

Чжао Дундун

Опера на экране: к вопросу о терминологии

Рассматриваются различные взгляды белорусских и зарубежных искусствоведов относительно терминологического аппарата, используемого для определения форм воплощения оперы на кино- и телевизионном экране. Особый акцент делается на выявлении смыслового наполнения терминов теле- и кинофильмов, в основе которых лежит опера (киноопера, телеопера, фильм-опера, опера-фильм, фильм-спектакль, телеспектакль, медийный спектакль). Показывается отличие подходов к классификации фильмов заявленной тематики в советском, отечественном и зарубежном киноведении. Подчеркивается мысль об определенных потерях с точки зрения образности в условиях экранной адаптации оперы, за исключением случаев создания оригинальных произведений (опер), написанных для репрезентации в разных видах экранного искусства.

Цель статьи – рассмотреть подходы к терминологической номинации и смысловому наполнению понятий, используемых для определения экранных форм оперы.

Опера как часть общей культурной традиции в наши дни распространяется в различных экранных формах. Оперные спектакли доступны на электронных носителях, экранизируются и транслируются в Интернете. В связи с этим изменяются подходы к художественному воплощению реальности. Современная экранная культура (кинематограф, телевидение, видео, новые медиа, основанные на цифровых технологиях) имеет определенную специфику, свой язык, отличный от языка традиционных видов искусства (литература, театр, изобразительное искусство).

Опера на экране как новое явление XX в. мало изучена в зарубежном и отечественном искусствоведении. Некоторые аспекты этой проблемы освещали в публикациях З. Лисса [4], Ф. С. Мусаева [6], Е. И. Ногайбаева-Брайтмэн [7; 8; 9], Е. М. Петрушанская [10], Э. Л. Фрид [13], Т. Ф. Шак [15], И. М. Шилова [16], Б. М. Ярустовский [17; 18]. В центре внимания исследователей экранного искусства – вопросы, ограниченные использованием музыки в кино (З. Лисса, Э. Л. Фрид), воплощением оперы на экране (Ф. С. Мусаева, Е. И. Ногайбаева-Брайтмэн, И. М. Шилова, Б. М. Ярустовский). При изучении бытования оперы на экране смысловая наполненность ключевых понятий «киноопера», «телеопера» в отношении оперы как артефакта техногенных искусств вызывает много научных споров и толкований.

Адаптация оперного спектакля в разных видах экранного искусства стала причиной возникновения различных подходов к его дефиниции. В отношении оперных спектаклей, созданных средствами кинема-

тографа, в русскоязычной и англоязычной искусствоведческой литературе в качестве синонимичных употребляются понятия «фильм-опера» (film opera) и «опера-фильм» (opera film). Термин «киноопера» употребляется только в русскоязычной научной литературе. В энциклопедическом словаре киноопера определяется как особый вид фильма-спектакля, а фильм-спектакль атрибутируется как «экранизация театрального спектакля, осуществленная с использованием средств киноискусства» [3, с. 450]. Здесь же, в статье «Фильм-спектакль», отмечается: «Опыт создания фильма-спектакля широко используется телевидением как при прямой трансляции спектаклей театров, так <...> при их съемке на пленку для последующего показа» [Там же]. Таким образом, спектакль, перенесенный в кино и на телевидение, сохраняет при этом свою театральную основу, как и оперный (балетный) спектакль, снятый в театре с помощью кино-, теле- или видеокамеры.

В англоязычной киноведческой литературе дефиниции «киноопера» нет. Для обозначения театральной постановки оперы, записанной в театре с помощью камеры и демонстрируемой на киноэкране или на телевидении используется термин «опера-фильм» (opera film).

Терминологическое разногласие существует и в отношении понятия «телеопера». Исследователи *телеоперу* относят к типу фильма, созданному специально для телевидения. Телеопера появляется в результате совместных усилий композитора и режиссера и рассчитана на постановку с использованием технических и художественных приемов и средств телевизионного искусства. Ее характерной особенностью является создание специального видеоряда, находящегося в сложном согласовании с музыкальными темами, образами и сюжетами (например, «Под черным небом» на музыку К. В. Молчанова, «Что сказал Кутузов» на музыку Б. И. Архимандритова). К телеопере можно отнести и постановки опер, снятых для телевидения (представляют сочетание отдельных сцен из опер и текста первоисточника либо специально вводимый авторский текст, который в соединении со «старой» музыкой создает самостоятельное произведение).

По-разному исследователи видят не только смысловое наполнение терминов «киноопера» и «телеопера», но и положение кинооперы и телеоперы в системе жанров. В 1930-е гг., говоря о киномузыке, немецкий музыковед Курт Лондон выделял *кинооперу* (или фильм-оперу) в самостоятельный жанр музыкального фильма и высказывался негативно по отношению к ее созданию. На его взгляд, ни один звуковой фильм не может быть построен как опера [5].

О двух типах фильма-оперы (*экранизация и киноопера*) говорил видный теоретик кино Бела Балаш. По его мнению, классическая опера может существовать на экране только в форме экранизации (заснятого на

пленку спектакля), т. к. киноопера предлагает использование «стилизации оптических форм» и создание оперы на основе фольклорных сюжетов (сказок, легенд, былин) или и вовсе на фантастические сюжеты [1, с. 45].

В 1960-е гг. английский музыковед Джек Борнофф в монографии «Музыкальный театр в меняющемся обществе: влияние технических медиа» (1968) описывает две формы представления оперы на экране: как *документального фильма*, который стремится максимально точно воспроизвести опыт исполнения в оперном театре, обрамленном аркой прощениума, и как *экранизированной версии оперы*, в которой техника кино применяется для придания наиболее близкого эквивалента оригинальному произведению [20, р. 86]. В пользу первого метода можно сказать, что он служит как для передачи оперного искусства зрителям, которые, возможно, никогда не были внутри оперного театра, так и для сохранения для потомков стандартных интерпретаций той или иной эпохи. В качестве примера Дж. Борнофф приводит фильмы Кармине Галлоне и Поля Циннера. В период с 1946 г. по 1956 г. итальянский режиссер Кармине Галлоне снял ряд фильмов – адаптаций опер Джузеппе Верди («Риголетто», «Дама с камелиями», или «Травиата», «Трубадур»), Пьетро Масканьи («Сельская честь»), Джакомо Пуччини («Мадам Баттерфляй», «Тоска»). В то же время режиссер Поль Циннер считал совершенно невозможным создание киноверсии оперы, поскольку это может привести только к разрушению первоначальной художественной формы. «То, чего я хочу добиться своими фильмами, – говорил режиссер, – это вовсе не кино. Технические возможности кино используются для того, чтобы зафиксировать и запечатлеть выражение и его изменение в данный момент» [цит. по: 20, р. 77]. Поль Циннер воплотил свою теорию на практике, в фильмах, созданных по оперным спектаклям, представленным в разное время в рамках Зальцбургского фестиваля: «Дон Жуан» на музыку В. А. Моцарта (1954, постановка Герберта Графа, дирижер Вильгельм Фуртванглер), «Кавалер розы» на музыку Р. Штрауса (1962, дирижер Герберт фон Караян, продюсер Рудольф Хартманн) и в балете «Ромео и Джульетта» (1966) с участием Рудольфа Нуреева и Марго Фонтейн. Эти кинофильмы П. Циннера дают представление об их сценическом воплощении и являются свидетельствами стандартов оперного и балетного исполнения своего времени.

Согласно методу Дж. Борноффа, представление оперы на экране предполагает ее адаптацию в соответствии со спецификой кино. В большинстве случаев главные роли «удваиваются» – актер является исполнителем роли в фильме и артистом, голос которого звучит в музыкальных номерах. За счет использования разноплановой проекции «прослушивание» оперы на экране становится более увлекательным и позволяет

увидеть лица героев крупным планом, что невозможно в условиях театра. Однако съёмка, по мнению автора, придает действию черты искусственности в большей степени нежели декорации в театре, где последние служат фоном для арий и ансамблей. В подтверждение мысли Дж. Борнофф приводит киноверсию оперы Д. Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» (1966) режиссера М. Г. Шапиро. Несмотря на относительные достоинства кинематографической обработки оперы, автор признает несомненным тот факт, что киноэкран может быстрее довести оперу до бесконечно большей аудитории нежели музыкальная сцена.

В середине 1980-х гг. французский музыковед Доминик Жаме предложил свою классификацию оперных фильмов. Первый тип оперного фильма – *непосредственная запись спектакля или трансляция*, по его мнению, является одновременно документальным фильмом и материалом для архива, так как фиксирует театральную постановку на пленку. Живая запись позволяет сохранить баланс между качеством и трогательным восприятием оперного спектакля.

Ко второму типу Д. Жаме относил *фильмы-оперы*, снятые в киностудии, например «Свадьба Фигаро» Жана Пьера Поннеля на музыку В. А. Моцарта. Они отличаются хорошей постановкой с блестящим актерским составом, декорациями, похожими на сценические, улучшенной акустикой, которая позволяет качественно записать звук. Несмотря на очевидные преимущества перед трансляцией спектакля, в фильмах второго типа прослеживается доминирование средних и крупных планов, что создает ощущение ограниченности режиссуры и некоторой искусственности, «второсортности», что проявляется и в телеопере. Д. Жаме пренебрежительно называл этот тип «оперой по дешевке», указывая, что такие фильмы создаются с расчетом на людей, которые не ходят в оперу либо слушают отдельные номера без посещения театра [2, с. 28].

Третий тип оперных фильмов, наиболее предпочтительный по мнению Д. Жаме, – это *авторский фильм-опера*, построенный на преимуществах кинематографа (например, «Волшебная флейта» кинорежиссера Ингмара Бергмана). По поводу этого типа музыковед писал: «Волшебные декорации, роскошные костюмы, знаменитые исполнители, реклама, предоставляемая режиссеру свобода изменений в либретто и партитуре, поистине прометеевская смелость трактовки, оправданная стремлением показать шедевры прошлого с позиций современного художника – все эти возможности служат залогом создания оригинального фильма, вполне сопоставимого с произведением, положенным в основу» [Там же, с. 30].

На наш взгляд, довольно полной и исчерпывающей является классификация Е. И. Ногайбаевой-Брайтмэн, которая выводит две основ-

ные формы воплощения оперы на экране – *трансляцию* и *транскрипцию*. Под трансляцией исследователь подразумевает съемку театральных спектаклей, «воспроизведение оперного спектакля в момент его действия» [9, с. 9]. В свою очередь, она говорит о трех формах трансляции: прямая трансляция, запись по трансляции и специальная съемка из театра. Под транскрипцией Е. И. Ногайбаева-Брайтмэн подразумевает «оригинальную форму спектакля, предполагающую самостоятельность режиссерской интерпретации и воплощения оперного произведения» [Там же]. Транскрипция, по мнению автора, также может быть подразделена на три оригинальные формы телевизионного оперного театра: *оперно-литературная композиция*, *телеспектакль* и *художественный фильм-опера*, имеющие свой новый, присущий только им постановочный стиль [7, с. 37].

Первый тип транскрипции сложился в 1930–1940-е гг. Авторы первых опытов воплощения оперы на телевидении, столкнувшись с трудностями перенесения театрального спектакля в студийные условия, пошли по пути создания оперно-литературных композиций, в которых опера объединялась с литературным первоисточником или текстом, созданным на его основе [8, с. 33]. В ней сочетались разные виды искусства и непременным участником оперно-поэтической композиции был ведущий-рассказчик. В 1960–1980-е гг. первый тип транскрипции представлен телеспектаклями «Сэр Джон Фальстаф» (режиссер Н. И. Баранцева, 1968), «Этот брадобрей из Севильи» (режиссер В. Д. Головин, 1969), «Моя Кармен» (режиссер В. Ф. Окунцов, 1977), телефильмом «Незавершенные шедевры» (режиссер Ю. М. Богатыренко, 1984). По мнению Е. И. Ногайбаевой-Брайтмэн, оперно-поэтическая композиция как тип транскрипции «содержит немало познавательного материала и предполагает множество различных вариантов и решений, что делает ее наиболее гибкой и многогранной среди других видов транскрипции» [Там же].

Телеспектакль как второй тип транскрипции сложился на начальном этапе развития телевидения в связи с поиском самостоятельной художественной интерпретации – переложения. Его специфика сформировалась под влиянием кинематографа и была направлена на показ эмоциональной духовной жизни героев, на поиск взаимосвязи между камерой и музыкой. По этой причине естественным оказалось изначальное обращение к лирико-психологическим драмам П. И. Чайковского, операм «Кармен» Ж. Бизе и «Травиата» Дж. Верди, камерным операм «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова, «Алеко» и «Скупой рыцарь» С. В. Рахманинова, которые ставились на телестудиях Москвы и Ленинграда неоднократно.

Художественный фильм-опера отличается от указанных двух типов тем, что представляет собой полнометражный фильм, снятый на кинокамеру с использованием всей системы кинематографа. Образцами этого типа считаются художественные фильмы-оперы «Моцарт и Сальери» (режиссер В. М. Гориккер, 1962), «Игрок» (режиссер Ю. М. Богатыренко, 1968), телеспектакль «Семен Котко» (режиссер В. Серков, 1968) [8, с. 34].

В отличие от других исследователей (Дж. Борноффа, Д. Жаме и Б. Балаша) Е. Н. Ногайбаева-Брайтман считает телеоперу новой разновидностью оперного жанра, специально написанной для телеэкрана. По ее мнению, телеопера рождается только при совместной работе сценариста, режиссера и композитора, этот жанр требует поиска новых стилистических приемов и принципов формообразования [9, с. 9]. Основным признаком, отличающим кино- и телеоперы, исследователь называет технические показатели: использование кинокамеры при съемках кино, обращение к особому виду пространства (павильонные съемки как наиболее типичные для телевидения и натурные – в художественном кинематографе).

А. С. Трошин утверждает: «В фильмах с приставкой “теле”, создававшихся в порядке заказа на разных студиях страны, “специфика” сводилась к камерному действию с небольшим количеством персонажей (расчет на интимное, “домашнее” восприятие) и преобладанию крупного плана (расчет на малый размер экрана)» [12, с. 28].

В отношении существования оперы на телеэкране интересна позиция белорусского киноведа Е. О. Сушко, который выделяет группу игровых жанров музыкального телевидения: *музыкальный телеспектакль* (телефильм-опера, телефильм-балет, телеопера, телебалет); *музыкальный телевизионный фильм* (постановочный телефильм-концерт, музыкальный игровой, или сюжетный, телефильм, телемюзикл); *музыкальный видеоклип* (постановочный музыкальный видеоклип) [11, с. 43]. По мнению исследователя, особую художественную ценность представляют жанры телеоперы и телебалета.

Е. О. Сушко разграничивает репродуктивную и продуктивную формы развития музыкального телевизионного спектакля. На репродуктивном уровне в формах трансляции и адаптации создаются телевизионные версии музыкально-сценических текстов – опер, балетов, оперетт, музыкальных комедий и др. Продуктивный же уровень с формами экранизации и креации предполагает выход на оригинальные жанры музыкального телевидения – телеоперу, телефильм-оперу, телебалет, телефильм-балет, телеоперетту и др. [Там же, с. 36]. Примерами продуктивного уровня взаимодействия музыкально-сценического и телевизионного искусств, по мнению Е. О. Сушко, становятся белорусские телеопера «Утро» (режиссер В. Г. Карпилов, 1967), телефильмы-оперы

«В пущах Полесья» (1982), «Седая легенда» (1987), «Франциск Скорина» (1990; оба – режиссер Г. Николаев) [Там же, с. 38].

Стремительное развитие информационных технологий увеличивает популярность интернет-трансляций ведущих площадок мировых оперных театров. Можно сказать, что искусство оперы в условиях сегодняшнего времени ориентировано на экранные искусства и находится в поиске новых возможностей адаптации к экранному формату.

В связи с широким распространением цифровых технологий и Интернета в зарубежном искусствоведении в отношении оперы используется термин *медиаопера*, которую причисляют к *медийным спектаклям*. Согласно определению американского искусствоведа Филипа Ауслендера, под медийным спектаклем понимается представление, полученное в результате объединения электронных и печатных средств массовой информации и медиатехнологий; распространяющееся посредством телевидения или других средств массовой информации в виде аудио-, видеозаписей и других форм, основанных на технологиях воспроизводства [19, р. 5]. Исходя из этого, и киноопера, и телеопера могут быть причислены к ряду феноменов, охватывающих понятие «медийный спектакль».

Таким образом, искусствоведческий интерес к проблеме экранной адаптации оперы прослеживается начиная с 1930-х гг. по сегодняшний день. Несмотря на различие во взглядах на положение оперы в системе кинематографических жанров и жанров музыкального (художественного) телевидения, белорусские и зарубежные исследователи сходятся во мнении, что путями ее воплощения являются: ретрансляция (фильм-опера) или прямая трансляция из музыкального театра; создание оригинального произведения (киноопера, телеопера).

1. Балаш, Б. Жанровые проблемы музыкального фильма / Б. Балаш // Искусство кино. – 1940. – № 9. – С. 44–51.

2. Жаме, Д. Опера на экране / Д. Жаме // Курьер ЮНЕСКО. – 1986. – Май. – С. 26–30.

3. Кино : энцикл. словарь / С. И. Юткевич (гл. ред.) [и др.]. – М. : Сов. энцикл., 1986. – 640 с.

4. Лисса, Зофья. Эстетика киномузыки / Зофья Лисса ; пер. с нем. А. О. Зелениной, Д. Л. Каравкиной ; предисл. Б. Ярустовского. – М. : Музыка, 1970. – 497 с.

5. Лондон, Курт. Музыка фильма / Курт Лондон ; пер. с нем. под ред. М. Черемухина ; предисл. А. Онеггера. – М. ; Л. : Искусство, 1937. – 208 с.

6. Мусаева, Ф. С. Эстетико-теоретические проблемы советской телеоперы : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ф. С. Мусаева. – М., 1984. – 199 л.

7. Ногайбаева, Е. И. О тенденциях оперного ТВ-театра / Е. И. Ногайбаева // Телевидение и радиовещание. – 1986. – № 6. – С. 37–38.

8. Ногайбаева, Е. И. Опера в эпоху ТВ / Е. И. Ногайбаева // Телевидение и радиовещание. – 1985. – № 10. – С. 33–34.

9. Ногайбаева-Брайтмэн, Е. И. Опера на экране: принципы воплощения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. И. Ногайбаева-Брайтмэн ; Магнитог. гос. консерватория. – Магнитогорск, 1998. – 23 с.

10. Петрушанская, Е. М. Инструментальная музыка на телевизионном экране: Эстетические проблемы адаптации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. М. Петрушанская ; ВНИИ искусствоведения. – М., 1987. – 24 с.

11. Сушко, Е. О. Музыкальное телевидение Беларуси: жанровая типология и основные тенденции развития : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Е. О. Сушко. – Минск, 2016. – 260 л.

12. Трошин, А. С. Кино и телевидение / А. С. Трошин. – М. : Знание, 1981. – 47 с.

13. Фрид, Э. Л. Музыка в советском кино / Э. Л. Фрид ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л. : Музыка, 1967. – 200 с.

14. Чернышов, А. В. Медиамузыка: основы теории, практика и история : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / А. В. Чернышов ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2014. – 40 с.

15. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста : на материале художественного и анимационного кино : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Т. Ф. Шак. – Ростов н/Д, 2010. – 325 с.

16. Шилова, И. Классическая опера и телевидение : заметки / И. Шилова // Музыка и телевидение : сб. ст. / Союз композиторов СССР. – М., 1978. – Вып. 1. – С. 17–34.

17. Ярустовский, Б. Возможности кинооперы / Б. Ярустовский // Искусство кино. – 1959. – № 7. – С. 56–59.

18. Ярустовский, Б. Опера на экране / Б. Ярустовский // Искусство кино. – 1955. – № 8. – С. 57–62.

19. Auslander, Philip. Liveness: Performance in a Mediatized Culture / Philip Auslander. – London & New York : Routledge, 1999. – 179 p.

20. Bornoff, Jack. Music and the Twentieth-Century Media / Jack Bornoff, Lionel Salter. – Florence : Olschki, 1972. – 219 p.

Zhao Dongdong

Opera on the screen: to the issue of terminology

Various views of Belarusian and foreign art scholars regarding the terminological apparatus used to determine the forms of the opera's embodiment on the film and television screen are considered. Special emphasis on identifying the semantic content of the terms of a TV-film and a movie, that are based on opera (movie opera, TV-opera, film-opera, opera-film, film-show, TV-show, media show) is made. The difference of approaches to the classification of films of the declared topic in Soviet, domestic and foreign film studies is shown. The idea of certain losses from the point of view of imagery in the conditions of the opera's screen adaptation, except for the creation of original works (operas) written for representation in different types of screen art, is emphasized.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 20.06.2021.