



Динамика экранных форм искусства оперы: теоретические аспекты

А.В. Месяжинова

кандидат культурологии

В статье прослеживается динамика экранных форм искусства оперы. Затрагиваются вопросы незавершенности процесса эволюции оперных форм на экране, взаимопроникновения экранной культуры и классического искусства оперы, а также растущего влияния экранных искусств на оперный театр, сегодня не существующий без экранных технологий.

экранная
форма оперы,
исторические
модели оперы
на экране,
мультимедийные
технологии, новые
(интерактивные)
театральные
технологии

«**Н**овейшие» формы существования оперного искусства на экране, ставшие остроактуальными и исключительно притягательными в свете стремительного развития виртуальных и интерактивных театральных технологий, и, следовательно, возможное смещение границ жанра оперы как музыкально-зрелищного искусства, а также вероятность перехода к высокотехнологичному синтезу театрального искусства и искусств экранных, волнуют исследователей все больше. Уже сегодня можно говорить о кардинальных трансформациях процессов посещения театра и просмотра спектакля, о постепенном отращении от «традиционных» моделей театральной эстетики.

Основной экранной формой искусства оперы вплоть до конца XX века оставались записи (фильмы-оперы, телевизионные постановки и т. д., которые хранились на различных пленочных носителях, — «домашней» аудитории стали доступны видеокассеты). Приблизительно с 1980–1990-х годов начинается эпоха активного становления «телекоммуникационной» модели оперного театра на экране. Вероятно, именно в это время прямые трансляции (осуществляемые по телевидению и иным каналам видеосвязи) становятся более привлекательными для зрителей, нежели предварительно отснятые и записанные фильмы-спектакли. Первая декада XXI столетия связана с началом прямых трансляций в кинотеатрах постановок из оперных театров в высоком качестве, а с ростом популярности интернет-планшетов записи этих трансляций оказываются доступными по подписке их пользователям.

Схематично подобную эволюцию доминирующих форм существования оперного искусства на экране можно было бы объяснить бурным развитием технологий. Но технологический сдвиг, так или иначе, провоцирует и конвертацию идейно-эстетических координат, что предопределяет спектр сопутствующих вопросов. Какого рода изменениям подвергается непосредственно художественная форма оперного произведения? Реверсии какого характера привносит в его структуру техническая эволюция? И в какой мере все это коррелирует с разными формами существования оперы на экране? Обращение к динамике экранных форм оперного искусства от кинематографа и телевидения до новых медиа могло бы помочь в интерпретации этих вопросов (и, возможно, на примере оперного искусства инспирировало бы в определенной степени исследования, связанные с перспективой фактического слияния театра и кинематографа в обозримом будущем).

Американский музыковед Марсия Дж. Ситрон в 2000 году (период своеобразного технологического слома. — А.М.) весьма прагматично указала, что в равной степени историей могут стать «и содержание и формат» экранных форм искусства оперы: «Записи оперы на видео могут устареть, уступив место опере в сети Интернет и записям на компакт-дисках (или на DVD). Изображения будут мелькать на экране, но, по всей вероятности, уже компьютерно-телевизионном, способном транслировать оперу из обширного многообразия ресурсов»¹. Она подчеркнула парадоксальность рассуждений о текущих явлениях, в особенности, связанных с технологией, назвав, «вопреки предсказаниям о гибели классической музыки» и «вне зависимости от особенностей формата», исчезновение экранной оперы из культурной орбиты маловероятным. По Ситрон, медиакультура «предстает движущейся мишенью, которую сложно поразить», а экранная опера «предлагает избытие возможностей для воспроизведения и интерпретации»².

Исследовательница обратилась к творчеству культового режиссера Питера Селларса, помещающего в своих постановках классические сюжеты в современный контекст, и обнаружила явный диссонанс между его стремлением облекать классику в «модные» одеяния и придать произведениям новейшие формы, с одной стороны, и молниеносными темпами развития медиакультуры, с другой. Ситрон замечает: «Одним из неизбежных парадоксов видеозаписей, вопреки Селларсу, рассматриваемому оперу как незавершенный художественный продукт, предстает их документальная неизменность. Эстетика противостоит

¹ Citron M.J. Opera on screen. — Yale University Press, New Haven and London. 2000. P. 247. Здесь и далее перевод с английского мой. — А.М.

² Там же. P. 248.

концепции готовой работы, совершенного произведения искусства. Обновление, по Селларсу, означает и новое, ультрасовременное оформление спектакля. Все это невозможно в постановках, записанных в формате повторения, каким является формат видео»³. На момент написания своей монографии (2000), десятилетие спустя после записи самых известных постановок Селларса⁴, Ситрон нашла их несколько «устаревшими», сравнив с «возрожденным в поздние 1980-е произведением восемнадцатого века»⁵. Здесь исследовательница резонно извлекает и «дополнительный пласт темпорального смысла»: «Вместо прошлого и настоящего образуется дальнейшее прошлое, близкое прошлое и настоящий момент, откуда и считываются координаты. Эта головоломка заостряет постмодернистскую дилемму необходимости увязать эти акценты с текущим, эфемерным отрезком времени, учитывая обстоятельство, что настоящее незамедлительно переходит в прошлое — процесс этот становится все более явным благодаря скорости цифровых коммуникаций»⁶.

Действительно, записанные на пленочных носителях (к примеру, видеокассетах) художественные работы (спектакли) неизбежно сопровождается определенной документальная неизменность — подобные записи предстают своего рода документальной хроникой осуществленных постановок. И если обратиться к сущности кинодокумента как такового, понятие это, как акцентирует Н.Е. Мариевская, будет «жестко связано с физическим носителем: это кадр на пленочном носителе. Оцифрованное или монтированное изображение документом не является»⁷. Но как, исследуя оперный театр в контексте экрана, следует относиться к тому обстоятельству, что сегодня записи старого, «пленочного» формата переводятся на новые, цифровые носители? Значительная часть пользующихся у широкой публики оперных постановок прошлых дней доступна сейчас на DVD и по подписке в сети интернет, а в самое ближайшее время, по-видимому, будут предложены и более «компактные» формы их «хранения». В цифровом формате сама категория времени (и, в частности, времени «экранного») претерпевает ощутимые модификации — ведь с легкостью можно изменять координаты, с которых считывается тот или иной исторический момент, а быстрые темпы развития цифровых технологий, возможно, лишь способствуют «передвижению» этих координат — сегодня время утрачивает свою необратимость. И нет больше формата повторения, ибо каждый раз задается новый, неповторимый формат. Можно думать, что именно по этой причине (если исключить финансовую составляющую процесса) современные оперные режиссеры прибегают к

³ Ibid. P. 247.

⁴ Ситрон рассмотрела телефильмы Селларса «Так поступают все женщины» (1990), «Дон Жуан» (1990), «Свадьба Фигаро» (1990), в основу которых легли осуществленные им постановки опер В.А. Моцарта, получившие большую известность, а также другие. — *Прим. авт.*

⁵ Citron M.J. Opera on screen. — Yale University Press, New Haven and London. 2000. P. 247.

⁶ Ibid. P. 248.

⁷ Мариевская Н.Е. Историческое время в структуре фильма // Вестник ВГИК, ноябрь 2009. № 1. С. 21.



Герои телефильма П. Селларса «Дон Жуан» (1990) живут в нью-йоркском районе Гарлем. Кадры из фильма. Производство: Mediascope, Plaza Media, Österreichischer Rundfunk (ORF)

некой опосредованности и даже отстраненности — зачастую их постановки уже не отнесены к конкретному историческому времени, которое не прочитывается ни в декорациях (их на сцене практически нет), ни в костюмах. И хотя элементы постмодернистской «техники» сохранены в постановках упомянутого уже П. Селларса, а также в той или иной степени в работах российских режиссеров Дмитрия Чернякова, Кирилла Серебренникова и других, все же можно предполагать, что в целом «эра» оперного постмодерна угасает наряду с активным распространением цифровых технологий, когда почти все постановки обретают свое существование на экранах доступного нам разнообразия медиаустройств (даже вопреки возможностям построения неисчислимым компьютерных «вариаций» с использованием художественного «материала»).

Можно, тем не менее, допустить, что в этой точке пути оперы как экранного искусства и кинематографа расходятся. Финский композитор и дирижер Эса-Пекка Салонен предлагает своего рода противопоставление искусства оперы киноискусству в жанровой и художественной системах сегодняшнего дня: он находит, что современные европейские фильмы соответствуют постмодернистскому мышлению, достигшему отметки, где прямое, несмешанное ощущение практически невозможно — ощущения передаются всегда так или иначе опосредованно.

Опера же, по Салонену, напротив, предстает «глубоко эмоциональной средой, где не нужно использовать постмодернистские приемы, чтобы дотянуться до зрителя», она представляет собой музыкальную систему, где «возможно все», где «можно обращаться к сильным эмоциям, самому трагичному, проникновенному, волнующему и будоражающему материалу, не прибегая к дистанции и иронии». И именно в опере сейчас

⁸ Esa-Pekka Salonen, *or new opera and festival opera (Interview)* // *Living opera / Joshua Jampol*. Oxford University Press, 2010. P. 281–282.

«сочетание изобразительных, музыкальных и театральных элементов вызывает у людей больше интереса, чем, вероятно, тридцать лет назад»⁸. Слова Салонена способствуют осмыслению и другого животрепещущего момента (хотя Салонен об этом и не говорит): в эпоху цифровых медиа, когда у каждого зрителя есть возможность насладиться оперой на экране своего персонального устройства, подобная специфичность оперного искусства становится гипертрофированной. И возникший интерес к сочетанию «компонентов» жанра можно в определенной мере рассматривать как следствие беспрестанного процесса совершенствования медиатехнологий, в то время как в искусстве оперы обнаруживаются едва ли не все признаки «мультимедийности» — оно почти безупречно «вписывается» в современный мультимедийный контекст. На теоретическом уровне оперное искусство сегодня можно даже представить своеобразной осью, вокруг которой «проворачиваются» механизмы цифровых медиатехнологий.

Специфика сценического и экранного претворения оперного произведения

Любопытно, что помещенная в экранное пространство оперная постановка вовсе не развивается по жанровым законам кинопроизведения — она обретает собственную (обусловленную экранной формой) структуру и, отсюда, неповторимость художественного языка. Для понимания своеобразия языка экранных форм оперного искусства необходимо, помимо различения самих форм, разграничить театральное исполнение произведения и его претворение на экране (вне зависимости от того, имела ли место запись спектакля или же произведение сразу получило экранную репрезентацию). Причем, как представляется, существенных различий в драматическом и оперном «материале» не обнаружится, за исключением того обстоятельства, что в силу принципов языка музыки, оперный текст на экране невозможно поделить на столь большое количество «фрагментов», как драматический (безусловно, по-разному будет производиться и работа со звуком). Между тем, первично опера являет собой вид искусства театального, и ракурсы перцептивной деятельности зрителя в театре и в кино все же будут различными. Здесь справедливо было бы обратиться и к свидетельствам режиссеров.

Ушедший из жизни в октябре 2013 года француз Патрис Шеро, помимо успешной работы в кино (в разное время Шеро выступал как актер, режиссер и сценарист. — А.М.), был хоро-

шо известен как режиссер драматического и музыкального театра. Чувствуя много общих моментов в режиссуре в театре (в том числе оперном) и в кино, среди характерных отличий Шеро выделял непрременную фиксацию в кинокадре определенного предмета по сравнению с предоставленными театральному зрителю возможностями переносить свой взгляд с одного предмета на другой.

Вне сомнений, художник театра призван приумножать символические и смысловые пласты, используя по вкусу все сценическое пространство (и даже пространство зрительного зала) и предоставляя больше возможностей для интерпретации наблюдающему «объемную» картину зрителю. В кино же, с одной стороны, он ограничен рамками кинокадра, с другой — в сравнении с театром кинематограф решительно выигрывает в динамичности, и здесь можно «выводить» намного больше образов и картин, сконцентрированных в четком временном интервале (справда, их интерпретация у зрителя не будет уже столь «отраженной» и рассредоточенной как в театре — в конкретный момент он увидит ровно то, что записано на киноленте). Так, своего рода «монтаж» персонализированной «картины» в театре осуществляется глазами зрителя непрямой в процессе действия, в кино — монтаж уже предложен режиссером, а зритель мобилизован к поиску сущностей «за пределами» экранного изображения, он самостоятельно надстраивает смыслы вне кадра. Шеро замечает: «В кино додумывается все, что не появляется в кадре. Если же необходимо показать что-то за пределами кадра, камера перемещается или делаются новые кадры, которые затем монтируются в нужной последовательности...»⁹.

Работа в режиме «реального» времени (live) привносит в процесс съемок свои сложности, на что также обращает внимание Шеро (следует сказать, что режим «реального» времени предполагает не только прямую трансляцию, но и безостановочный ход съемки без осуществления дублей. — А.М.): «В режиме записи работа идет лучше, есть возможность собрать материал и не спеша отредактировать отснятое в монтажной. Прямая трансляция подразумевает собой монтаж по ходу действия, перемещение от одной камеры к другой»¹⁰. По словам Шеро, при подготовке записи оперы для DVD материал можно отснять за четыре репетиционных дня, работая с шестью камерами, а последующий монтаж может занять два месяца (здесь он ссылается на работу другого режиссера, подготовившего для DVD оперу Вольфганга Амадея Моцарта «Так поступают все женщины» в 2007 году. — А. М.)¹¹.

⁹ Patrice Chéreau, or truth, opera, and the director: In Wagner's footsteps (Interview) // Living opera / Joshua Jampol. Oxford University Press, 2010. P. 38.

¹⁰ Ibid. P. 40.

¹¹ Там же.

Канадский режиссер Франсуа Жиар, отталкиваясь от своей практики в кино и в театре, наблюдает взаимопроникновение жанров и видит «границы между кино и сценой все более и более хрупкими». Согласно Жиару, многое здесь сопряжено непосредственно с позицией зрителя. «Покупка билета и пребывание в темноте на протяжении нескольких часов представляет собой *специфическое предрасположение* (курсив мой. — А.М.), в которое характер просматриваемого существенных изменений не внесет — будь то живое исполнение или запись. И если ситуация находящихся в принимающей точке схожа, схожими будут и основные цели нашей работы — расшифровка текста, воспроизведение истории, создание поэзии, руководство исполнителями. Остальное уже технические и организационные моменты»¹². Примечательно, что Жиар априори рассматривает позицию зрителя в театре и в кино как фактически равноценную, исходя из характера его предрасположения. Тем не менее, на экране кинотеатра посетители по обыкновению видят лишь проекцию фильма, то есть увеличенные изображения тех или иных кадров по ходу его демонстрации, тогда как в театре сценическое пространство захвачено многослойным рядом картин, и зритель волен в любую секунду отсылать свой взгляд от одной «частички» к другой (об этом говорит и Шеро. — А. М.). Более того, в театре неминуемо присутствует элемент «случайности», и действие рискует измениться в любую секунду, пойти по импровизированному живому «сценарию». Здесь заведомо не может быть неотвратимого процесса, как в целом не может быть и «завершенного» действия, каждое проигрывание спектакля генерирует новый художественный текст. В кино же процесс просмотра сопровождается фиксированностью и некая предрешенность развития событий, отображенная на киноплёнке с точностью до миллиметра. Эмоциональные компоненты в театре сравнимы с присутствием на спортивных состязаниях, куда людей ведет вновь и вновь жажда той самой непредсказуемости, непредрешенности действия. Вполне возможно, что эти детали перестанут привлекать наше внимание в скором времени ввиду головокружительных темпов преобразований в мире медиатехнологий и гипотетического выхода изображения за привычные «рамки» экрана, растворения «классических» экранных границ и, прежде всего, исчезновения границ между «живым» искусством театра и сохраняющим перманентные формы искусством кино, которые и предрекает развитие медиатехнологий.

¹² François Girard. Цит по: Erica Jeal. Movies go to the opera // Opera, november, 2005. Volume 56. No 11. P. 1311–1312.

Экранные формы оперы и новые медиа

Технические воплощения медиаэволюции сами по себе столь скоротечны, что различия присутствуют даже при определении понятия «новые медиа», и закономерно было бы учитывать тот факт, что «в определенной точке своего развития фотография, телефон, кино и телевидение... были “новыми медиа”» (слова Льва Мановича)¹³. Однако многие исследователи склонны условно подводить категорию новых медиа под расхожее определение СМИ, которое формулирует (как одно из возможных) Манович: «Новые медиа — это культурные объекты, для распространения и показа которых используются цифровые компьютерные технологии. Культурные объекты, в которых данные технологии используются для производства или хранения, однако не требуются для распространения конечного продукта — телевизионные программы, художественные фильмы, журналы, книги и иные бумажные публикации — не являются новыми медиа...»¹⁴.

Но все же обобщенно нужно отметить, что тезис о распространении конечного продукта опровергает в некоторой степени как сам Лев Манович в своих работах, так и, по-видимому, факт неотвратимости существования художественных и информационных продуктов «вчерашних» форматов в актуальной медиасреде.

Сегодня вариативность художественного языка экранных форм оперного искусства подчинена не только типам исторических моделей оперы на экране, но и процессам взаимопостижения, взаимопроникновения, и, если сказать жестче, взаимопоглощения театра и кинематографа, заостряемых «наступательным» развитием цифровых технологий и все большей «жизнеспособностью» виртуальных построений. Жизни оперного театра на экране сопутствуют как темпоральные (и соотносенные с ними технические), так и образно-эстетические модификации.

В 2010 году Марсия Дж. Ситрон подтвердила сделанное ранее собственное предположение относительно неизбежной вовлеченности оперного искусства в медиасреду, которая имеет место в наши дни. Ситрон отметила, что «посредством включенности в СМИ опера обретает более тесный контакт с аудиторией»¹⁵. Свою книгу «Когда опера встречается с фильмом» она назвала своего рода дополнением к снискавшим популярность трансляциям спектаклей «Metropolitan Opera» в кинотеатрах. «Вне зависимости от того, встречаемся ли мы с фильмом-оперой»¹⁶ через HD¹⁷ трансляции в кинотеатрах, услуги проката

¹³ Манович Л. Новые медиа от Борхеса до HTML (пер. с англ. Т. Федоровой) // Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей / отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб., 2012. С. 112.

¹⁴ Там же. С. 109.

¹⁵ Citron M.J. When opera meets film. Cambridge University Press, 2010. P. 16.

¹⁶ Здесь Ситрон подразумевает, по всей видимости, не только фильмы-оперы, но и кинофильмы, содержащие сцены из опер и т. д. — Прим. авт.

¹⁷ HD (англ. — High-Definition — высокая четкость) — современный формат вещания. — Прим. авт.

¹⁸ Netflix — название американской компании-провайдера, предоставляющей доступ к медиаконтенту через интернет, а также посредством рассылки DVD. Услуги компании доступны в Северной и Южной Америке, на Карибских островах и в ряде европейских стран (см. подробнее: <http://en.wikipedia.org/wiki/Netflix>). См. сайт компании: <https://movies.netflix.com/global>. — *Прим. авт.*

¹⁹ Citron M. J. *When opera meets film*. Cambridge University Press, 2010. P. 16.

Netflix¹⁸, загрузки с компьютера, телетрансляции или же новые кинофильмы — смесь эта, будучи вполне жизнеспособной и прочной, оставляет свой след в современной культуре¹⁹.

В настоящий момент искусство оперы существует в самых разных экранных и, шире, медийных «вариациях», включая синтезированные современные формы («контент» становится доступным одновременно на нескольких ресурсах). Вероятно, в самом ближайшем времени мы увидим и новые, совсем пока непривычные для нас, варианты соединения оперы и кино. Ведь процессы концентрации этих искусств в высокотехнологичном медийном пространстве протекают очень быстро и сопряжены с безостановочными техническими усовершенствованиями, что можно расценивать и как стимул к эволюции самого художественного материала. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Citron M. J. *Opera on screen*. — Yale University Press, New Haven and London, 2000.
2. Citron M. J. *When opera meets film*. — Cambridge University Press, 2010.
3. Jampol J. *Living opera*. — Oxford University Press, 2010.
4. Jeal E. *Movies go to the opera // Opera, november*. — 2005. — Volume 56. — No 11. — P. 1308–1313.
5. Манович Л. *Новые медиа от Борхеса до HTML (пер. с англ. Т. Федоровой) // Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей / отв. ред. К.Э. Разлогов* — СПб., 2012. — 752 с.
6. Мариевская Н.Е. *Историческое время в структуре фильма // Вестник ВГИК, ноябрь*. — 2009. — № 1. — С. 10–25.

REFERENCES

1. Citron M. J. *Opera on screen*. — Yale University Press, New Haven and London, 2000.
2. Citron M. J. *When opera meets film*. — Cambridge University Press, 2010.
3. Jampol J. *Living opera*. — Oxford University Press, 2010.
4. Jeal E. *Movies go to the opera // Opera, november*. — 2005. — Volume 56. — No 11. — P. 1308–1313.
5. Manovich L. *Novye media ot Borxesa do HTML (per. s angl. T. Fedorovoj) [New Media from Borges to HTML] // Ekrannaya kultura. Teoreticheskie problemy: sb. statej / отв. red. K.E. Razlogov* — SPb., 2012. — 725 p.
6. Marievskaya N.E. *Istoricheskoe vremya v strukture filma [Historical time in film structure] // Vestnik VGIK, november*. — 2009. — № 1. — P. 10–25.

Dynamics of Opera Screen Forms: Theoretical Aspects

Alexandra Mesyanzhinova

PhD

UDC 778.5.01.009:792.4

ABSTRACT: In the article, based on a complex method of research, evolution of the screen opera forms is traced down. The author considers problems of incompleteness of the evolution process of opera forms on screen, mutual penetration of screen culture and classical opera art, as well as the growing influence of the screen arts on opera theatre, which no longer exists without screen technologies.

The article may be considered as the first attempt at drawing out a theoretical basis for dynamics of the screen forms of opera.

Researchers are more and more intrigued by the "newest" forms of opera art on screen as well as by potential erosion of the boundaries of the opera genre and its possible transition to a "high-tech" synthesis of theatre and screen arts.

Even today we can already speak about radical transformation of the rituals of theatre-going, as well as a gradual renunciation from the "traditional" models of theatrical aesthetics. Recordings (opera films, TV-productions, etc., stored at various film media, such as VHS) remained main screen opera form until the end of the 20th century. However, starting from the 1980–90s, the so-called "telecommunication" model of opera has begun to develop actively. We can presuppose it is the time when direct broadcasts (carried on television or live recordings) become more attractive for the audience than the previously captured and recorded movies-performances.

The first decade of the 21st century is linked with the start of live broadcasts of the opera theatre productions in movie theatres in high quality. Growing popularity of Internet tablets nowadays allows their users to watch the broadcasts or their recordings via subscription services.

The art of opera currently exists in a variety of screen and, more broadly, media variations, including synthesized contemporary forms (where digital content is available on multiple resources simultaneously).

In the nearest future we are most likely to see new amalgams of opera and film, which will deviate greatly from the expectations of today's audiences, as the processes of concentrating these arts in the "high-tech media space" are progressing rapidly and are linked to the continuous technological improvements (which can be considered as a stimulus for the evolution of the artistic material itself).

KEY WORDS: Screen forms of opera, historical patterns of opera on screen, multimedia technologies, new (interactive) theatre technologies.