

Т. К. Егорова

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия

ORCID: 0009-0006-6612-3646

Кино и опера: трудности перевода

АННОТАЦИЯ

В статье предприняты попытки обобщения, характеристики и систематизации существующих на данный момент магистральных направлений во взаимоотношениях кинематографа и оперы с учетом имеющегося исторического опыта и новейших тенденций в развитии этого процесса. Цель работы заключается в выявлении сильных и слабых сторон различных форматов коммуникативных связей оперы и кино, то есть «трудностей перевода», объясняющих причины внутреннего притяжения двух искусств, равно как и причины резких всплесков активности и затяжных пауз в контактах. Проблемы переноса и восприятия, с которыми постоянно приходится сталкиваться и постановщикам, и зрителям при адаптации оперы к языку экрана, часто упираются в расхождение уровней вокального и актерского мастерства оперных артистов, равно как и их типажного соответствия образам своих героев, владение ими основными принципами системы К. С. Станиславского — жизненной правды и творческого перевоплощения. На фоне обращения крупных режиссеров к вершинным музыкально-драматическим произведениям в своей кинопоэтике (И. Бергман, Л. Висконти) рассмотрены достоинства и недостатки получивших широкое распространение в жанре фильма-оперы приемов, известных как «техника двойного состава» и «техника смешанного состава», которые в настоящее время во многом определяют дальнейшие перспективы и тренды развития взаимоотношений кино и оперы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Киноопера, фильм-опера, опера HD, Opera Live, трансляционная коммуникация, киноэкранизация.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-202-218
EDN JHSHXY
УДК 791.43-293

Tatiana K. Egorova
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0006-6612-3646

Film and Opera: Difficulties of Translation

ABSTRACT

The article is the first attempt to generalize, characterize and systematize the nowadays major trends in the relationship between cinema and opera, taking into account the existing historical experience and the latest trends of this process. The purpose of the work is to identify the strengths and weaknesses of various formats of opera and cinema communication, that is, “translation difficulties”, which can explain the reasons for the internal attraction of the two arts, as well as the causes of sudden bursts of activity and prolonged pauses in contacts. The problems that both the directors and the audience constantly have to face when adapting opera to the language of the screen often come up against the discrepancy in the levels of vocal and acting skills of opera singers, as well as their typical conformity to the images of their characters, mastery of the basic principles of the K. S. Stanislavsky system — the principle of vital truth and the principle of creative transformation. The article also examines the advantages and disadvantages of techniques widely used in the genre of film opera, known as “double composition technique” and “mixed composition technique”, which currently largely determine the future prospects and trends in the development of the relationship between cinema and opera.

KEYWORDS

Movie opera, film-opera, *Opera HD*, *Opera Live*, broadcast communication, film adaptation.

Обсуждение темы «экран и опера» в различных вариациях — применительно к кинематографу, телевидению и другим медиаискусствам — перманентно вспыхивает в научной среде и в общественных дискуссиях начиная со времен Великого Немого¹. Именно тогда, до появления звука, режиссеры стали снимать киноленты, используя в качестве сценарной основы сюжеты, заимствованные напрямую из классических оперных шедевров. Для достижения прокатного успеха они не боялись приглашать известных оперных звезд, которым приходилось выступать на съемочной площадке в непривычном амплуа — непоющего актера, как случилось, к примеру, с оперной примадонной Метрополитен-оперы Джеральдин Фаррар, снявшейся в 1915 году в главной роли в немой киноленте американского кинорежиссера и продюсера Сесила Блаунта Демилля «Кармен» по одноименной опере Жоржа Бизе. Опыт пластической игры, приобретенный Фаррар в немом кино, придал ее актерской игре на театральной сцене особую реалистичность и натуралистичность выражения чувств, сделал воссоздаваемые ею образы оперных героинь особенно выразительными и жизненно правдивыми, что доказывают в статье «От оперы к кино, от кино к опере: искусство актера-певца» авторы из Университета Сан-Пауло Луиза Беатрис Алвин и Диана Марон [1]. Не менее интересен пример другой американской киноленты — «Немая девушка из Портичи» режиссеров Лоиса Вебера и Филиппса Смолли (1916), которые пригласили на главную роль великую русскую балерину Анну Павлову. В основу фильма был положен сюжет оперы «Немая из Портичи» («Фенелла») Даниэле Франсуа Обера (1828).

ЗАИМСТВОВАНИЕ СЮЖЕТОВ

Повествовательная канва комической оперы Рихарда Штрауса «Кавалер роз» легко прочитывалась и в сюжетной истории австрийской немой кинокартины Роберта Вине с тем же названием (1925).

Большой энтузиазм к воспроизведению оперных сюжетов в игровом действии немой киноленты продемонстрировали в начале XX века и русские кинорежиссеры — Василий Гончаров («Мазепа», 1909), Петр Чардынин («Пиковая дама», 1910) и Яков Протазанов («Пиковая дама», 1916).

Процесс продолжился и в эпоху звукового кино, хотя сценаристы и режиссеры уже не стремились открыто афишировать связи экранных историй с оперными оригиналами, отказавшись в первую очередь от музыкального цитирования. Это открывало им возможности для реализации собственных фантазий и позволило свободно импровизировать на «заданную тему», не опасаясь обвинений критиков в искажении первоисточника. Так, к примеру, поступил

¹ Мотивацией для написания статьи послужил доклад автора «Проблемы фильма-оперы в свете системы К. С. Станиславского» на Всероссийской конференции с международным участием «Станиславский и музыкальный театр», проходившей в ГИТИСе 1–3 ноября 2023 года.

баварец Макс Офюльс в комедии «Проданная невеста» (1932) по одноименной опере Бедржиха Сметаны, музыкальное сопровождение к которой написал композитор и дирижер Тео Маккебен. Лента прошла в прокате почти незамеченной, запомнившись лишь участием в съемках чешской певицы (лирико-колоратурное сопрано) Ярмилы Новотны — будущей звезды Метрополитен-оперы (1940–1950-е годы).

Но, пожалуй, самым впечатляющим примером транспонирования сюжета оперы в игровую сюжет, выстраивающий второй ассоциативно-смысловой план действия, можно назвать фильм «Гибель богов» (1969) классика итальянского кинематографа и одного из лучших режиссеров миланского театра Ла Скала Лукино Висконти. И это несмотря на легко читаемое присутствие в картине мотивов из трагедий «Царь Эдип» Софокла и «Гамлет» Шекспира. Любопытно, что в фильме, музыку к которому написал француз Морис Жарр, ссылка на Рихарда Вагнера возникает лишь однажды — в финале пьяной оргии штурмовиков — в виде короткой цитаты из арии Изольды («Тристан и Изольда»), что указывает на многомерность заложенных в картине исторических и смысловых аллюзий².

Неоднозначную реакцию на заявленную самим постановщиком связь фильма со знаменитой оперой вызывает картина дебютировавшего в полнометражном кино французского танцора и хореографа Бенджамена Мильпье «Кармен» (2022) с оригинальной музыкой американского композитора Николаса Брителя. Несмотря на попытку режиссера позиционировать свой фильм как современную версию знаменитой оперы Бизе, единственные скрепы, их объединяющие (не считая имени главной героини), которые удается обнаружить в картине, — это фрагменты текстов из оперного либретто А. Мельяка и Л. Галеви и мужской хор, поющий на французском языке. Фильм вышел на экраны с ограниченным прокатом и был весьма прохладно принят и критикой, и зрителями.

Таков первый (довольно утилитарный) вектор установления контактов между оперой и кинематографом, не подразумевающий наличия творческих и сколько-нибудь логически устойчивых оснований для их взаимодействия.

ОПЕРА HD. ОТ ОПЕРНОЙ ТРАНСЛЯЦИИ К ВИДЕОЗАПИСИ

С наступлением нового XXI столетия, прочно утвердившись в культурном медиапространстве многих стран вектор трансляционной коммуникации, известной под названием «Опера в кино» (Опера HD). Инициатором создания этого проекта в 2006 году выступил генеральный менеджер Метрополитен-оперы Питер Гелб. Причина — дефицит театрального бюджета. Идея прямых показов оперных

2 В следующей картине «Людвиг» (1972) Висконти продолжит «вагнеровскую тему»: там не только зазвучала музыка Рихарда Вагнера, но и появился в качестве действующего лица сам композитор (актер Тревор Ховард), вызвав у зрителей весьма противоречивые реакции. В этом плане интересна оценка вагнерианских пристрастий итальянского кинорежиссера профессором Генри Бэконом в монографии «Висконти: исследование красоты и упадка» [2].

спектаклей через спутниковую связь оказалась настолько удачной, что уже к сезону 2012/2013 года оперные постановки Метрополитен в сети прямого спутникового вещания в формате HD-видео смогли увидеть зрители 35 стран мира, включая Российскую Федерацию (2011). За Метрополитен последовали лондонский Ковент-Гарден, парижская Гранд-опера, миланская Ла Скала, московский Большой театр, что дало возможность сделать доступными практически для всех желающих самые блистательные спектакли ведущих оперных театров мира — преодолевая часовые пояса, высокую стоимость театральные билеты, с помощью кинозалов соприкоснуться с искусством великих оперных примадонн и премьеров, оценить смелость и оригинальность режиссерских прочтений знаменитых шедевров музыкальной классики. Интересно, что помимо кинотеатров к оперным кинопоказам вскоре присоединились и музеи, в том числе Новая Третьяковка, музей-заповедник «Царицыно», а также представленный в пакетах спутникового и кабельного вещания более 60 стран специализированный телеканал классической музыки и джаза Mezzo Live HD³. В настоящее время показы формата «опера HD» присутствуют практически на всех крупнейших стриминговых платформах, что раздвигает границы контактов оперы и ощутимо способствует популяризации оперного жанра, который с наступлением технотронного XX века во многом утратил свои прежние позиции, не выдержав конкуренции с кинематографом, телевидением и прочими медиа. Более того, разработанная телевидением технология мультикамерного монтажа, использование специального телевизионного грима, отличного от обычного театрально-сценического, заложили технические и эстетические основы для функционирования оперы в условиях современного цифрового кинематографа, который стремился к достижению эффекта визуально яркого и эмоционального воздействия на зрительскую аудиторию, максимально приближенного к тому, что испытывала публика при посещении реального оперного спектакля⁴.

Безусловно, видеозаписи театральных оперных постановок по факту опирались на опыт своих прототипов — популярных в 1960–1970-е годы прямых оперных телетрансляций, позднее — снятых собственными съемочными группами постановочных телеспектаклей, которые для обеспечения высокого качества видеоряда проходили либо в пустых театральных залах, либо непосредственно в обычных стационарных съемочных павильонах. Причем некоторые из телевизионных каналов преуспели в этом настолько, что могли позволить себе и приглашение ведущих звезд оперной сцены, и создание авторских «камерных» версий топовых произведений мировой оперной классики, и закрепление в качестве особого статусного жанра фильма-оперы в просветительских телепрограммах с разработкой профильной методики адаптации оперного спектакля к технологии операторских съемок и записи звука, жесткому регламенту эфирного

3 Частично данные вопросы затрагиваются в статье А. В. Мезянжиновой «Динамика экранных форм искусства оперы: теоретические аспекты» [3].

4 В последние годы стали появляться работы, связанные с анализом использования цифровых технологий в оперном искусстве с фиксацией и сохранением в них все тех же проблем. См.: [4].

времени и особенностям восприятия в условиях специфики домашнего просмотра. Примером тому может послужить творчество ленинградского режиссера Виктора Окунцова, о котором мы подробно писали в аналитической статье «Станет ли Золушка Принцессой?» [5]⁵.

В XXI веке оперные телетрансляции перемещаются в кабельные телесети, как уже отмечалось выше, самой известной из них является специализированный музыкальный телеканал Mezzo Live HD⁶. С 2010 года он официально представлен в российской сетке платного ТВ как телеканал классической музыки и джаза, цель которого состоит в приобщении массовой аудитории к лучшим образцам мировой оперной классики. Согласно заявленной редакционной политике, канал не рассчитан на конкуренцию ни с кинотрансляциями формата Opera Live, ни с отредактированными *postfactum* (согласно общепринятым временным стандартам киносеансов) видеозаписями театральных постановок⁷. Кроме того, кинематограф внес в оперные трансляции и собственные коррективы, которые связаны не только с использованием формата HD (High Definition) и многоканальной записи музыкального звучания. Ноу-хау таких трансляций — свободное применение кинематографических средств и приемов для активизации зрительского восприятия, зрелищности «картинки», включая нелинейный клиповый монтаж, авторский закадровый комментарий, субтитры или «бегущую строку» в параллели с вокальными, ансамблевыми и хоровыми номерами, съемку ручной камерой с включенными узконаправленными микрофонами случайных разговоров в «театральном закулисье», в антрактах, блиц-интервью с исполнителями главных ролей и т. д. Основная цель, которую при этом преследуют разработчики, заключается в попытке совмещения пространств живого (материального) и виртуального присутствия «закадрового» зрителя на спектакле. В данном случае театр продолжает сохранять свои изначально присущие ему жанрово-видовые характеристики, тогда как роль кинематографа ограничивается скромными функциями медиапосредника между оперой и зрителем.

В действительности оперная кинотрансляция по своему целеполаганию располагает крайне ограниченным набором креативных возможностей и является продуктом современного технотронного развития общества, поэтому, как следствие, в научном плане она оказывается в зоне профессиональных интересов культурологов, философов, социологов, то есть специалистов, занимающихся изучением проблем массовой культуры. Последнее объясняет часто встречающийся подход к ней как к «продукту культуры индустрии» [7, с. 270], способу популяризации, «хождения в народ» элитарного музыкально-сценического жанра, что в итоге приводит к «эстетической трансформации статуса оперы», превращению ее в сегмент мирового массового шоу [8].

5 Интересный подход к проблеме телеоперы на новом, современном этапе развития научной мысли демонстрирует М. В. Переверзева в статье «Специфика телеоперы как нового формата старого жанра» [6].

6 К ним также можно добавить франко-германский частный кабельный телеканал Arte HD, хотя доля оперных показов на нем невелика.

7 Появление оперных показов в записи весьма закономерно и логически оправдано, если исходить из наличия часовых поясов государств.

Вместе с тем кинотрансляции и видеозаписи оперных постановок, так же как их телевизионные аналоги, продолжают сталкиваться с проблемами, влияющими на жизнеспособность, художественную и образную привлекательность экранной оперы, ее коммуникативность со зрительской аудиторией. Все они так или иначе связаны с часто встречающимся невысоким качеством актерской игры оперных артистов, сложностью следования принципам «типажного подхода» для соответствия возрасту, фактуре, внешним данным образа оперных персонажей, неизбежной фиксацией камерами неловких физических движений тела, искажений мышц лицевого аппарата во время пения и т. д., что неотвратно отвлекает зрительское внимание и снижает общее впечатление от просмотра. Все это объясняет «трудности перевода» оперы с ее замедленным темпоритмом сюжетно-событийного действия, театральной условностью, сконцентрированностью на внутреннем проживании богатых различными оттенками и нюансами человеческих чувств при некоторой аффектации их внешних проявлений, на язык экранных искусств со свойственным им доминированием визуально-зрелищного начала, динамичностью развития игрового действия и, главное, стремлением к реалистичности воссоздаваемой на экране действительности и характеров персонажей.

ФИЛЬМ-ОПЕРА КАК ТРАНСВИДОВОЙ ЖАНР КИНОИСКУССТВА

Сложная и противоречивая история взаимоотношений оперы и кинематографа шла почти параллельно в двух направлениях: байопик — биографический фильм, посвященный восхождению к вершинам славы знаменитых оперных звезд, и фильм-опера — оригинальный и креативный жанр, который входит в реестр жанров игрового кинематографа и по многим своим признакам относится теоретиками и историками кино к жанру экранизации. Фильм-опера представлял собой адаптацию, точнее — полноценный трансвидовой перевод произведения одного искусства (оперы) в систему координат и форму другого вида искусства (фильма) с сохранением идентификационных свойств для каждого из них. Аналогичную позицию в трактовке терминологического определения фильма-оперы занимают Е. В. Ногайбаева, которая предлагает рассматривать его как транскрипцию оперного произведения [9, с. 37], и Чжао Дундун, определяющий несколько упрощенно его как полнометражный фильм, снятый «на кинокамеру с использованием всей системы кинематографа» [10, с. 120].

Если байопик органично вписался в жесткие критерии жанровых сценарных схем многочисленных историко-биографических картин о выдающихся личностях прошлого и современности — ученых, художников, писателей, государственных деятелях и т. п. — без попытки их трансформации или интерпретации, то фильм-опера открывал перед постановщиками широкие возможности для создания собственной режиссерской версии оперного первоисточника. Более того, являясь жанровым гибридом, он мог естественным образом сочетать элементы театральной условности в оформлении и построении мизансцен

с кинематографической реалистичностью места и времени действия, зрелищность и стремительность развития сюжетных коллизий с погружением в иной по темпоритму мир глубоких человеческих чувств и страстей.

Первый в истории фильм-опера, как утверждали его современники, был снят музыкальным импрессарио Фортуне Галло, который решил в 1931 году на киносъемку оперы Руджеро Леонкавалло «Паяцы» в исполнении возглавляемой им же американской оперной труппы Сан-Карло. Картина продолжительностью 70 минут представляла достаточно незатейливую фиксацию статичной камерой театральной постановки без каких-либо попыток использования собственно кинематографических средств и приемов выразительности⁸. Однако начало было положено — зрители с интересом встретили появление оперы на экране, что пробудило интерес режиссеров, а в дальнейшем и искусствоведов к этой жанровой форме киноискусства.

Со второй половины 1930-х годов в киноиндустрии целого ряда государств начался процесс активизации производства фильмов-опер — это были преимущественно экранизации наиболее известных произведений оперной классики, что объяснялось прежде всего их популярностью среди как искушенных меломанов, так и многочисленной аудитории поклонников оперного искусства. Более того, благодаря фильму-опере появилась возможность не только насладиться уникальными голосами, но и увидеть на экране в максимальном приближении и оценить артистизм и актерское мастерство перевоплощения таких всемирно знаменитых оперных примадонн и премьеров, как сопрано Грейс Мур («Луиза», реж. Абель Ганс, 1939), баритон Тито Гобби («Севильский цирюльник», реж. Марио Коста, 1947), сопрано Ин Хуан и тенор Франко Корелли («Тоска», реж. Кармине Галлоне, 1956), лирико-драматическое сопрано Галина Вишневская («Катерина Измайлова», реж. Михаил Шапиро, 1966), бас-баритон Руджеро Раймонди («Дон Джованни», реж. Джозеф Лоузи, 1979), сопрано Тереза Стратас и тенор Пласидо Доминго («Травиата» и «Паяцы», реж. Франко Дзеффирелли — оба 1982), сопрано Хулия Мигенес («Кармен», реж. Франческо Роза, 1984) и т. д., что уже само по себе гарантированно обеспечивало кассовые сборы и в дальнейшем попадание в категорию бесценных культурных артефактов независимо от художественных достоинств самого оперного фильма.

Кроме того, кинематограф мог свободно реализовать в опере, находившейся с момента возникновения в замкнутом пространстве театральной сцены, стремление к визуально-зрелищным аттракционам и переносу насыщенного событийными коллизиями и человеческими страстями действия на натуру в максимально приближенной к оригиналу

8 Собственно говоря, именно такой и была исторически первая попытка фиксации на кинолентку отдельных сцен оперного сюжета в кинокартине «Фауст в аду» (1903) по мотивам оперы Гектора Берлиоза «Суждение Фауста» и в фильме «Фауст и Маргарита» (1905) по мотивам оперы Шарля Гуно «Фауст» одного из основоположников мирового кинематографа Жоржа Мельеса, который, кстати, при монтажной склейке кадров применил изобретенные им самим зрелищные спецэффекты, которые оказали решающее влияние на формирование языка нового экранного искусства. К ним прежде всего следует отнести мультиэкспозицию, наплыв, стоп-кадр и др., освоенные в самых ранних немых кинолентах Мельеса. Тем не менее обе картины не вышли за пределы режиссерского эксперимента с киноизображением и потому в дальнейшем никак не сказались на судьбе звуковых оперных фильмов.

виртуальной кинематографической реальности. Особое значение для фильма-оперы имели завораживающие природные ландшафты, узнаваемые архитектурные достопримечательности с богатыми интерьерами внутренних помещений, тщательно подобранные в соответствии с временем действия костюмы персонажей, аксессуары — то есть все то, что могло заставить поверить в реальность разворачивавшихся на экране событий. Примеры тому многочисленны: величественные виды древних церквей и построек Государева двора в музее-заповеднике «Коломенское» (фильм-опера «Хованщина», реж. Вера Строева, 1959); живописные натурные съемки в диких бурятских степях вблизи племсовхоза «Боргойский» зажигательных «Половецких плясок» в исполнении балетной труппы Большого театра (фильм-опера «Князь Игорь», реж. Роман Тихомиров, 1969); роскошное убранство Версальского дворца и парижского дворца Пале-Рояль («Травиата», реж. Франко Дзеффирелли, 1982); захватывающие виды межгорных плато Северный Телль и Высокий Телль Северного Туниса («Мадам Баттерфляй», реж. Фредерика Миттерана, 1995); старинные звонницы и купола православного Спасо-Евфимиева монастыря древнего Суздаля («Царская невеста», реж. Владимир Горрикер, 1965) и т. д. Кроме того, применение разнообразных приемов и техники монтажа, визуальных спецэффектов позволяло воссоздавать любые, в том числе фантастические, сказочно-волшебные, фантазмагорические, фантазийные, сюжетные сцены в настоящем, прошлом и будущем, что изначально гармонировало с эмоционально-пафосной природой оперного искусства⁹.

ПУТИ АДАПТАЦИИ К ЭСТЕТИКЕ И ЯЗЫКУ ИГРОВОГО ФИЛЬМА

Важным отличием оперной киноэкранизации от ее театрально-сценического прототипа становится установка на максимально адаптированную к кинематографической эстетике и системе выразительных средств оригинальность режиссерского прочтения либретто и самого нотного текста оперной партитуры. Она допускает разного рода купюры, перестановки музыкальных номеров

и даже отдельных сцен, сокращение численности персонажей и ввод новых, смещение смысловых акцентов в авторской интерпретации в соотношении с режиссерской трактовкой драматургической темы-идеи оперы и с учетом специфики визуально-зрелищной природы кинематографа. При этом границы режиссерских концепций ничем не ограничиваются и могут простираются от экранной реминисценции театрального спектакля с использованием сценографии, принципов построения мизансцен, приемов актерской игры, что превращает кинокартину в так называемый «спектакль в фильме». Именно таковыми в действительности являются «Борис Годунов» (1954) и «Хованщина» (1959)¹⁰ Веры Строевой, «Борис Годунов» (1989) Анджее Жулавского, запомнившийся скандальным

⁹ Напомним, что первый случай использования сценической машинерии относится к 1632 году — постановка в римском дворце Барберини оперы Стефано Ланди «Святой Алексей».

¹⁰ Любопытно, что композитор Д. Шостакович в 1962 году был среди номинантов американской премии «Оскар» в категории «Саундтрек к музыкальному фильму» за свою работу в фильме-опере «Хованщина».

шлейфом и демаршем Мстислава Ростроповича¹¹, и столь же неоднозначная в оценках профессионалов и зрителей «Волшебная флейта» Кеннета Браны (2006), «Богема» (2008) Роберта Дорнхельма и, конечно же, «Волшебная флейта» (1975) Ингмара Бергмана, снятая как телефильм, но почти сразу после новогодней премьеры на шведском телевидении перебравшаяся на большие экраны и признанная мировой классикой.

Одной из примечательных особенностей авторской идеи, реализованной в экранизации Бергманом оперы великого Моцарта, выступает представление в параллельном развитии и тесном взаимодействии трех драматургических линий: театрального спектакля — театрального закулисья — театрального зрителя — прием, который ни до, ни после выхода бергмановской «Волшебной флейты» в практике медиаискусств никто повторить не осмелился. Причем в неторопливом движении камер во время звучания увертюры по лицам собравшейся публики можно было увидеть крупные планы сидевших в зале режиссера фильма, его сына Даниэля, жены Ингрид фон Розен, постоянного кинооператора режиссера Свена Нюквиста, хореографа фильма — американской танцовщицы Доньи Фойер, друзей — шведских писателей и актеров Эрланда Юзефсона и Яноша Херско, продюсера Ларса-Уве Карлберга и т. д. Но центральная роль была отведена специально введенному режиссером персонажу — девочке из зала, — которую исполнила восьмилетняя дочь Ингмара Бергмана Линн Ульман. Театральное действие спектакля также не осталось в неприкосновенности: в него внесли незначительные купюры, и Зарастро (один из главных героев оперы) был сделан отцом Памины, что привносило дополнительное психологическое напряжение. Вкрапления в это двухголосие (оперный спектакль и зрительный зал) снятых в театральных кулисах ручной камерой забавных бытовых сценок — короткого отдыха и ожидания артистами выхода на сцену — использовались режиссером как эмоциональные паузы, создававшие эффект батоса, что усиливало темпоритм и внутреннюю динамику фабульного развития, ибо, как написал в 1990 году в своей последней книге «Картины» сам Ингмар Бергман, для него «в фильме важны и театр, и кино: обе стороны действия растворяются одна в другой» [11].

Еще более раскрепощенным предстал в собственной экранной версии «Волшебной флейты» Кеннет Брана, который счел возможным не только перестановку номеров, купюры нотного текста, ввод новых персонажей, изменение времени действия (период Первой мировой войны), социального статуса героев, но даже языка музыкального оригинала (английский вместо немецкого).

Авторские интерпретации сюжетов оперной классики станут весьма пространственным явлением в фильмах-операх, принадлежащих к жанру экранизации, которая, будучи по своей природе в основной категории фильмов гибридным жанром киноискусства, была нацелена на адаптацию, точнее — «перевод» оперного произведения на язык кинематографа с использованием системы выразительных средств и приемов, характерных именно для данного вида искусства. Поэтому

¹¹ Мстислав Ростропович участвовал как дирижер в создании фильма-оперы «Борис Годунов» Жулавского.

кинорежиссеров волновал процесс не только визуализации оперы на уровне концептуальной идеи, сюжета, фабульного развития, реалистичности характеров, действий и поступков персонажей, но и визуализации самой музыки на уровне мыслей, чувств, воспоминаний, даже фантазий и грез героев, что оказалось вполне достижимым для этого вида экранного искусства. Иными словами, фильм-опера изначально рассматривался режиссерами сквозь призму экранной эстетики и находился в рамках системы координат игрового фильма.

Неудивительно, что данная характерная особенность фильма-оперы привлекла к себе пристальное внимание киноведов, музыковедов, коммуникологов, психологов, представителей других гуманитарных специальностей, которые в первую очередь сосредоточились на анализе оригинальных режиссерских киноконцепций, опиравшихся на «собственную систему индивидуальных смыслов» [12, с. 60] и подвергавших сомнению незыблемость признанных эталонными театральными постановками оперной классики. Последнее стимулировало развитие в оперном театре процессов, направленных на усиление и отчасти фетишизацию роли режиссера.

Исторически сложилось так, что изучение проблемы «кино и опера» протекло сразу в нескольких направлениях: нестандартности режиссерских прочтений оперных сюжетов; адаптации оперного произведения к системе выразительных средств кинематографа, принципам построения игрового фильма и специфике кино как вида медиаискусства; изучения процессов обратной связи — проникновения элементов оперности в драматургию фильма; проявления интермедийных тенденций во взаимоотношениях оперы и кино.

Одним из первых, кто обратил внимание на серьезность постановки и решения проблемы оперы в кино, был Бала Балаш [13, с. 284–288]. Среди авторов, чьи работы оказали позитивное влияние на формирование научной исследовательской базы изучения данной проблемы, также следует назвать Зофью Лиссу [14], Алисию Хельман [15], Эмилию Фрид [16], Галину Троицкую [17], Ричард Фокса [18], Мервина Кука [19], Марсию Цитрон [20], Екатерину Тараканову [21] и др. Поэтому при вполне понятном интересе к проблеме режиссерских интерпретаций в фильме-опере, вписывавшемся в общую методологию междисциплинарного киноведческого и музыковедческого подходов к объекту исследования, авторы либо аккуратно игнорировали, либо отмечали мимоходом важнейший штрих, который создавал постоянные препоны для успешной прокатной судьбы фильмов — экранизаций оперной классики и имел решающее влияние на художественные характеристики и жизнеспособность самого жанра, объясняя неритмичность, временные сбои в его развитии, сложности и неудачи прокатной судьбы, вялую коммуникацию с массовой зрительской аудиторией. Причина тому — сложности соединения вокальной пластики с темпоритмикой актерской игры и недостаточный уровень владения оперными певцами актерским мастерством, недостаточное знакомство с системами К. С. Станиславского, Ф. И. Шаляпина, направленными в первую очередь на способность к перевоплощению, психологическую достоверность в раскрытии всех нюансов образа персонажа, органичность соединения

техник актерской игры с темпоритмическими и пластическими особенностями музыкально-вокального исполнительства и, наконец, на умение взаимодействовать с партнерами¹².

ТЕХНИКА «ДВОЙНОГО» И «СМЕШАННОГО» СОСТАВА

В истории фильма-оперы встречались примеры удачных актерских работ оперных артистов на съемочной площадке и органичности их присутствия в кадре. Помимо упоминавшейся «Волшебной флейты» Ингмара Бергмана следует назвать «Дон Жуана» Джозефа Лоузи (1979) с участием Руджеро Раймонди (Дон Жуан), Эдды Мозер (Донна Анна), Кири Те Канава (Тереза), Джона Маркарди (Командор) или «Кармен» Франческо Рози (1984) с Хулией Мигенес (Кармен) и Пласидо Доминго (Хосе).

Тем не менее режиссеры с самого первого этапа становления фильма-оперы как особого гибридного жанра киноискусства искали пути преодоления этих проблем. В частности, уже с конца 1930-х годов они осознали необходимость съемок под чистовую музыкальную фонограмму, что позволяло певцам с большей степенью естественности синхронизировать исполнение своих партий с актерской игрой с использованием первого (поясного) и крупного планов без особых физиономических искажений лицевых мышц и скованности телодвижений. Во-вторых, тогда же была придумана и успешно внедрена техника «двойного состава» (актерский дубляж оперных певцов), что позволило не только добиться соответствия внешних данных актера образам оперных героев, но и придать динамику и экспрессивность фабульному действию, сделать его более психологически реалистичным. В кинематографе первым к технике двойного состава обратился советский кинорежиссер Иван Кавалеридзе в экранизациях опер Николая Лысенко «Наталка-полтавка» (1936) и Семена Гулак-Артемовского «Запорожец за Дунаем» (1937), причем стоявшая перед режиссером задача во многом облегчалась тем, что оба произведения были построены на песенном материале и выдержаны в стилистике оперы-буфф с разговорными диалогами, что облегчало замену оперных певцов драматическими актерами. В дальнейшем техника двойного состава превратилась в своего рода клише оперной экранизации. Примером тому могут служить оперные экранизации Романа Тихомирова («Евгений Онегин», 1958; «Пиковая дама», 1960; «Князь Игорь», 1969) и Владимира Гориккера («Моцарт и Сальери», 1962; «Иоланта», 1963; «Царская невеста», 1965; «Каменный гость», 1967), которые вместе с тем имели одну характерную особенность, отличавшую их от зарубежных аналогов. Речь идет об изначальном интертекстовом совмещении на уровне сценария фильма-оперы двух первоисточников: литературного и музыкального, что привносило дополнительную

¹² Наиболее полные сведения о них можно найти в научно-методических трудах Н. И. Кузнецова «Сценическое мастерство оперного актера: двадцать шагов к оперному театру» [22] и А. А. Бармака «О методологии и школе. Станиславский и другие» [23].

динамику в развитие действия и помогало актерам в кадре создавать более многогранный и объемный по психологическим и эмоциональным реакциям, мимике и жестам художественный образ, усложнять ритмический рисунок движений с большей свободой внутрикадровых перемещений, с одной стороны, и более сдержанными, без подчеркнутой аффектации, эмоциональными реакциями — с другой.

Как показала практика, техника двойного состава в жанре фильма-оперы долгое время считалась предпочтительной не только в отечественном, но и в мировом кинематографе, ибо позволяла привлекать к работе как оставшихся невидимыми «за кадром» известных оперных звезд, так и подходивших по типуажу роли актеров, в том числе только начинавших свой путь к славе. Таковой, к примеру, стала для будущей итальянской кинозвезды экранизация Клементе Фракасси оперы Джузеппе Верди «Аида» (1953). Партию главной героини в ней исполнила обладательница одного из красивейших сопрано в оперном искусстве XX века Рената Тебальди, ее экранным дублером была сразу обратившая на себя внимание девятнадцатилетняя Софи Лорен¹³.

Безусловно, техника двойного состава способствовала сближению фильма-оперы с игровым фильмом, поскольку сделала визуальное действие более зрелищным и динамичным, что позитивно сказалось на расширении зрительской киноаудитории, популярности оперы, наконец, повлияло на проведение радикальных реформ в области театральной оперной режиссуры. Но, как оказалось, техника двойного состава была далеко не идеальна, поскольку при синхронизации уникальные по тембру и манере звучания голоса великих оперных артистов могли резко диссонировать с внешностью зачастую тоже хорошо известных актеров, что выглядело провокационно, создавало ощущение неестественности, фальши, подделки — качество, неприемлемое для кинематографа, который всегда стремился к визуальному правдоподобию своего виртуально-

го мира. Чтобы избежать подобного результата, режиссеры стали использовать прием артистического микста — совмещенного актерского состава, в котором главные роли и в кадре, и за кадром сохранялись за оперными певцами, в ролях же второстепенных персонажей были задействованы уже драматические актеры. Это позволяло режиссерам свободно апеллировать к разнообразным приемам киновыразительности, включая флешбэк, флешфорвард, мультиэкспозицию и рирпроекцию, рапид и слоумоушен, искусственные шумовые акценты (фоли-эффекты). Этот прием также помогал выстраивать новую драматургическую схему сюжетов с добавлением или сокращением персонажей, событийных коллизий и т. д. Одним из самых ярких примеров художественно выверенного и удачного применения такого подхода была и остается «Травиата» Франко

13 До «Аиды» никому не известная юная актриса София Лаззаро (настоящее имя — София Шиколоне) снялась в роли Леоноры в экранизации оперы Гаэтано Доницетти «Фаворитка» (1953). Черно-белая лента режиссера Чезаре Барлакки выглядела более чем скромно и малоинтересно, представляя собой снятую статичными камерами в павильонах с театральными декорациями и двойным составом усеченную и адаптированную для большого экрана версию сценической постановки. Трудно было предположить, что через год именно Софии Шиколоне с преобразенной внешностью и чарующей улыбкой предстояло сорвать успех и постепенно преобразиться в мировую знаменитость под именем Софи Лорен.

Дзеффирелли (1983) с участием Терезы Стратас (Виолетта Валери) и Пласидо Доминго (Альфред Жермон), где помимо оперных певцов были задействованы актеры кино и телевидения, а также приглашена для исполнения вставных танцевальных номеров блистательная балетная пара — Екатерина Максимова (Испанская танцовщица) и Владимир Васильев (Матадор). Не менее запомнившееся «вхождение в образ», раскрытие психологически сложного и неоднозначного драматического образа центральной героини, но главное — профессиональное владение оперным артистом искусством актерского перевоплощения продемонстрировала в экранной версии одноименной оперы Д. Шостаковича и пьесы Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» Галина Вишневская, которая оказалась единственной оперной певицей среди актерского состава съемочной группы в фильме-опере Михаила Шапиро «Катерина Измайлова» (1966). Не случайно эта картина сразу привлекла к себе внимание профессионалов и критиков и вошла в список наиболее успешных экранизаций оперной классики XX века¹⁴. Та же техника смешанного состава была в точности воспроизведена Франко Дзеффирелли в фильме-опере «Отелло» (1986), главные роли в котором исполнили сразу три звезды мировой оперной сцены — обладатель мягкого страстного голоса и эффектной харизматичной внешности испанец Пласидо Доминго (Отелло), итальянка Катя Риччарелли (Дездемона), в которой органично сочетались женское обаяние и утонченный артистизм, брутальный взрывной пуэрториканец Хустино Диас (Яго). Сам режиссер считал «Отелло» лучшим достижением в своем творчестве, что подтверждается присуждением высоких международных наград и включением в программы самых престижных международных кинофестивалей того времени. Среди них «Золотая ветвь» Каннского кинофестиваля (1986), премия «Золотой глобус» Голливудской ассоциации иностранной прессы в категории «Лучший фильм на иностранном языке» (1987) и премия Американской академии кинематографических искусств «Оскар» в номинации «Лучшие костюмы» (1987).

Техника смешанного состава с детальной проработкой образов второстепенных персонажей, роли которых были отданы характерным драматическим актерам, обеспечила устойчивый зрительский успех и фильму-опере Франческо Розы «Кармен» (1984). Однако ключевым моментом для достижения поставленной режиссером цели — создания истории о пронзительно страстной любви и предательстве — стало приглашение на главные роли звезды бродвейских мюзиклов, актрисы и певицы взрывного темперамента Хулии Мигенес, безупречного в ролях героев-любовников и ревнивцев Пласидо Доминго (Хозе) и излучавшего потоки энергии и мужского обаяния Руджеро Раймонди (Эскамильо). Съемки в Севилье и других андалузских городах, смелость режиссерских решений, привнесших в картину терпкий

¹⁴ Вместе с тем М. Шапиро допустил один просчет, который ранее режиссеры интуитивно обходили: он полностью выстроил звуковой ряд фильма-оперы по эталонной студийной музыкальной фонограмме записи оперы, исключив, таким образом, присутствие в саундтреке картины интершума и звуковых эффектов, что приблизило фильм к озвученным *postfactum* немым кинолентам — некому подобию кинобалета. Добавим, что подробный анализ фильма-оперы М. Шапиро «Катерина Измайлова» в свете его неоспоримых достоинств и досадных недоработок представлен в монографии «Soviet Film Music: An Historical Survey» [24, pp. 185–192].

аромат чувственной сексуальности, возвращение к оригинальной композиторской партитуре оперы с разговорными диалогами максимально приблизили «Кармен» Розы к уровню захватывающего игрового фильма, открытого для восприятия даже неискушенных зрителей, — случай крайне редкий в истории фильма-оперы.

Список фильмов-опер со смешанным составом можно было продолжить, и это позволяет предположить, что данная форма коммуникативных контактов оперы и кинематографа является наиболее продуктивной и эффективной для адаптации классической оперы к специфике и отвечающей эстетической сущности кинематографа со свойственным ему доминированием зрелищного визуального начала и стремлением к реалистичности создаваемого виртуального мира.

В одной из статей А. В. Месянжиновой было высказано предположение, что, «вероятно, в самом ближайшем времени мы увидим и новые, совсем пока непривычные для нас, варианты соединения оперы и кино» [3, с. 59]. С данной позицией сложно не согласиться, поскольку, познав периоды взлетов и падений, фильм-опера продолжает оставаться самым проблемным жанром киноискусства, но вместе с тем энигматически притягательным для режиссеров, которые продолжают искать, несмотря на непредсказуемость результатов и риски прокатных неудач, пути к преодолению «трудностей перевода». И такая настойчивость неизбежно будет сопровождаться открытиями качественно новых «гибридных» форм оперного фильма, соответствующих художественно-эстетическим и техническим устремлениям XXI столетия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Alvim L. B., Maron D. Da ópera para o cinema, do cinema para a ópera: aartedoator-cantor. Significação: Revista De Cultura Audiovisual. 2020. Vol. 47. № 54. P. 83–101. DOI: 10.11606/ISSN.2316-7114.SIG.2020.164518.
2. Bacon H. Visconti: Explorations of Beauty and Decay. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. — ix, 285 p.
3. Месянжинова А. В. Динамика экранных форм оперы: теоретические аспекты // Вестник ВГИК. 2014. № 3(21). С. 51–60.
4. Трофимова Г. Н., Цагарейшвили С. А. Цифровые коммуникации в сфере оперного искусства: динамика аудитории и проблемы восприятия // Коммуникация. Т. 12. № 2. С. 73–82.
5. Егорова Т. Станет ли Золушка Принцессой? // Очерки телевизионного кино. Ленинград: ЛГИТМИК, 1998. С. 102–119.
6. Переверзева М. В. Специфика телеоперы как нового формата старого жанра // США & Канада: экономика, политика, культура. 2021. № 3. С. 98–109.
7. Шапинская Е. Н. Опера на экране // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 1. С. 265–270.
8. Ветлицина И. М. Опера в зеркале развлечения // Художественная культура. 2017. № 1 (19). URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2017-1-19/istoriya-i-sovremennost/5212.html>
9. Ногайбаева Е. И. О тенденциях оперного ТВ-театра // Телевидение и радиовещание. 1986. № 6. С. 37–38.
10. Дундун Чжао. Опера на экране: к вопросу о терминологии // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2021. № 3 (41). С. 115–122.
11. Бергман Э. И. Картины. СПб.: Сеанс, 2019. — 333 с.

12. Спорышев В. П. Становление режиссерской оперы в мировом музыкальном искусстве // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2019. № 8. С. 58–62.
13. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. — 328 с.
14. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. — 496 с.
15. Хельман А. Фильмы Эйзенштейна и опера // Искусство кино. 1957. № 9. С. 130–132.
16. Фрид Э. Л. Музыка в советском кино. Звук и музыка как элементы кинопоэтики: из истории советской киномузыки. Л.: Музыка, 1967. — 200 с.
17. Троицкая Г. Заметки о классической опере в кино // Искусство кино. 1975. № 9. С. 45–51.
18. Fawkes R. Opera on Film. London: Duckworth Publishers, 2001. — 250 p.
19. Cooke M. A History of Film Music. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011. — 584 p.
20. Citron Marcia J. When Opera Meets Film. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. — 445 p.
21. Тараканова Е. М. Опера и мультимедиа: Фильм-опера и мастера западноевропейской режиссуры. М.: Государственный институт искусствознания, 2022. — 168 с.
22. Кузнецов Н. И. Мастерство оперного артиста: двадцать шагов к оперному театру. М.: ГИТИС, 2018. — 218 с.
23. Бармак А. О методологии и школе. Станиславский и другие. М.: ГИТИС, 2021. — 192 с.
24. Egorova T. Soviet Film Music: An Historical Survey. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997. — 311 p.

REFERENCES

1. Alvim L. B., Maron D. Da ópera para o cinema, do cinema para a ópera: aartedoator-cantor. Significação: Revista De Cultura Audiovisual. 2020, vol. 47, no. 54, pp. 83–101. DOI: 10.11606/ISSN.2316-7114. SIG.2020.164518.
2. Bacon H. *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. ix, 285 p.
3. Mesyanzhinova A. V. *Dinamika ekrannykh form opery: teoreticheskie aspekty* [Dynamics of Opera Screen Forms: Theoretical Aspects]. *Vestnik VGIK*. 2014. no. 3(21), pp. 51–60.
4. Trofimova G. N., Tsagareishvili S. A. *Tsifrovye kommunikatsii v sfere opernogo iskusstva: dinamika auditorii i problemy vospriyatija* [Digital Communications in the Field of Opera Art: Audience Dynamics and Perception Problems]. *Communication*. 2024, vol. 12, no. 2, pp. 73–82.
5. Egorova T. *Stanet li Zolushka Printsessoj?* [Will Cinderella Become a Princess?]. In: *Ocherki televizionnogo kino* [Essays on Television Cinema]. Leningrad: LGITMIK, 1998, pp. 102–119.
6. Pereverzeva M. V. *Spetsifika teleopery kak novogo formata starogo zhanra* [Specifics of Television Opera as New Form of Old Genre]. *SSA & Kanada: ekonomika, politika, kultura* [USA & Canada: Economics — Politics — Culture ("USA & Canada" Journal)]. 2021, vol. 3, pp. 98–109.
7. Shapinskaya E. N. *Opera na ekrane* [Opera on the Screen]. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2017, no. 1, pp. 265–270.
8. Veticina I. M. *Opera v zerkale razvlecheniia* [Opera in the Mirror of Entertainment]. *Khudozhestvennaja kul'tura* [Art and Culture Studies]. 2017, no. 1 (19). URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2017-1-19/istoriya-i-sovremennost/5212.html?ysclid=md6k4smbcd509774310> (Accessed 07/17/2025).
9. Nogaibayeva E. I. *O tendentsijakh opernogo TV-teatra* [On Trends in Opera TV Theatre]. *Televidenie i radioveshchanie* [Television and Radio Broadcasting], no. 6, 1986, pp. 37–38.
10. Dongdong Zhao. *Opera na ekrane: k voprosu o terminologii* [Opera on Screen: On the Question of Terminology]. *Vesnik Belaruskaga dzyarzhayagha universiteta kul'tury i mastatsva* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts]. 2021, no. 3 (41), pp. 115–122.
11. Bergman E. I. *Kartiny* [Images]. Saint Petersburg: Seans, 2019. 333 p.
12. Sporyshev V. P. *Stanovlenie rezhisserskoj opery v mirovom muzykalnom iskusstve* [Formation of Director's Opera in World Musical Art]. *Izvestiya of the Samara Science Centre of the Russian Academy of Sciences. Social, Humanitarian, Medicobiological Sciences*. 2019, vol. 21, no. 69, pp. 58–62.
13. Balash B. *Kino. Stanovlenie i sushchnost novogo iskusstva* [Film: The Formation and Essence of a New Art]. Moscow: Progress, 1968. 328 p.

14. Lissa Z. *Estetika kinomuzyki* [The Aesthetics of Film Music]. Moscow: Muzyka, 1970. 496 p.
15. Helman A. *Filmy Ejzenshtejna i opera* [Eisenstein's Films and Opera]. *Isskustvo kino* [The Art of Cinema]. 1957, no. 9, pp. 130–132.
16. Fried E. L. *Muzyka v sovetском кино. Zvuk i muzyka kak elementy kinopoetiki: iz istorii sovetской kinomuzyki* [Music in Soviet Cinema. Sound and Music as Elements of Film Poetics: From the History of Soviet Film Music] Leningrad: Muzyka, 1967. 200 p.
17. Troitskaya G. *Zametki o klassicheskoj opere v kino* [Notes on Classical Opera in Cinema]. *Isskustvo kino* [The Art of Cinema]. 1975, no. 9, pp. 45–51.
18. Fawkes R. *Opera on Film*. London: Duckworth Publishers, 2001. 250 p.
19. Cooke M. *A History of Film Music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011. 584 p.
20. Citron Marcia J. *When Opera Meets Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 445 p.
21. Tarakanova E. M. *Opera i multimedia: Film-opera I mastera zapadnoevropejskoj rezhissury* [Opera and Multimedia: Film-Opera and Masters of Western European Directing]. Moscow: GII, 2022. 168 p.
22. Kuznetsov N. I. *Masterstvo opernogo artista: dvadtsat shagov k opernomu teatru* [The Skill of an Opera Artist: Twenty Steps to the Opera Theatre]. Moscow: GITIS, 2018. 218 p.
23. Barmak A. A. *O metodologii i shkole. Stanislavsky i drugie* [On Methodology and School. Stanislavsky and Others]. Moscow: GITIS, 2021. 192 p.
24. Egorova T. *Soviet Film Music: An Historical Survey*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997. 311 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Егорова Татьяна Константиновна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник научного отдела Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: vistaa@bk.ru

ORCID: 0009-0006-6612-3646

ABOUT THE AUTHOR

Tatiana K. Egorova — D. Sc. in Art Studies, Leading Researcher at the Scientific Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: vistaa@bk.ru

ORCID: 0009-0006-6612-3646

Статья поступила в редакцию: 19.09.2025

Отредактирована: 02.11.2025

Принята к публикации: 14.11.2025

Received: 19.09.2025

Revised: 02.11.2025

Accepted: 14.11.2025

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Егорова Т. К. Кино и опера. Трудности перевода // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 4. С. 202–218.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-202-218

EDN JHSHXY

FOR CITATION

Egorova T. K. Film and Opera: Difficulties of Translation. *Theatre. Fine Arts. Movie. Music*. 2025, no. 4, pp. 202–218.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-202-218

EDN JHSHXY