

УДК 791.221.4(477)

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213393](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213393)**ТЕТЯНА ЖУРАВЛЬОВА**

ORCID iD: 0000-0002-1724-6395

кандидат мистецтвознавства,  
молодий науковий співробітник  
відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології  
Інституту мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
(Київ, Україна)  
*Juravliova-T@bigmir.net*

## ЕКРАННІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОПЕРНОЇ КЛАСИКИ

*Розглянуто екранізовані версії класичних оперних творів як приклад міжмистецької взаємодії. Екранізацію порівняно з таким методом художньої діяльності, як інтерпретація — відтворення оперного твору засобами кінематографу. Переклад змісту оперної вистави на мову екрану акцентує увагу на діалогічній природі нового, кінематографічного твору. Проаналізовано фільми за оперою «Наймичка» композитора М. Вериківського вітчизняних режисерів І. Молостової та В. Лапокниша, а також фільми за оперою «Чарівна флейта» В. А. Моцарта режисерів І. Бергмана (Швеція) та К. Брана (Британія). Зазначені фільми акцентують увагу на основному питанні екранізації опери — інтерпретації оперного твору в нове художнє явище. Цей вид екранізації вважається доволі суперечливим і недостатньо дослідженим у вітчизняному мистецтвознавстві. Наголошено, що імплементація художніх прийомів опери в інше мистецтво неодмінно впливає на стильову, формальну єдність новоствореного тексту. Інтермедіальність як одна з методологій дослідження художнього тексту ґрунтується на низці популярних теорій про синтетичну природу мистецтв. Синтез кінематографу з різними літературними родами, різними мистецтвами — зокрема, оперним та театральним — дозволяє говорити про інтермедіальність не лише як про метод дослідження екранного твору, а і як про специфічний спосіб його побудови. Визначено кінематографічні прийоми, які уможливили художній синтез оперного та кіномистецтва або ж були спрямовані режисерами на максимальне наближення умовності оперного театру до законів кінематографічної виразності. Зосереджено увагу на інтермедіальному аспекті дослідження художнього тексту, який ґрунтується на низці популярних нині теорій про синтетичну природу мистецтв. Застосовано семіотичний аналіз текстів екранних творів з метою дослідження їх полікодових властивостей, зокрема створення художнього образу вербальними та невербальними компонентами. Доведено факт актуалізації у ХХ столітті, а також у ХХІ столітті, проблем та ідей, які лягли в основу класичних оперних творів. Наголошено, що інтерпретація оперного твору в нове художнє явище урізноманітнює палітру виражальних засобів екрану та доводить свою спроможність на існування як самостійного кінематографічного жанру.*

**Ключові слова:** синтез мистецтв, екранізація, опера, екранні мистецтва, інтерпретація, інтермедіальність.

**Постановка проблеми...** Поняття синтезу мистецтв передбачає створення на основі з'єднання різних мистецтв нового оригінального твору. Органічна цілісність художніх компонентів цього твору визначає його мистецьку вартість. Синтез кінематографу з різними літературними родами, різними мистецтвами — зокрема оперним та театральним мистецтвом — дозволяє говорити про інтермедіальність як про методологію аналізу екранного тексту, а також про специфічний спосіб образної побудови твору, що становить основну проблему дослідження. Розгляд екранізованих версій класичних оперних творів як приклад міжмистецької взаємодії зумовлює її актуальність. Екранізація порівнюється з таким методом художньої діяльності, як інтерпретація, у цьому випадку — відтворення оперного твору засобами кінематографу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Екранізація прозового чи драматичного твору як тип міжмистецьких зав'язків давно є об'єктом як кінознавчої науки, так і лінгвістики та літературознавства. Питання культурного діалогу висвітлювали в своїх працях М. Каган, М. Бахтін, Ю. Лотман, які виходили з тих позицій, що діалог мистецтв, як і міжособистісне спілкування людей, є глибинним взаємоосягненням різних культур, полемікою авторів, де відбувається інтерпретація цитат, ідей, думок, формальних прийомів, асоціацій: «Для культурного діалогу в художній творчості важливим є саме взаємодія ідей та образів, розкриття їх, тобто власне діалог між авторами, до якого призводить не механічне неусвідомлене зіставлення чужих ідей, а свідоме авторське розмірковування, враження, смисловий та емоційний відгук» (Золоткова, 2014, с. 95). Відомий вітчизняний мистецтвознавець, І. Юдкін-Ріпун (2016) досліджував питання перетворення оповідного тексту на сценарій в кінематографічному творі. Науковець акцентує увагу саме вербальному аспекті інтерпретації, коли лінгвістичні конструкти прозового чи драматичного першоджерела постають у вигляді екранних відповідників.

Стосовно екранізації опер, вітчизняні мистецтвознавці зосереджували увагу переважно на історичному чи культурологічному аспекті проблеми або ж

пропонували дефініції поняття фільм-опера — як оригінального твору чи, навпаки, фільму за оперною виставою (Пащенко, 2014). Автор означеного дослідження спрямовує увагу на питання міжмистецького синтезу жанру музичного театру й кінематографу та розглядає екранізовану оперу як самостійний мистецький твір з власними художніми законами. Алгоритм визначення мистецької якості фільму-екранізації (прозового, драматичного, поетичного, а також музичного твору) полягає у способі трансформації першоджерела. Якщо основні смислові посили зберігаються, то ми маємо справу з екранним аналогом прототексту, а при зменшенні таких відбувається його деформація. Лише тоді, коли інтерпретований текст набуває нової художньої якості, можемо говорити про мистецьку взаємодію та діалог мистецтв (Дубініна, 2016). Переклад змісту оперної вистави на мову екрану акцентує увагу на діалогічній природі нового, кінематографічного твору — у рідчій популярного нині в Україні та за кордоном методу інтермедіального вивчення художнього тексту екранізовані оперні твори досліджені недостатньо.

**Мета дослідження** полягає у визначенні кінематографічних прийомів художнього синтезу оперного та кіномистецтва, які спрямовують режисерів на максимальне наближення умовності оперного театру до законів кінематографічної виразності. Досягнення мети передбачало вирішення таких **завдань**:

1) залучити інтермедіальний аспект дослідження екранного тексту до визначення художньої взаємодії кінематографу та оперного театру;

2) акцентувати увагу на понятті «інтерпретація» як принципі перетворення оперного твору в нове художнє явище;

3) довести, що інтерпретований екранний твір урізноманітнює палітру виражальних засобів кіно та доводить свою спроможність на існування як самостійного жанру.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Історія кінознавчої думки має приклади, коли дослідники художніх особливостей кіномистецтва відмовляли фільму-опері в оригінальності, вважали його вторинним по відношенню до музичного твору. Оцінюючи співвідношення візуального та

звукового планів у творах музичного екрану, кінознавець Б. Балаш (1968) зазначає специфічний парадокс гармонійного поєднання музичної умовності у відтворенні образів та емоцій, з одного боку, і реалістичного втілення декорацій та натурні зйомки — з іншого. Екранізацією цей дослідник вважав лише зафільмований оперний спектакль, а кінооперою називав жанр екранного музичного театру, який більше за інші пов'язаний із оперними традиціями.

Більш радикально ставилася до перенесення опери на кіноекран дослідниця музики та кінематографу музикознавиця З. Лісса (1970). Великою мірою її претензії до цього жанру спиралися на судження Б. Балаша про антагонізм між оперною умовністю та «реалістичним» світом кіно, приміром, обличчя співака крупним планом, враховуючи фізіологію виконання, виглядає, на його думку, малоестетично. Також, риса, яка визначає сутність оперного жанру — арії, хори, ансамблі потребують певного темпоритму, який не відповідає плину екранного часу: «Арія гальмує “рух” кадру і тим самим уповільнює розвиток дії» (Лісса, 1970, с. 495). Щодо крупного плану співака в екранізації опери ще більш категорично висловився К. Лондон: «Знімальний апарат занадто наближає пафос співака до глядача: відображене на крупному плані верхнє «до» тенора, на якому видно спотворену в гримасі особу співака з широко роззявленим ротом, відразу знищує ефект найкращого виконання і здатне викликати лише сміх і огиду <...> Жоден звуковий фільм не може бути побудований так, як опера, і це основне правило вже містить в собі заперечення кінозйомок опери» (1937, с. 208).

Запропоноване дослідження аналізує кінематографічні прийоми, які уможливили художній синтез оперного та кіномистецтва чи принаймні були спрямовані режисерами на максимальне наближення умовності оперного театру до законів кінематографічної виразності. Для аналізу взято фільми-опери як вітчизняного, так і зарубіжного кінематографу. Наявність двох чи більше екранізацій одного й того самого музичного твору сприяє докладнішому вивченню проблеми інтерпретації першоджерела засобами екрану, а також уможлиблює порівняльний аналіз екранізованих оперних творів. У фільмі-опері

має досліджуватися, насамперед, поєднання музики й зображення, органічна узгодженість цих компонентів виразності, їхня здатність відтворити ідею нового мистецького твору. Без такої цілісності навіть напружений сюжет неспроможний проявити свої впливові властивості.

Дві українські стрічки («Наймичка» режисерів І. Молостової та В. Лапокниша (1964 рік, Київська кіностудія імені О. Довженка) та «Спокута» режисера Р. Олексіва (1985 рік, «Укртелефільм») демонструють намагання режисерів відтворити піднесений стиль оперного мистецтва через візуальну вишуканість кінопростору. Давалась взнаки традиція поетичної стилістики вітчизняного кінематографу, починаючи від О. Довженка, а, відтак, спрямованість на синкретичну єдність людини й природної стихії, на космологію їхніх взаємин.

В основу лібрето згаданої опери лягли сюжети однойменних поеми та повісті Т. Шевченка. Драматичною вершиною цієї опери, і, можна сказати, однією з вершин драматичної майстерності М. Вериківського є колискова Ганни (Василяшко, 2016). Примітно, що в кіномистецтві ця сцена, де Ганна бере до рук сплячого сина, може бути відтворена із більшою мірою достовірності й впливовості, адже у театрі присутність дитини відволікає на себе увагу. У кіно можна виключити спонтанність реакції тієї ж дитини: кількість дублів, ракурси та монтаж дозволяють справити враження цілісності того смислового навантаження, яке хоче донести до глядача режисер.

Акцентуючи увагу на відмінностях між двома екранізаціями опери «Наймичка» М. Вериківського, зауважимо щодо оперної драматургії: у фільмі «Наймичка» хорові сцени дещо скорочені, а у телефільмі «Спокута», навпаки, збережені і навіть доповнені додатковим пісенним матеріалом. Режисер більш пізньої екранізації, вочевидь, намагався відтворити оперний твір у всій його сюжетній та музичній повноті. За тими обставинами, у яких перебувають персонажі твору Т. Шевченка, багато сцен, в тому числі й ключових, відбуваються у приміщенні. Для умовного оперного простору це не є перепорою для відтворення події, адже головним її елементом є, як

зазначалося, музика. Екранний простір в екранізаціях оперних чи драматичних творів часто наслідує традиції театру. Інтер'єрні епізоди у фільмі «Спокута» експонують умовність театрального штибу, деяку «музейність», етнографізм предметного світу, в якому існують персонажі. Все, що оточує героїв, у просторі приміщень не бере участі в дії, а існує окремо від неї, особливо коли герої «починають співати». Перенесений на кіно- чи телевізійну плівку, такий «світ» руйнує саму природу кінематографічного образу, яка полягає не просто у фіксації реальності, а в її переосмисленні, інтерпретації.

Адаптація до специфіки екранних мистецтв відбувалася також з урахуванням особливостей кіно- та телеекрану. Так, стрічка «Спокута» створена на студії «Укртелефільм». Технічні можливості телебачення і особливості сприйняття телеглядачами зображення на доволі невеликому екрані телевізора передбачають меншу кількість загальних планів, відсутність деталізованих зображень тощо. Намагаючись достеменно відтворити побутовий простір, в якому перебувають герої, автори, знову ж, не спромоглися поєднати в одній художній площині «... дві естетичні системи — кіно і театру, що зрештою не підсилюють, а підважують одна одну» (Пащенко, 2014, сс. 32-37).

Камера оператора створює із природних ландшафтів художній образ — квінтесенцію образу самої героїні, Ганни, та картини в цілому. До прикладу, чорна, виснажена земля, рілля по весні немов запліднюється орачем та тим, хто сіє зерно, — алюзія відсилає до низки картин українського поетичного кінематографу та «Землі» О. Довженка. Далі також спостерігаємо живописні кадри землі — поля, вкриті квітами чи соняшниками, квітучі дерева, річка в ранковому тумані — краса і спокій відтворюються пластичними засобами тоді, коли Ганна має щастя бути поруч із сином.

Автори фільму, аби уникнути зайвої театралізації або ж аналогії із жанром фільму-вистави, побудували драматургію не суцільно на діалогах чи монологіях. Щоб не уповільнювати дію, вокальне виконання звучить за кадром або ж частково, але хорові епізоди, хореографічні композиції хоч і наслідують оперну естетику, проте є прикладом невдалого діалогу мистецтва

кінематографу та опери.

З візуальною вишуканістю легко поєднався піднесений стиль оперного мистецтва, він став його гармонійним елементом. Актриса В. Донська-Присяжнюк, яка зіграла роль Ганни, наділена від природи виразною мімікою, навіть мовчазна її постать відтворювала гаму почуттів від розпачу до ніжного замилювання сплячим сином. Подібна акторська психофізика полегшує мистецький компроміс між оперою й кінематографом, адже актриса легко переходила з фігури умовчання, з крупних планів на вокальне виконання, яке передбачає у опері відповідну міміку і пластику. Навіть принцип «два виконавця на одну роль» (за кадром ми чуємо голос співачки Л. Лобанової) не позбавив образ цілісності. Ми спостерігаємо життя Ганни протягом більш як двадцяти років: від молоді наївної дівчини до жінки, яка рано втратила красу та здоров'я. Голос і пластика цього персонажу проходять певну трансформацію — аж до сцени зізнання синові Марку, найважчої сцени не лише в розумінні її композиційного значення, а й з позиції кінематографічного вирішення фіналу опери. Ключова сцена як оперної вистави, так і фільму вимагала неабиякого хисту драматичного актора. Найменша хиба (недостатня емоційна передача стану героїні або ж перебільшення такого) могла звести нанівець ідею твору — пожертви власного життя заради щастя сина. Тут режисери зосередили увагу не на драматизмі вокального виконання, а на суто кінематографічних прийомах вираження дії — крупні плани акторів, ритм монтажу, співставлення кадрів.

Європейська практика взаємодії екрану та опери розмаїтіша у своїх формах. Наділені більшою творчої свободою, тамтешні режисери вбачали в оперному творі не стільки опертя для творчого задуму, скільки привід для реалізації на екрані нових мистецьких смислів. Саме останнє є ознакою модерного мистецтва, яке живиться не так пошуком нових форм виразності, як компіляцією уже існуючих або концептуальним переосмисленням усталених в культурі змістів.

Знаний шведський режисер І. Бергман інтерпретував оперу «Чарівна флейта» (1975 рік), здавалося б, доволі традиційним способом — на плівку було перенесено оперну виставу. Проте таке режисерське рішення є оригінальним

художнім прийомом, який поєднує дві умовності — оперного мистецтва та «світ» театрального дійства, яке розігрується на сцені, де є актори і глядачі, декорації, чудернацькі костюми, глядацька зала та залаштунковий простір. Якоїсь миті ці «реальності» немов би міняються місцями, і актори, які вдають персонажів, починають жити їхнім життям, глядач оперної вистави і глядач перед кіноекраном поринають в захопливий перебіг подій та починають співчувати героям.

Вже на початку фільму І. Бергман пропонує глядачеві бути спостерігачем того дійства, яке відбуватиметься на сцені (що не притаманно естетиці ігрового кіно). Принцип «театр на кіноекрані» розпочинає діяти, коли під час звучання оперної увертюри ми немов підглядаємо за театральною публікою в залі. До такого прийому вдаються режисери, які фільмують оперні вистави для трансляції на ТБ чи задля інформативних телевізійних сюжетів. І. Бергман давно прагнув здійснити постановку цієї опери на театральній сцені, але втілив цей задум у кіно. Перші кінокадри занурюють глядача в атмосферу театральної глядацької зали. Слухачі опери, обличчя яких нам подає камера крупним планом, стають такими ж учасниками дійства, як і персонажі вистави. Світ мистецтва подібним чином стає замкненим чарівним колом, або ж дитячою грою в театр.

Дещо наївно та нарочито помпезно виписані лики й фігури античних персонажів на стелі залу та на театральній завісі, вони контрастують із доволі серйозними виразами облич сучасників І. Бергмана, присутніх у глядацькій залі. Вочевидь, це є натяком на іронічне ставлення кінорежисера до очікувань публіки. В опері В. А. Моцарта, дійсно, є чимало комічних епізодів, адже вона опирається на традиції зінгшпіля — австрійсько-німецького різновиду комічної опери. Бергманівська «гра в оперу» починається з першої сцени, коли принца Таміно переслідує не страшний змій, як зазначено в лібрето, а кумедного вигляду дракон. Таміно доволі гротескно рухається на сцені, тікаючи від «потвори». Реакцію глядача у залі режисер приховує від кіноглядача. Це говорить лише про одне: театральна публіка не бачить абсурдності в подіях на сцені, вона підкорена сценічній та музичній правді. Таким чином, режисер представив дві реальності — театральну і кінематографічну — в одному



художньому просторі. Поступово камера із глядацького крісла переноситься у закулісся, ми бачимо актора, який міцно спить, але потім квапливо збирається на свій вихід і все ж вчасно вступає своєю арією. Камера проникає туди, куди звичайному погляду не добратися навіть з партеру. В антракті, наприклад, юний актор читає комікси, дами курять, принцеса грає з принцом у шахи.

І. Бергман запропонував глядачеві своєрідну гру у здогадки — ми дивимось оперу на екрані чи фільм із залученням театральної естетики. До прийомів такої гри можна віднести сцену, де Цариця Ночі дарує Таміно портрет своєї доньки Паміни: із самого зображення, немов із вікна чи чарівного дзеркала, на принца дивиться прекрасна незнайомка, бранка Зороастро, у яку він миттєво закохується. Таміно дивиться на портрет дівчини, і лише кіноглядач бачить не зображення принцеси, а живу її постать, за спиною якої проглядає фігура її охоронця, підступного Моностатоса. Звісно, глядач цього оперного спектаклю познайомиться з Паміною тільки в наступній сцені.

Увесь фільм розгортається у театральних декораціях, проте, час від часу, кінокамера звужує сценічний простір до рамок середнього плану — тоді штучний сніг, який розпорозували зверху для антуражу, перетворюється на реальні опади. Паміна на засніженому подвір'ї замку Зороастро кидається з кинджалом в руках від стіни до стіни, в неї одне бажання — убити себе з відчаю, адже їй здалося, що коханий забув про неї. Збентежена Паміна довго біжить уздовж залізної огорожі, остаточно розриваючи наші уявлення про розмір сцени і про те, що дія все ж відбувається в театрі.

Глядач, який спостерігає за подіями біля екрану, за задумом режисера має певні преференції: реальність подається немов би із стетоскопічним ефектом, він бачить набагато більше, ніж публіка в залі. Так, коли Папагено допомагає із втечею Паміні, цю сцену ми спостерігаємо вже як цілком кінематографічно вибудовану, з акцентуванням уваги на дрібних деталях, зі швидкою зміною локацій. Деякі ефекти (наприклад, блискавичні переміщення в просторі Цариці Ночі з авансцени майже під колосники) є свідченням синкретичної єдності кінематографу й театру у філософії самого режисера. Йому однаково

близькими є виражальні засоби обох мистецтв.

Особливістю цієї опери є чергування закінчених музичних номерів із розмовними діалогами, що ускладнювало роботу артистів перед камерою. Оперний співак може бути наділений прекрасними вокальними даними, та не кожен володіє майстерністю реалістичної гри драматичного актора. І. Бергман шукав виконавців, орієнтуючись не на силу їхніх голосів, а більшою мірою на теплі, чуйні тембри, які б розкривали особистість. Також важливим критерієм був молодий вік головних героїв.

Необхідно відмітити драматичний хист усіх акторів цього фільму. Ми чуємо оригінальне виконання, проте для більшої виразності та природності звук було записано в студії. Знамениту другу арію Цариці Ночі, яка потребує неабиякої сили голосу та діапазону, Б. Нурдін у кадрі виконує доволі невимушено, велику увагу надаючи відтворенню внутрішнього стану своєї героїні. В її транскрипції могутня володарка п'тьми, чарівниця виглядає привабливою жінкою на межі божевілля. Жага помсти в характері цієї героїні постає як манія хворобливої психіки, а не як ознака трагедійної приреченості персонажу. В одну мить, завдяки гриму, її обличчя перетворюється на вибілену маску, підсилюючи таким чином думку про те, що ця жінка не відступить від свого задуму — вбивства Зороастро — навіть під страхом смерті.

І. Бергман доволі делікатно вводить в оперу В. А. Моцарта мотив батьківства Зороастро: колись із Царицею Ночі вони були близькими, і нині їхня донька Паміна має комусь із обох надати перевагу. Означений сюжетний нюанс надає конфлікту ознак мелодраматизму і деякою мірою може пояснити поведінку Цариці Ночі, ображеної та покинутої жінки.

Жанр фільму-опери у цій стрічці «... розкриває перед глядачами таємничий світ, в якому одночасно відбувається дія вистави і вирує життя акторів за лаштунками театру. Ця лінія є моментом відсторонення від основної дії, дозволяє заглянути в таємничий світ закулісся і повідомляє всьому твору довірливість інтонації» (Калинина, 2010, с. 22).

Одним з головних принципів трактування І. Бергманом цієї опери стало її

перенесення на шведський ґрунт. Національне простежується у різних аспектах: мові виконання, акторському складі, шведських мотивах у декораціях, костюмах, пейзажах. Режисер відмовляється від традиції виконання опери мовою оригіналу, весь текст — і той, який співається, і той, який вимовляється — це шведська мова. В оформленні сцени ми також не бачимо традиційних декорацій в єгипетському стилі, з якими ставили цю оперу раніше: навпаки, є сцени, де з'являються сніг, скелі, північна природа і зимовий одяг у героїв (Калинина, 2010).

У 2006 році британський режисер К. Брана створив кінофільм за мотивами «Чарівної флейти» В. А. Моцарта і переніс дію в часи Першої світової війни. Попри певні ознаки військової техніки чи зброї, які дають змогу конкретизувати ці події за часом, в іншому режисер нас занурює в умовно історичні локації, де вояки у синій формі воюють проти солдатів у червоній. Загибель тисяч молодих та сильних людей і абсурдність війни стають основною проблемою картини. Лише випробування двох закоханих чотирьома стихіями покладуть край кровопролиттю і встановленню миру й злагоди на землі. Ні окопи, ні танки чи військові літаки не вступають у протиріччя з музичною партитурою та основними акцентами «Чарівної флейти». Навпаки, це розкриває особливий, майже модерністський сенс стрічки — символіка та ідеологія опери є ширшою за контекст конкретної епохи.

Текст опери у цій стрічці перекладено англійською мовою зі значною переробкою змісту арій та діалогів. Речитативи майже виключені з дії. Яскраве видовище створене повністю за кінематографічними канонами і нагадує радше кіномюзикл, ніж власне оперу. Усі артисти, як і у версії І. Бергмана, є професійними оперними виконавцями, які блискуче впоралися з функціями драматичних акторів.

Художню сутність та естетичний зміст оперного мистецтва складає вокальне, а також оркестрове виконання. Усі інші компоненти оперної вистави — сценографія, костюми, навіть режисерська концепція постановки — лише тіло для презентації вживу голосу та музики. У стрічці К. Брана всі компоненти видовища

можна вважати рівнозначними, але це більшою мірою екранне шоу, ніж опера.

**Висновки.** Зазначені фільми акцентують основне питання екранізації опери — художній синтез оперного та кіномистецтва, адже досі цей вид екранізації вважається доволі суперечливим і недостатньо дослідженим у вітчизняному мистецтвознавстві. Шляхом залучення інтермедіального аспекту та порівняльного аналізу в дослідженні розкриваються найсуттєвіші моменти художньої взаємодії кінематографу та оперного театру. Інтерпретація оперного твору в нове художнє явище неодмінно впливає на стильову, формальну єдність новоствореного тексту. Імплементация художніх прийомів оперного театру в кіномистецтво урізноманітнює палітру виражальних засобів екрану та доводить спроможність кіноопери на існування як самостійного кінематографічного жанру.

**Перспективи подальших розвідок.** Подальше дослідження означеної проблеми вбачається у вивченні питань художнього синтезу в екранних мистецтвах, зокрема в дослідженні інтермедіального принципу побудови кінотексту в екранізаціях літературних творів.

### Список використаної літератури і джерел

1. Балаш, Б., 1968. *Кино: становление и сущность нового искусства*. Перевод с немецкого М. П. Брандес. Москва: Прогресс.
2. Василяшко, С., 2016. «Прости мене, мій синочку...». *Одеські вісті*, [online]. Режим доступу: <<https://izvestiya.odessa.ua/uk/2016/05/10/prosty-mene-miy-synochku>> [дата звернення: 15.04.2020].
3. Дубініна, О., 2016. Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження. *Слово і час*, 2, сс.40–53.
4. Золоткова, Ю., 2014. Культурный диалог или «интертекстуальность»? *Диалоги классиков — диалоги с классикой*, 4, сс.89–98.
5. Калинина, Е., 2010. *Музыка в творчестве Ингмара Бергмана*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
6. Лисса, З., 1970. *Эстетика киномузыки*. Перевод с немецкого А. Зелениной. Москва: Музыка.
7. Лондон, К., 1937. *Музыка фильма*. Перевод с немецкого М. Черёмухина. Москва-Ленинград: Искусство.
8. Марков, М., 2018. *Ни дня без Бергмана: «Волшебная флейта» (1975)*, [online]. Режим доступа: <[https://filmz.ru/pub/2/31009\\_1.htm](https://filmz.ru/pub/2/31009_1.htm)> [дата обращения: 15.04.2020].
9. Пащенко, А., 2014. Мотиви і образи Кобзаря в кіно. *Кіно-Театр*, 1, сс.32–37.
10. Юджин-Рипун, И. Н., 2016. Сценарий как интерпретация субъектно-предикатных отношений текста. *Научный вестник Международного гуманитарного университета. Серия: Филология*, 22, сс.160–164.

### References

1. Balash, B., 1968. *Kino: stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva* [Cinema: The Formation and Essence of New Art.]. Translated from German by M. Brandes. Moskva: Progress.
2. Vasylyashko, S., 2016. «Forgive me, my son ...». *Odeski visti*, [online]. Available at:

- <<https://izvestiya.odessa.ua/uk/2016/05/10/prosty-mene-miy-synochku>> [accessed: 07 May 2016].
3. Dubinina, O., 2016. Ekranizatsiia literaturnoho tvoru yak predmet komparatyvnoho doslidzhennia [Adaptation of a literary work as a subject of comparative study]. *Slovo i chas*, 2, pp.40–53.
  4. Zolotkova, Yu, 2014. Kul'turnyi dialog ili «intertekstual'nost'»? [Cultural dialogue or “intertextuality”?]. *Dialogi klassikov — dialogi s klassikoi*, 4, pp.89–98.
  5. Kalinina, E., 2010. *Music in the work of Ingmar Bergman*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory.
  6. Lissa, Z., 1970. *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of film music]. Translated from German by A. O. Zelenina. Moskva: Muzyka.
  7. London, K., 1937. *Muzyka fil'ma* [Movie Music]. Translated from German by M. Cheryomukhin. Moskva-Leningrad: Iskusstvo.
  8. Markov, M., 2018. *Not a day without Bergman: “The Magic Flute” (1975)*, [online]. Available at : <[https://filmz.ru/pub/2/31009\\_1.htm](https://filmz.ru/pub/2/31009_1.htm)> [accessed: 15 April 2020].
  9. Pashchenko, A., 2014. *Motyvy i obrazy Kobzaria v kino* [Kobzar motifs and images in cinema]. *Kino-Teatr*, 1, pp.32–37.
  10. Yudkin-Ripun, I. N., 2016. Stsenarii kak interpretatsiya sub'ektno-predikatnykh otnoshenii teksta [A script as an interpretation of subject-predicate relations of a text.]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*, 22, pp.160–164.

**TETYANA ZHURAVLYOVA**

ORCID iD: 0000-0002-1724-6395

PhD in Art History,

Junior Researcher at the Department of Screen and Performing Arts and Culturology,

Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the NAS of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

*Juravliova-T@bigmir.net*

### SCREEN INTERPRETATIONS OF OPERA CLASSICS

*The study considers filmed versions of classical operas as an example of inter-art interaction. We compare film adaptation with such method of artistic activity as interpretation — the rendition of an opera by means of the cinema. The translation of the content of an opera into the screen language emphasizes the dialogic nature of a new, cinematic work. There is an analysis of the films based on the opera Female Hireling by composer Mykhaylo Verykivskiy by such domestic film directors as Iryna Molostova and Vasyl Lapoknysh, as well as the opera The Magic Flute by Wolfgang Amadeus Mozart directed by Ingmar Bergman (Sweden) and Kenneth Branagh (Britain). These films accentuate the main issue of film adaptation of an opera — the interpretation of an opera into a new artistic phenomenon. This type of screen adaptation is deemed quite controversial and insufficiently studied in domestic art history. The implementation of artistic methods of opera in other art inevitably affects the stylistic, formal unity of a newly created text. Intermediation as one of research methodologies of an artistic text is based on a number of popular theories about the synthetic nature of arts. The synthesis of the cinema with various literary genres, various kinds of arts, in particular operatic and theatrical ones, allows us to talk about intermediation not only as a methodology for analyzing a screen text but also as a specific way of constructing it. The purpose of the study is to determine the cinematic methods that have enabled the artistic synthesis of operatic and cinematic arts or were aimed by film directors at bringing the conventionality of opera as close as possible to the laws of the screen expression. The attention on the intermediate aspect of studying an artistic text, which is based on a number of currently popular theories about the synthetic nature of arts, was focused. The method of semiotically analyzing the texts of screen works is applied for studying their poly-code features — the creation of an artistic image by verbal and nonverbal components.*

*Topicality, in both the 20th and the 21st centuries, the issues and ideas that have formed the basis of classical operas was proven. Rendering an opera piece of art into a new artistic*

*phenomenon corroborates the opinion that a film opera diversifies the range of screen expressive means and proves its ability to exist as an independent cinematic genre.*

**Keywords:** *synthesis of arts, film adaptation, opera, screen arts, interpretation, intermediation.*

*Стаття надійшла до редакції 08.05.2020*