С одной стороны Бергман цитирует произведения Моцарта и Баха, с другой — использует материал, специально сочиненный шведским композитором Ларсом-Йоханом Верле. Оба рода музыки имеют важное смысловое и драматургическое значение. Первый — внутрикадровая музыка, появляющаяся по ходу действия, определяющая его поворотные моменты, второй — то, что звучит за кадром и раскрывает эмоциональное состояние героя. В одном из эпизодов фильма художнику в театре марионеток показывают фрагмент из финала первого действия «Волшебной флейты»¹². Тамино-кукла находится один у дворца и восклицает: «О, вечная ночь! Когда же ты кончишься? Когда свет прикоснется к глазам моим?» Хор отвечает: «Скоро, молодой человек, или никогда!» Этот эпизод становится ключом к пониманию событий фильма. Для художника Борга сцена из оперы является символическим предупреждением о том, что он, как и Тамино, стоит на грани жизни и смерти, а двусмысленный ответ «скоро или никогда!», в случае Йохана гласит: «Никогда!»

Мир оперы существенно отличается от мира фильмов режиссера, однако идеи «Волшебной флейты» оказываются близки поэтике его творчества. «Волшебная флейта» заключает в себе моменты, которых нет в других его работах: конфликт и его счастливое разрешение, испытания героев, в результате которых они остаются вместе и продолжают любить друг друга, искренность чувств, юмор, торжество добродетели и мудрости.

Опера, уникальная по своей многогранности, соединяет множество сюжетных источников (от египетской мистерии и античной мифологии до драматургии Гоцци), вмещает в себя признаки разных жанров (притча, сказка, бытовая комедия, соединение комического зингшпиля с серьезными жанрами), ее музыка объемлет самые разные стилевые направления эпохи. Все это позволило Берг-

¹¹ Бергман И. Картины. Москва –Таллин, 1997. С. 41.

¹² На острове, где живет художник, обитают демоны в образах людей. Они преследуют главного героя, постепенно сводят его с ума и в конце фильма убивают.

ману дать собственное прочтение «Волшебной флейты» как универсального произведения на все времена и для всех людей, соединив в единое целое музыку, приемы театрального спектакля и технику кинопроизведения.

Одним из наиболее значимых эпизодов фильма становится увертюра к опере. Во время ее звучания Бергман показывает лица слушателей разных возрастов, национальностей и рас. Зрители со всех континентов являются наглядным воплощением мысли о том, что музыка Моцарта одинаково близка всем людям. В «Волшебной флейте» показана публика, специально подобранная для этого спектакля. Здесь его жена Ингрид Бергман, бывшая жена Кэби Ларатеи, а также два близких друга — оператор Свен Ньютвист и актер Эрланд Йусефсон. Среди мелькающих лиц обращает на себя внимание постоянно возвращающийся светлый лик девочки. Она появляется в фильме много раз, радостными глазами наблюдая за всем происходящим. Через ее живой портрет выражается авторское отношение к происходящему. Сопоставляя ее лицо и портрет композитора, Бергман подчеркивает их внешнее сходство, находит возможность передать воображаемое присутствие Моцарта через образ маленького ребенка из зрительного зала.

Зрительный ряд, сопровождающий звучание увертюры, выстроен в соответствии с музыкальной формой, структурой тем и фраз: трем начальным аккордам соответствует смена трех планов статуи Аполлона: общего, среднего и крупного на фоне освещенного закатом неба. По тому же принципу зрительного *crescendo* следующие шесть тактов соответствуют постепенному приближению лица девочки.

Пейзаж и лицо девочки появляются при повторении вступительных аккордов на грани экспозиции и разработки и в конце увертюры. Бергман изобретателен в показе лиц публики. Это — одиночные и двойные портреты, в фас и профиль, крупным и общим планом. Режиссер то выстраивает точные последовательности с чередованием европейских и азиатских лиц (т. 166 в репризе), то дает общий вид зала, которому соответствует кульминация определенного раздела музыкальной формы (т. 51, связующая партия в экспозиции). О таком принципе работы со зрительным рядом он говорил: *«Все, что я делаю внутри кадров —*

это выбор. Каждая секунда в череде кадров моих картин создана для того, чтобы привлечь внимание публики»¹³.

Одним из главных принципов трактовки Бергманом этой величайшей европейской оперы стало ее перенесение на шведскую почву. Национальное проявляется в самых разных аспектах: в языке, подборе актеров, декорациях, костюмах, пейзажах. Режиссер отказывается от традиции исполнения оперы на языке оригинала, весь текст и поется, и произносится на шведском языке, что лишний раз доказывало универсальность моцартовского творчества. «Волшебная флейта» в трактовке Бергмана в какой-то степени заменяет отсутствие аналогичного сочинения в истории шведской музыкальной культуры. Жанр зингшпиля, связанный с народным театром Австрии и Германии, становится представлением в шведской фольклорной традиции. В оформлении сцены Бергман отказывается от традиционных декораций в египетском стиле, с которыми ставили эту оперу прежде. По ходу развития сюжета он все больше переносит действие в Швецию: появляются снег, скалы, северная природа и зимняя одежда у героев.

«Волшебная флейта» представляет собой уникальный синтез театральной постановки и фильма. Это проявляется в необычных ракурсах, в технических приемах, которые невозможны в театре, в сопоставлении крупного и общего планов, в возможностях киномонтажа. Жанр фильма-оперы раскрывает перед зрителями таинственный мир, в котором одновременно протекает действие спектакля и жизнь актеров за кулисами театра. Эта линия является моментом отстранения от основного действия, позволяет заглянуть в таинственный мир «за кулисы» и сообщает всему произведению доверительность интонации.

Как и в оформлении сцены, Бергман вносит ряд изменений в словесный и музыкальный текст оперы. В «Волшебной флейте» все разговорные эпизоды переписаны им заново. В большинстве случаев сохранен смысл диалога, но сокращена его продолжительность. Текст становится более разговорным и максимально приближенным к современному слушателю. В структуру оперы Бергман также вносит ряд изменений в двух направлениях, которые касаются как отдельных номеров, так и целых фрагментов действия: 1) купюры, которые он себе позволяет,

¹³ Kaminsky S. Ingmar Bergman, Essays in Criticism. P. 121-122.

2) перестановка номеров в сравнении с оригиналом. Наиболее значительные изменения сделаны во втором действии. Создавая сценарий фильма, Бергман в буквальном смысле «перекроил» его драматургию. Это связано как с законами жанров, так и с разницей зрительского восприятия. У Моцарта действовал принцип контрастного сопоставления сцен. Бергман выстраивает более четкую последовательность из пяти эпизодов, что делает более естественными как сюжетную линию, так и течение времени в фильме.

В «Волшебной флейте» соединились принципы работы Бергмана с актерами театра и киностилистика, нашли отражение собственные воспоминания детства и художественные мотивы, характерные для зрелого творчества. Это произведение завершило тот этап его жизни, о котором он сам говорил: *«Созидательное время, и днем и ночью черпавшее вдохновение в музыке Моцарта»*¹⁴.

Глава IV. «Музыка в театральных спектаклях И.Бергмана» раскрывает роль музыки в театральных постановках Бергмана. В первом разделе — *Роль музыки в театральных работах режиссера* — рассматривается начало творческой деятельности мастера. В это время он обращался к широкому кругу произведений мировой литературы. Бергман ставил Шекспира, Стриндберга, Ибсена, Я.Бергмана, Камю, Кафку, Ануэя, Брехта и других авторов. Ряд сочинений проходит красной нитью через всю его жизнь. Это — «Макбет» Шекспира (3 постановки), «Игра снов» и «Соната призраков» Стриндберга (4 постановки), «Мизантроп» Мольера (3 постановки), «Гедда Габлер» Ибсена (3 постановки). Бергман никогда не ставил перед собой задачи быть реформатором, но сам процесс его работы над пьесами был реформаторским. Исходя из реальных нужд театра, Бергман перестроил шведский театр художественно и административно.

Почти весь процесс работы Бергмана в театре связан со звуком. В понятие звука входит как звучание произносимых актерами слов, так и музыкальная сторона его спектаклей. Общие принципы музыкального оформления спектаклей, которым следовал Бергман, можно разделить на две группы:

1) Многочисленные звуковые эффекты, содержащиеся в авторских указаниях, которые получают воплощение на сцене;

¹⁴ Бергман И. Картины. Москва — Таллин, 1997. С. 359.

- 2) Музыка, которую выбирает Бергман. С ее помощью режиссер:
- а) выделяет важные в смысловом отношении моменты действия;
 - б) выявляет принципы драматургии пьесы;
 - в) комментирует происходящие на сцене события;
 - г) создает общую атмосферу спектакля.

В театре, как и в кинематографе, Бергман обращается как к специально созданным современным композициям, так и к музыкальной классике. Он наиболее часто включает в свои спектакли Траурные марши Мендельсона (марш из цикла «Песни без слов», ор.62 №3) и Шопена, фортепианные миниатюры Шопена, некоторые темы из балетов Чайковского и фрагменты произведений Баха. Эти цитаты становятся своеобразными лейтмотивами, которые переходят из постановки в постановку. Они приобретают символический смысл и используются в разных сценических ситуациях. Помимо классической музыки, режиссер обращался и к произведениям современных композиторов, с которыми ему приходилось работать в том или ином театре Швеции. Бергман ставил пьесы вместе с К.-Х. Эндстрёмом, Т. Рангстрёмом, И. Висландером, Д. Беллем.

Во втором разделе четвертой главы — *Стриндберг и Бергман* — раскрываются связи творчества Бергмана и шведского писателя, драматурга, теоретика театра, ученого и художника Августа Юхана Стриндберга (1849-1912). Он оказал огромное влияние на мировоззрение Бергмана, проблематику и образный мир его произведений. Режиссер говорил: *«Я начал читать его, когда мне было двенадцать или тринадцать лет, а потом он сопровождал меня всю мою жизнь»*¹⁵. В представленной работе выявляется общность в их понимании роли музыки, а также анализируются бергмановские постановки пьес Стриндберга «Игра снов» и «Соната призраков». Можно утверждать, что образный строй, тесная связь произведения с музыкой и принципы использования отдельных музыкальных цитат были заимствованы режиссером у Стриндберга. С самого начала Бергман воспринимал произведения писателя сквозь призму музыки, о чем он вспоминает: *«Я узнавал мелодию (подразумевается литературный стиль и*

¹⁵ Simon J. Ingmar Bergman directs. New York, 1967. P. 17.

почерк – Е.К.). Я узнавал его чувства. Я не понимал их значения, но я переживал их как музыку, которую он написал»¹⁶.

Постановка «Игры снов» 1970 года является наиболее показательной как в музыкальном решении стриндберговских пьес, так и в театре вообще. В этой работе Бергман обращается к: 1) классической музыке (Чайковский, Шопен, И.Штраус) и 2) современной музыке, специально сочиненной или стилизованной под бытовые танцы и фольклорные наигрыши. В спектакле прослеживается четко выстроенная музыкальная композиция, которая напоминает рондо. Принцип рондообразности действует на разных композиционных уровнях пьесы.

Главный рефрен спектакля — наигрыш шарманки — звучит в каждом из трех актов. Функцию второго рефрена выполняет шопеновская тема (побочная партия из первой части сонаты h-moll), организующая внутреннюю структуру первого и третьего действий пьесы. Последний повторяющийся фрагмент — Танец маленьких лебедей из балета «Лебединое озеро» Чайковского образует рефренную структуру внутри одной сцены, когда в первом действии разные персонажи поодиночке выбегают из театра под звуки мелодии из балета.

Точно продуманные Бергманом комбинации и повторения музыкальных тем образуют новый смысловой пласт, отсутствующий в литературном первоисточнике и придающий спектаклю неповторимое своеобразие.

Несмотря на сложную полифонию сюжетных, философских и музыкальных мотивов, во всех своих постановках Бергман ставил перед собой задачу создать глубокое и понятное зрителю произведение в одном стиле, объединив собственные идеи с художественной концепцией того или иного писателя.

Третий раздел четвертой главы — *«Вакханки»* — посвящен анализу бергмановской постановки оперы Д.Бёрца «Вакханки» на сюжет Еврипида. Этот спектакль — вершина последнего периода творчества. В диссертации рассматривается телеверсия оперы, в которой объединились разные виды искусства: музыка, театр, кино и телевидение, а также жанры оперы, балета, пантомимы и драматического спектакля. В 90-е годы Бергман осуществляет три постановки этого произведения Еврипида: оперу (1991), затем ее телевизионную версию

¹⁶ Björkman S., Assagas O. Tre dagar med Bergman. Göteborg, 1992. S. 14.

(1991) и драматический спектакль (1996). В диссертации прослеживается долгий путь, который предшествовал постановке оперы. В «Вакханках» внимание режиссера привлекала неоднозначная фигура главного героя — бога Диониса. Бергман детально изучил сведения о культе Диониса и проблемы постановки древнегреческих произведений на современной сцене. В результате в его решении объединились черты античного театра (хор, маски, декорации, костюмы части персонажей) и современной трактовки (музыка с использованием новейших приемов композиции, текст на шведском языке). Вся музыкальная ткань, драматургия и формы оперы были выстроены согласно замыслу Бергмана, композитор выполнял все требования режиссера. Анализ финала первого действия, который дан в работе, позволяет показать тонкое сочетание музыки и зрительного ряда, многообразие вокальной интонации, выразительных средств оркестра, а также представить все разнообразие композиторских техник и стилей, использованных в этой опере.

В Заключении обобщаются музыкально-эстетические воззрения Бергмана, характерные черты его стиля, проявляющиеся в принципах его работы с музыкой в кино и театре. Связь с музыкальным искусством в творчестве режиссера осуществлялась на разных уровнях и в самых разнообразных формах. Названия многих фильмов Бергмана связаны с музыкальными или звуковыми образами: «Музыка в темноте», «К радости», «Молчание», «Шепоты и крики», «Осенняя соната», «Сарабанда». Музыка оказывала влияние на творческий процесс Бергмана от зарождения идеи фильма или спектакля до его воплощения. Так, возникновение картины «Причастие» связано с «Симфонией псалмов» Стравинского, «Молчание» — с «Концертом для оркестра» Бартока, «Седьмая печать» — с кантатой Орфа «Кармина Бурана», а спектакль по пьесе Д.Табари «Гольдберг-вариации» — с циклом Баха.

С музыкой тесно связан авторский метод работы над киносценарием, который сам режиссер уподоблял композиторскому творчеству: *«Работая над режиссерским сценарием, ты затрагиваешь и технические проблемы. Пишешь, так сказать, партитуру. После чего остается разложить отдельные страницы нот*

по пюпитрам, и оркестр начинает играть»¹⁷. Партитурой назван сценарий фильма «Неверные».

Свою режиссерскую деятельность как в кино, так и в театре Бергман сравнивал с работой дирижера оркестра и неоднократно отмечал, что если бы не кино, то он избрал бы именно эту музыкальную профессию.

Принципы музыкальной организации влияют на композиционное решение фильма. Так, вариационная форма встречается в фильмах «Шепоты и крики», «Вечер шутов», «Стыд» и, как правило, распространяется на структуру фильма в целом.

Весь процесс работы над театральной постановкой режиссер воспринимал через музыкальные ассоциации. На репетициях Бергман часто употреблял музыкальные термины и сравнения с музыкальными произведениями. Так, драмы Стриндберга, наполненные разными смыслами и сюжетными мотивами, режиссер уподоблял фугам Баха или Бетховена. Он также постоянно обращал внимание актеров на «мелодию» и ритм произносимого ими текста.

Часто музыка появляется в фильмах и спектаклях Бергмана там, где слово бессильно, наполняя сцену мощным эмоциональным зарядом. Режиссер нередко заменяет текст драмы музыкой, которая выражает смысл происходящего более глубоко и сильно.

Музыка для Бергмана является одним из самых главных искусств, которое и само по себе, и в рамках кино и театра способно раскрыть самые глубокие тайны человеческой жизни. Сам Бергман в конце жизни так высказал свое музыкальное кредо: *«Музыка так же жизненно необходима мне как пища и вода. В музыке — неиссякаемый кладезь вдохновения. В музыке — величайший источник сил»*¹⁸.

Приложения к работе включают в себя:

1. Полный список всех кинофильмов и телефильмов Бергмана с указанием года создания, а также фильмы, снятые по его сценариям.
2. Хронологическую таблицу всех театральных постановок Бергмана.
3. Список постановок Бергмана для радиотеатра.

¹⁷ Бергман И. Картины. Москва – Таллинн, 1997. С. 54.

¹⁸ Радиопередача SR (Sveriges Radio), Канал P2, «Sommar med Ingmar Bergman», 2004-07-18.

Публикации.

1. Калинина Е. «Волшебная флейта» Ингмара Бергмана: шведское прочтение музыки Моцарта // Сущность и метаморфозы шведской идентичности: Тезисы докладов Российско-шведской научной конференции. Москва, 16-17 марта 2006 г./ Сост. Т.А. Тоштендаль-Салычева. М., 2006. С. 46-47. (0,2 п.л.)

2. Калинина Е. «Волшебная флейта» Ингмара Бергмана: шведское прочтение музыки Моцарта // Шведы. Сущность и метаморфозы шведской идентичности. Сборник материалов международной конференции. Ред. Т.А.Тоштендаль-Салычева. М., 2008. С. 373-393. (1 п.л.)

3. Калинина Е. . Музыкальный мир Ингмара Бергмана // Музыкальная академия. 2008. №1. С. 77-85. (1 п.л.)

4. Калинина Е. Синтез искусств в творчестве Ингмара Бергмана // XVI конференция по изучению Скандинавских стран и Финляндии: 9-12 сентября 2008 г. Материалы конференции: в 2 ч. Ч. II. Москва-Архангельск, 2008. С. 19-21. (0,2 п.л.)

5. Калинина Е. Музыка в театральных спектаклях Ингмара Бергмана // Музыковедение. 2010. №1. С.41-46. (0,5 п.л.)