



Искусство оперы: вариативность художественного языка экранных форм

А.В. Месянжинова

кандидат культурологии

В статье получило развитие исследование проблем¹ незавершенности процесса эволюции оперных форм на экране, взаимопроникновения экранной культуры и классического искусства оперы, растущего влияния экранных искусств на оперный театр. На примере экранизаций оперы Джузеппе Верди «Травиата» показана вариативность художественного языка экранных форм искусства оперы в исторической ретроспективе.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.01.009:792.4

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

художественный язык экранных форм, искусство оперы, исторические модели оперы на экране, мультимедийные технологии, новые (интерактивные) театральные технологии, «Травиата», Джузеппе Верди

Специфика художественного языка экранных форм оперного искусства, как и его вариативность (от фильмов-спектаклей и телевизионных постановок к прямым трансляциям в кинотеатрах), нагляднее всего прослеживается на примере различных версий одного произведения. Опера Джузеппе Верди «Травиата» (1853) не случайно представлена во всей многоликости экранных форм — сюжет о личной драме женщины формирует прекрасную почву для интерпретации в экранном формате необычайного диапазона эмоций.

Фильм-опера Франко Дзеффирелли

Одноименный фильм-оперу Франко Дзеффирелли (1982) можно, пожалуй, считать почти «каноническим» образцом экранизации оперного произведения (подразумевая непосредственно форму фильма), критиками о нем написано предостаточно. Между тем, по мнению Ричарда Фокса, фильм, «... часто называемый одним из лучших примеров фильма-оперы, наряду с многочисленными достоинствами... отражает и изъяны экранизированной оперы»². Как пишет Фокс, в своих экранизациях оперы Франко Дзеффирелли основывается на двух принципах: «...первый — сюжет должен быть доступным для всех, второй — певцам следует быть миловидными, искренними и уметь играть на камеру»³. Фокс характеризует Дзеффирелли как «творца деталей» и выявляет в фильме множество прекрасных картин, но вместе

¹ См.: Месянжинова А.В. Динамика экранных форм искусства оперы: теоретические аспекты // Вестник ВГИК, сентябрь 2014. № 3 (21). С. 51–60.

² Fawkes R. Opera on film. Duckworth, 2000. P. 187. Здесь и далее перевод с английского мой. — Прим. авт.

³ Там же.

с тем полагает, что режиссеру, вопреки его стремлению «отойти от реализма» и привести «свойственную опере искусственность», избежать «дословности» в изложении сюжета удастся не всецело. Наиболее уязвимое место фильма Фокс усматривает в «содержащих мало смысла сценах и картинах». Он замечает: «... вставка... затуманенных (“Vaseline-lensed”)⁴ кадров, где появляется сестра Альфреда, когда о ней идет речь, — прием малооправданный. Ее нет на сцене, ее не должно быть и в фильме. Более того, создаваемые в воображении образы, оживляемые словами поющего Жермона, имеют бóльшую силу, нежели реалистичная картинка. Вставки кадров с отцом Альфреда, ожидающим среди кустов, когда уедет сын, также излишни. Сцена появления Жермона (весьма чопорного Корнелла Макнила), просящего Виолетту оставить Альфреда ради сестры, в сюжете первостепенна. В фильме же она малозначительна, поскольку вместо того чтобы работать в просторном помещении с камерами, Дзеффирелли размещает двух певцов на большом расстоянии друг от друга. В кульминации самой пылкой просьбы Жермон, находясь рядом с Виолеттой, смотрит в никуда, в окно...»⁵.

Пласидо Доминго, по словам Р. Фокса, «с его роскошным, страстным голосом, в партии Альфреда выглядит превосходно»⁶. Однако здесь необходимо сделать оговорку — музыкальный текст Доминго интерпретирует почти безукоризненно, но так ли он безупречен в экранном пространстве? Присутствие его героя в фильме все же сопровождается неким ощущением отчужденности и стеснения, словно «адаптированный» к огромному пространству сцены артист не в состоянии «прочувствовать» в полной мере границы кинокадра. Более убедительной выглядит Тереза Стратас в роли Виолетты: она наделена прекрасными пластическими данными и очень органично движется в кадре, но вместе с тем общее впечатление некоторой дисгармонии, даже учитывая великолепный зрительный ряд фильма и «оживление» сюжета реалистичными деталями и природными пейзажами, присутствует при просмотре постоянно. Текст оперного произведения, воспроизведенный в экранном формате (включая как аудиальный, так и визуальный пласты), требует намного более бережного прикосновения, чем просто реконструкция. Если проинтерпретировать оперный текст на экране буквально, герои рискуют обрести лики кукол, а пленительная «искусственность» оперы грозит стать преувеличенной и примитивно-резкой. Можно не согласиться с Фоксом, указывающим на стремление Дзеффирелли уйти от реализма. Напротив, создается впечатление, что режиссер к нему тяготеет, однако в рамках кинокадра реалии создаваемой «действитель-

⁴ Термин подразумевает использование особой техники: посредством нанесения на объектив камеры специального вещества (обычно вазелина) создается эффект ретуши, своеобразного изображения «в дымку» с целью придания ему ощущения иллюзорности, а также при рассказе об отдаленных событиях, воспоминаниях и т. д. — *Прим. авт.*

⁵ Fawkes R. Opera on film. Duckworth, 2000. P. 187–188.

⁶ Там же. P. 187.



«Травиата»
Ф. Дзеффирелли
(1982). Виолетта —
Тереза Стратас.
Жермон —
Корнелл Макнил.
Производство:
Accent Films B.V.,
Radiotelevisione
Italiana (RAI)

другом фильме-опере Дзеффирелли — «Паяцы» Руджеро Леонкавалло (снят в 1982 году). Герои, комедианты Канио и Недда, живут в передвижном театре — в сущности, на экране мы и видим театр, где неминуемо присутствует дополнительный «уровень» как для сокрытия, так и для отражения эмоций. В «Травиате» же и исполнители, и режиссер будто вынуждены усилиями преодолевать психологизм сюжета, «разрастающийся» в экранном формате (хотя сам по себе сюжет оперы «Паяцы» не менее драматичен), — режиссер старается максимально заполнить все пространство кадра отвлекающими взгляд деталями. Сцена разговора Жермона с Виолеттой предстает столь «обтекаемой» прежде всего из-за присутствия в кадре множества предметов — мебели, книг, крупных комнатных растений, цветов в вазах, кашпо и корзинках, гигантских колонн, «пересекающих» кадр, деревьев, статуэток в рост героини и пр., а не в результате введенного в фильм визуального рассказа о дочери Жермона, в угоду счастью которой Виолетта вынуждена бросить Альфреда. Крупные планы довольно редки. Тем не менее ощущение своего рода «дословности», сложившееся у Фокса, разделить невозможно, даже если сосредоточиться на отсутствующих в спектакле «дополнительных» визуальных повествованиях Дзеффирелли. Практически все пребывающие в кадре предметы можно рассматривать как прекрасный семиотический пласт для сверхинтерпретации (здесь можно выявить и параллель с театром, где, по замечанию режиссера Патриса Шеро, зрителю предоставлена возможность переносить взгляд с одного предмета на другой, в то время как в кинокадре по обыкновению фиксируется определенный предмет⁷).

Фильм-опера Марио Ланфранки

Сама по себе модель фильма-оперы обнаруживает большую палитру художественных решений. Интересна заслуживает интерпретация «Травиаты», предложенная другим итальянцем,

ности» увеличиваются в таких пропорциях, что полностью исключить из экстрасимволического оперного текста, где любые эмоции утрированы, все его «искусственные» элементы оказывается не по силам даже Дзеффирелли.

Возможно, именно по этой причине и Доминго, и Стратас смотрятся более гармонично в

⁷ См.: Patrice Chéreau, or truth, opera, and the director: In Wagner's footsteps (Interview) // Living opera / Joshua Jampol. Oxford University Press, 2010. P. 38.



«Травиата»
 М. Ланфранки (1968).
 Виолетта — Анна
 Моффо. Жермон —
 Джино Беки.
 Производство:
 B.L. Vision, I.C.I.T.

Марио Ланфранки, в 1968 году. В аскетично-традиционной постановке, где, на первый взгляд, выразительные средства сведены к минимуму (фильм снят в однообразных «классических» интерьерах), экспрессия формируется благодаря попытке режиссера работать крупным планом — чувства героев оказываются максимально приближенными к зрителю. И даже вопреки очевидной искусственности этой экранной версии оперы Верди, неестественных, «притворных» эмоций и неприкрытой «наигранности» в фильме практически нет (нужно сказать и об удачно найденных ракурсах). Отметим, что музыкальный текст произведения в фильме Ланфранки представлен без снискавших распространение «купюр», что лишь усложнило работу режиссера, а в ролях, как и у Дзеффирелли, заняты вокалисты. Интересно, что, к примеру, в советской традиции режиссеры фильмов-опер предпочитали (за редким исключением) вокалистам профессиональных актеров, а певцы лишь записывали музыкальный текст. Близкая практика существовала и на Западе: в хорошо известном российскому зрителю фильме Клементе Фракасси «Аида» (1953) главную героиню играла Софи Лорен, а вокал был записан Ренатой Тебальди (баритон Джино Беки, воплотивший Жермона у Ланфранки, озвучил в фильме Фракасси партию Амонасро, но на экране в этой роли мы видим другого баритона — Афро Поли, который тоже снялся в «Травиате» Ланфранки, исполнив Гренвиля).

«Аида» Фракасси стала первым цветным фильмом-оперой⁸. Удивляться обстоятельству озвучивания одним вокалистом другого не следует — итальянские режиссеры фильмов-опер 1940–1950 годов прибегают к этому приему довольно часто. В одной из самых первых экранизаций «Травиаты»⁹, фильме Кармине Галлоне, сохранившем название произведения А. Дюма-сына «Дама с камелиями»¹⁰, снявшийся в роли Альфреда певец-тенор Джино Маттера стал единственным озвучившим свою партию вокалистом. Виолетту и Жермона в фильме Галлоне играли сопрано Нелли Корради и тенор Манфредо Польверози, однако их роли были озвучены другими вокалистами (партия Жермона написана для баритона, поэтому выбор Польверози для этой роли

⁸ Wlaschin K. Encyclopedia of Opera on Screen: a guide to more than 100 years of opera films, videos, and DVDs. Yale University Press, New Haven and London, 2004. P. 8–9.

⁹ Автор «Энциклопедии оперы на экране» Кен Влошин называет ее первой. — Прим. авт.

¹⁰ «La signora delle camelie», 1947.

¹¹ Fawkes R. Opera on film. Duckworth, 2000. P. 121; Wlaschin K. Encyclopedia of Opera on Screen: a guide to more than 100 years of opera films, videos, and DVDs. Yale University Press, New Haven and London, 2004. P. 708.

можно было бы объяснить художественным решением и отчасти визуально-техническими особенностями исполнения оперного произведения: вокал был записан знаменитым баритоном Тито Гобби)¹¹. Нелли Корради снялась в серии фильмов-опер, однако поет сама не всегда.

Объяснение Жермона и Виолетты в фильме Марио Ланфранки (Джино Беки и обворожительная Анна Моффо) также включает фрагменты, в наши дни традиционно не исполняемые. В этой сцене, которую Фокс по праву считает «центральной» в опере, герои пребывают в большой пустынной комнате, где предметы расположены исключительно на заднем плане, вдоль стен, и функция их всего лишь декоративная. Решающие слова произносятся Жермоном на фоне окна, которое будто привносит в картину «природное» освещение и тем самым усиливает драматизм и психологические компоненты сюжета: словно робкий, безрадостно-холодный, лишь кажущийся настоящим свет воплощает хрупкие и обреченные мечты Виолетты. При этом Жермон не бросает взгляды «в никуда», а напротив, смотрит только на Виолетту, принимая и разделяя ее страдания. Ланфранки создает у зрителя ощущение, что чуткость Жермона и его сопереживание Виолетте безграничны.

Телетрансляция постановки Адриана Марталера с Центрального вокзала Цюриха

Однако модель фильма-оперы как таковая неизбежно сохраняет некую «статическую» природу, взаимодействуя со зрителем прежде всего на эмоционально-символическом уровне. Пришедшие ей на смену телевизионные трансляции оперных постановок в прямом эфире не просто преломляют «завершенность» и «статичность» происходящего на экране, но позволяют зрителю полноценно ощущать отсутствие предопределенности театрального действия при просмотре, предоставляя ему возможность проникать в пространство кадра в буквальном смысле слова. Первостепенный интерес, если говорить о философско-эстетической составляющей динамики экранных форм оперного искусства, представляют не транслируемые по телевидению спектакли из оперных театров, а экспериментальные телевизионные постановки.

Одним из наиболее ценных художественных опытов в этом формате можно считать телетрансляцию «Травиаты», осуществленную телеканалом «SF-1» с Центрального вокзала швейцарского Цюриха в сентябре 2008 года, воспроизведенную одновременно в сети Интернет. Четырьмя годами ранее, в 2004 году, трансляция этой же оперы была осуществлена со станции «Пад-

дингтон» в Лондоне одним из каналов Британской телевидительной корпорации — ВВС-3. Следует сказать, что еще раньше режиссер Джузеппе Патрони-Гриффи и продюсер Андреа Андерманн реализовали грандиозный телепроект «Травиата в Париже», рассредоточив действие в разных районах французской столицы. Прямая трансляция оперы велась на протяжении двух дней в июне 2000 года¹². Однако за этим опытом, нацеленном на «зрелищность», стоит прежде всего успех технического характера, ибо ощутимо сегментированная во времени и рассредоточенная в пространстве постановка утратила многие художественные акценты.

Постановка в Цюрихе была перенесена на экран и одновременно интегрирована в ситуацию обыденности — транслируемое в режиме реального времени действие развернулось в здании вокзала, на перронах и в привокзальных кафе¹³. Работа станции специально не приостанавливалась, и вместе с артистами, музыкантами оркестра и собравшимися зрителями в процесс съемок невольно включились совсем «сторонние» для проекта люди: сотрудники вокзала, случайные пассажиры, посетители кафе, даже ночующие на вокзале бродяги, появляясь в кадре на всем протяжении трансляции и пересекаясь с узнаваемыми персонажами — Виолеттой (Ева Мэй), Альфредом (Витторио Григоло) и Жермоном (Анджело Веккья) в «живых» декорациях поездов, указателей, табло с расписанием, табличек с номерами платформ, вывесок закусочных “Kebab-Grill”, “Buffet”, “Sandwich” и т. д. «Аутентичность» привокзальной атмосферы и бытовые предметы непринужденно становятся частью художественной системы режиссера Адриана Марталера¹⁴. Во время застольной Виолетта, Альфред и разместившиеся за столиками кафе гости вместо шампанского пьют настоящее пиво, после прощания с Виолеттой Альфред уезжает на поезде, а почти поверившая в его любовь Виолетта поет свою арию “È strano!... Ah, fors'è lui”, расположившись на тележке для багажа и перемещаясь на ней по вокзалу. В последнем действии, вновь обретая Альфреда, но утратившая жизненные силы Виолетта лежит на обыкновенной медицинской каталке из дежурившего рядом реанимобиля, его включенные световые сигналы отбрасывают сине-фиолетовые блики, оттеняя бледность героини и символизируя пульсирующую мимолетность ее сбывшихся ожиданий, ее жизни. Стоящий у реанимобиля Жермон смотрит на утасовую Виолетту.

Разговор Жермона и Виолетты, происходящий в постановке Марталера за столиком с внешней стороны кафе, наблюдают стоящие рядом зрители. Прощаясь, Виолетта и Жермон

¹² Wlaschin K. Encyclopedia of Opera on Screen: a guide to more than 100 years of opera films, videos, and DVDs. Yale University Press, New Haven and London, 2004. P. 710.

¹³ New platform for opera audience // BBC News, Wednesday, 1 October 2008 // URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/arts_and_culture/7645872.stm (дата обращения: 15.11.2013).

¹⁴ Режиссером трансляции был Феликс Брейзах. — Прим.авт.



«Травиата»
А. Марталера
(2008, режиссер
трансляции —
Ф. Брейзах).
Виолетта — Ева Мэй.
Жермон — Анджело
Веккья. Производ-
ство: TV Production
Center Zürich (TPC),
Schweizer Fernsehen
(SF), ARTE

пройдут сквозь толпу собравшихся на вокзале людей, которые, возможно, даже увидят себя в столь «далеких» персонажах оперы Верди. Режиссер как будто показывает, что героем подобной драмы может стать любой из наблюдающих — ведь столько судьбоносных разговоров случается в привокзальных закусточных, и драма Виолетты с легкостью может быть спроецирована на неразличимого в толпе пассажира. Вместе с тем вся эта «приземленность» оперного действия допускает и «инверсирование» интерпретаций. Не случайно, быть может, привыкшая к свободе и легкости преходящих удовольствий Виолетта приближается к разместившемуся на перроне бродяге именно в момент возникающих в ее душе сомнений о том, следует ли принять любовь Альфреда (начало арии “Follie!... Sempre libera”). В естественном, «непридуманном» образе скитальца прочитывается аллюзивная отсылка к судьбе самой героини.

Трансляция постановки Вилли Деккера из “Metropolitan Opera” в кинотеатрах

Экспериментальная постановка Марталера в Цюрихе «пересекается» во времени с началом серий прямых трансляций спектаклей в кинотеатрах. Ведущая роль здесь принадлежит театру “Metropolitan Opera”, начавшему эти трансляции¹⁵ в конце 2006 года. В рамках своих показов в апреле 2012 года “Metropolitan” предложил зрителям мировых кинотеатров «Травиату» Вилли Деккера, успевшую уже стать своеобразным воплощением «эпохи» аггравированного схематизма и знаковости в оперном спектакле (постановка Деккера была впервые показана на музыкальном фестивале в Зальцбурге в 2005 году с Анной Нетребко в партии Виолетты и Роландо Вийясоном в партии Альфреда, а экранная версия этого спектакля предложена режиссером Брайаном Ларджем, ранее уже работавшим над телевизионными версиями «Травиаты» в 1974 и 1981 году).

¹⁵ В современном формате HD “Live in HD”. — *Прим. авт.*

¹⁶ Режиссером прямой трансляции из “Metropolitan Opera” был Гари Хэлворсон. — Прим. авт.

Выбор театром “Metropolitan” интерпретации Деккера, сделанный еще за два года до того как она вошла в программу прямых показов, оказался убедительным. Перемещенная на киноэкран постановка¹⁶ выявляет даже больше экспрессивных акцентов, чем в театральном помещении, — она удивительно кинематографична.

Цветовым решением спектакля как бы предначертан черно-белый фильм, где ярко-алыми пятнами выделяются лишь платье героини и ее софа. Платье Виолетты — это некая внешняя оболочка, «капсула», нужная ей для перемещения в пространстве спектакля, где она единственная женщина (если не считать «двойников» Виолетты и одетую в бесформенный черный балахон и поэтому «исчезающую» среди мужчин в черных костюмах горничную Аннину). В мужские костюмы облачены даже женские голоса хора — гости словно предстают отвергнутыми любовниками, одержимо преследующими Виолетту (Натали Дессей) из действия в действие (хор появляется перед умирающей Виолеттой даже в третьем действии, второе действие в постановке плавно выливается в третье). Красный «кокон» платье питает Виолетту жизненной энергией и одновременно сосредоточивает квинтэссенцию влечения и страсти. В белой розе на ее алом платье невозможно видеть лишь украшение — сочетание этих цветов символизирует смерть, и Виолетта обречена изначально, она «играет» с розочкой перед «хором любовников» в первом действии, будто ей нужно решить, кому из них отдать свою смерть. И в последнем действии, умирающая, она подарит эту розу Альфреду (по смыслу здесь должен быть портрет самой Виолетты, что мы и видим в фильмах Дзеффирелли и Ланфранки)¹⁷. Более того, эту белую розу вручает ей в начале спектакля Гренвиль, врач, — персонаж, по словам режиссера, призванный «физически» воплотить ощущение смерти на сцене¹⁸.

В соединении с черно-белыми тонами красный рождает уже иную коннотацию — он становится символом тех трех ступеней инициации, которые героиня пройдет в три действия, чтобы в конце, после смерти, вернуться к другому циклу жизни. Эти три цвета разбавлены иллюзией. В начале второго действия (в непродолжительный момент счастья Виолетты) появятся призрачные краски — сцена ненадолго нальется цветочным «орнаментом» (невольнo вспоминается изобилие цветов в фильме Дзеффирелли). Но реальность Виолетты быстро возвращается в черно-белую стилистику: огромное панно с изображением цветов на заднем плане становится во время встречи Виолетты с Жермоном

¹⁷ И ее же, играя, отдаст Альфреду в первом действии при знакомстве (по сюжету Виолетта дает Альфреду живой цветок, чтобы получить обратно уже безжизненный). — Прим. авт.

¹⁸ См.: Willy Decker (and Marina Poplavskaya): Interview. November-December 2010// URL: <http://www.metoperafamily.org/metopera/news/interviews/detail.aspx?id=13942> (дата обращения: 15.11.2013).

(Дмитрий Хворостовский) черно-белым — Жермон разрушает все ее предвкусения, спасения больше нет, жизнь «обесцвечена» в один миг. Виолетта скидывает с себя пестрый пеньюар и очередно срывает яркие, но однообразные покрывала с диванов и огромных часов, и немногочисленные декорации на сцене превращаются в «шаблонно» черно-белые (к этому приему мгновенного «гашения» надежд Виолетты в постановке Деккера не остались равнодушными критики и блоггеры). На первый взгляд, открывать циферблат часов ей без меры тяжело — ведь время снова должно обрести свой ход, фантомно-чудесной жизни в цветах (и цвете) для нее не будет уже никогда. Вместе с тем «цветочными» декорациями изначально задается эффект иллюзорности и своего рода «мнимой» действительности, от существования в которой Виолетта как будто (пусть подсознательно) готовится отказаться. Часы так и остаются прикрытыми не полностью. В одной белой сорочке она делает неловкие шаги по комнате, снимая оставшиеся покрывала, и, поверженная, прижимается к белому циферблату, словно интуитивно чувствует спасение во времени.

Геометрической формой сценического пространства своей «Травиаты» Деккер увидел круг — комната в постановке образует круг так же, как образует круг «сущностная форма человеческой жизни»¹⁹.

И доминируют здесь часы как ретрансляция круга, форсирующая «амбивалентность» отношения героини к смерти, о которой говорит режиссер в своем интервью. Часы — цикличность жизни и смерти, универсум Виолетты, вмещающий в себя ее время, пространство и одновременно освобождающий от них, ведущий ее в бесконечность. И хотя на экране природа круга становится иной — фрагментарной, дистанцированной, лишенной центра, а перспективы и планы заданы режиссером трансляции, часы и

¹⁹ Willy Decker (and Marina Poplavskaya): Interview. November-December 2010 // URL: <http://www.metoperafamily.org/metopera/news/interviews/detail.aspx?id=13942> (дата обращения: 15.11.2013).

«Травиата» В. Деккера (театр "Metropolitan Opera", 2012, режиссер трансляции — Г. Хэлворсон). Виолетта — Натали Дессей, Жермон — Дмитрий Хворостовский. Производство: "Metropolitan Opera" (трансляция поддержана Neubauer Family Foundation и Bloomberg)



здесь остаются основным «медиатором» в процессе погружения зрителя в семантическую реальность действия.

Киноэкран придает спектаклю Деккера остроту и ожесточенные психологического триллера: предметов в кадре мало, порой они срезаны, но предстают под разным углом в «сумрачном», меняющемся освещении, что каждый раз вызывает новые смыслы (как и разное положение стрелок на огромных часах). За Виолеттой повсюду следит хмурый незнакомец (Гренвилль). Обезличенно-клонированный хор в однородных костюмах (и образ носящего такой же костюм Альфреда как его имплицитный элемент — в первом действии Альфред как бы воспринимается частью хора любовников), одинаковые маски с женским изображением на участниках хора во втором действии, а также появление двойников Виолетты словно заставляют зрителя сомневаться в «подлинности» главных действующих лиц и их интенциях.

Следует заметить, что показ спектакля в кинотеатре в реальном времени генерирует уникальный симбиоз искусств — появляется «живой», лишенный статики и предрешенности художественный фильм.

Созданный в эпоху цифровых медиа, но обращенный к мифу, спектакль Вилли Деккера, вероятно, никогда не будет так строго подчинен «формату», как телефильмы Питера Селларса 1990-х годов, о которых говорит музыковед Марсия Дж. Ситрон (Ситрон указала на любопытные противоречия между «ультрасовременным» оформлением созданных в формате видео телефильмов Селларса и стремительными темпами развития медиакультуры, найдя эти интерпретации «устаревшими» уже в 2000 году)²⁰.

Сегодня театры все чаще предлагают прямые трансляции своих спектаклей в интернете, и можно сказать, что искусство оперы не просто ориентировано на искусства экранные, но находится в поиске новых возможностей «адаптации» к экранному формату и уже не предполагает своего существования вне экрана, что, безусловно, не может не отразиться на художественном языке его экранных и, что особенно важно, сценических форм. И хотя опера обнаруживает превосходные основы для взаимодействия с мультимедийными технологиями, вопросы интерпретации и видоизменения художественной формы, возникающие при обращении в цифровой формат записей постановок прошлого и их просмотре на современных устройствах (а смотреть можно постановки разных лет: к примеру, подписчикам приложения “Met Opera on Demand” предлагаются как записи прошедших в кинотеатрах трансляций последних лет, так и записи телетрансляций

²⁰ Citron M.J. Opera on screen. Yale University Press, New Haven and London, 2000. P. 247.

«старого» формата, начиная с конца 1970-х годов), требуют очень трепетного отношения. Планшеты и другие мультимедийные устройства воспроизводят практически любую запись и в определенном смысле даже структурируют на техническом (и, возможно, эстетическом) уровне форму произведения по желанию пользователя, внося уже персонализированные художественные акценты зрителя. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Citron M.J. *Opera on screen*. — Yale University Press, New Haven and London, 2000.
2. Cooper J.C. *An illustrated encyclopedia of traditional symbols*. — Thames and Hudson, London, 1978 (reprinted in 2004).
3. Decker W.: Interview. November–December 2010 // URL: <http://www.metoperafamily.org/metopera/news/interviews/detail.aspx?id=13942> (дата обращения: 15.11.2013).
4. Fawkes R. *Opera on film*. — Duckworth, 2000.
5. Jampol J. *Living opera*. — Oxford University Press, 2010.
6. *New platform for opera audience* // BBC News, Wednesday, 1 October 2008 // URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/arts_and_culture/7645872.stm (дата обращения: 15.11.2013).
7. Wlaschin K. *Encyclopedia of Opera on Screen: a guide to more than 100 years of opera films, videos, and DVDs*. — Yale University Press, New Haven and London, 2004.
8. Мезянжинова А.В. Динамика экранных форм искусства оперы: теоретические аспекты // Вестник ВГИК, сентябрь 2014. — № 3 (21). — С. 51–60.

REFERENCES

1. Citron M.J. *Opera on screen*. — Yale University Press, New Haven and London, 2000.
2. Cooper J.C. *An illustrated encyclopedia of traditional symbols*. — Thames and Hudson, London, 1978 (reprinted in 2004).
3. Decker W.: Interview. November–December 2010 // URL: <http://www.metoperafamily.org/metopera/news/interviews/detail.aspx?id=13942> (дата обращения: 15.11.2013).
4. Fawkes R. *Opera on film*. — Duckworth, 2000.
5. Jampol J. *Living opera*. — Oxford University Press, 2010.
6. *New platform for opera audience* // BBC News, Wednesday, 1 October 2008 // URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/arts_and_culture/7645872.stm (дата обращения: 15.11.2013).
7. Wlaschin K. *Encyclopedia of Opera on Screen: a guide to more than 100 years of opera films, videos, and DVDs*. — Yale University Press, New Haven and London, 2004.
8. Mesyanzhinova A.V. *Dinamika ekrannykh form iskusstva opery: teoreticheskie aspekty* [Dynamics of Opera Screen Forms: Theoretical Aspects] // Vestnik VGIK, september 2014. — № 3 (21). — P. 51–60.

The Art of Opera: Variability of Artistic Languages of Screen Forms

Alexandra Mesyanzhinova

PhD

UDC 778.5.01.009:792.4

ABSTRACT: Specifics of an artistic language of screen forms of opera and its variations (movies, TV performances, live broadcasts in movie theatres) could be explicated successfully using a case study of different interpretations of the same work.

The article retrospectively illustrates variability of an artistic language of the operatic screen forms using a case study of screen adaptations of Giuseppe Verdi's *La Traviata* (1853).

The article analyzes a film-opera by Franco Zeffirelli (1982), a film-opera by Mario Lanfranchi (1968), TV-broadcast of Adrian Marthaler's staging of *La Traviata* at Zurich Central station (2008), and the live broadcast in movie theaters of Willy Decker's production at the Metropolitan Opera (2012).

The author presumes that the format of an opera-film through interacting with the audience primarily on emotional and symbolic levels appears as "static". TV live broadcasts of opera productions, which have replaced filmed opera, convey the "completeness" and "stasis" of what is happening on screen thus allowing the viewer to feel the spontaneity of theatrical action and actually ushering the spectator into the space of each frame. Live broadcasts of opera performances in movie theatres create a unique symbiosis of arts: a "live", devoid of stasis and predetermination, feature film emerges.

Nowadays, when theatres are increasingly offering live broadcasts of their performances in Internet, it is possible to state that the operatic art is not just oriented towards the screen arts but is searching new opportunities to "adapt" itself to the screen format, and can no longer exist independently off the screen. All this affects the artistic language of screen and theatrical forms of the operatic art.

Although the operatic art interacts well with the multimedia technologies, the issues of interpretation and transformation of the artistic forms, which arise when recordings of elapsed performances are converted to digital format and viewed on modern devices, require a very delicate approach. Tablet computers and other media devices, which are able to reproduce nearly every recording, in a certain sense, allow customization of the technical and aesthetic forms of an art piece according to the user's preferences, thus introducing personalized artistic accents of a viewer.

KEY WORDS: artistic language of screen forms, operatic art, historical patterns of opera on screen, multimedia technologies, new (interactive) theatre technologies, *La Traviata*, Giuseppe Verdi.