

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.31.782.6 (477)

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339059

Цитування:

Погребняк Г. П. Культура опери в сценічно-екранному дискурсі. Частина 1. Франко Дзефіреллі: авторська творчість режисера-художника. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 514–521.

Pohrebniak G. (2025). Opera Culture in Stage and Screen Discourse. Part 1. Franco Zeffirelli: The Author's Work of the director-artist. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 514–521 [in Ukrainian].

*Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com*

КУЛЬТУРА ОПЕРИ В СЦЕНІЧНО-ЕКРАННОМУ ДИСКУРСІ

Частина 1. Франко Дзефіреллі: авторська творчість режисера-художника

Мета статті виявити особливості засобів режисерської і художницької майстерності в реалізації оперної постановки в просторі сцени й екрану. **Методологія дослідження.** Задля вивчення феномену оперного мистецтва на теренах сценічної та екранної культури в науковій розробці теми було використано міждисциплінарний підхід, що сприяло результативному опрацюванню фактологічного матеріалу оперних постановок в театрі й кіно-телеекрані. Застосування системного підходу склало підґрунтя наукового аналізу особливостей роботи режисера-художника над постановкою опери в царині сцени та її екранізації. Використання компаративного й порівняльного методів стало в нагоді при вивченні та порівнянні режисерських і художницьких засобів авторської діяльності на теренах оперної творчості в контексті театральної та екранної культур. **Наукова новизна** статті полягає в обґрунтуванні новітніх можливостей взаємовпливу та взаємозбагачення оперного й екранного мистецтв щодо переосмислення й трансформування виразних засобів майстерності режисера і художника в театральному та екранному обшарі; у виявленні особливостей режисерсько-художницької діяльності Франко Дзефіреллі в презентації опери в сценічному та екранному просторі, що вперше постало предметом фахового дослідження. **Висновки.** Аргументовано, що за допомогою екранних режисерських і художницьких засобів уможливорюється не лише популяризація оперного мистецтва серед широкого глядацького загалу, але й презентуються модернові технології фіксації й демонстрації опери, творчості оперних композиторів, виконавців.

Ключові слова: культура режисури, театр, опера, екранні мистецтва, музичне мистецтво, сцена, композитор, художник, телебачення, національна ідентичність.

Pohrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Professor, Professor at the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management

Opera Culture in Stage and Screen Discourse. Part 1. Franco Zeffirelli: The Author's Work of the director-artist

The purpose of the article is to identify the features of the means of directorial and artistic skill in the implementation of an opera production in the space of the stage and screen. **Research methodology.** In order to study the phenomenon of opera art in the fields of stage and screen culture, an interdisciplinary approach was used in the scientific study of the topic, which contributed to the effective processing of factual material of opera productions in the theatre and cinema and television. The use of a systematic approach formed the basis for a scientific analysis of the features of the work of a director-artist on the production of an opera in the field of the stage and its screen adaptation. The use of comparative and comparative methods was useful in studying and comparing directorial and artistic means of authorial creativity in the fields of opera creativity in the context of theatre and screen cultures. **The scientific novelty** of the article lies in substantiating the latest possibilities of mutual influence and mutual enrichment of opera and screen arts in terms of rethinking and transforming the expressive means of the director's and artist's skill in the theatrical and screen space; in identifying the features of Franco Zeffirelli's directorial and artistic activity in the presentation of opera in the stage and screen space, which for the first time became the subject of professional research. **Conclusions.** It is argued that with the help of screen directorial and artistic means, not only the popularisation of opera

art among a wide audience is made possible, but also modern technologies for recording and demonstrating opera, the work of opera composers, performers are presented.

Keywords: directing culture, theatre, opera, screen arts, musical art, stage, composer, artist, television, national identity.

Актуальність теми дослідження. Аналіз кінотекстів, в яких екранними засобами адаптовано оперні постановки або висвітлено творчість визначних майстрів оперного мистецтва, спонукає до того, щоби (беручи на озброєння визначення опери як такого музично-драматичного жанру, що по суті через музику, вербальний ряд і дію демонструє своєрідне єднання музичного й сценічного мистецтва) гіпотетично спробувати обережно доєднати до цього самобутнього союзу ще й аудіовізуальне мистецтво, котре впродовж значного відтинку часу, безсумнівно, популяризує феномен опери серед широкого загалу сучасного культурно-мистецького простору й тим самим актуалізує тему нашого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми оперної режисури й, зокрібно, адаптації оперного мистецтва екранними засобами потрапили в царину наукових студій як мистецтвознавців, так і культурологів, як то: В.Вовкун, Т.Журавльова, О.Ізваріна, П. Походзей, Ж.Садуль, К.Станіславська, Ю.Станішевський, О.Старикова, Н. Хілобок О.Чернова інші. Зокрібно Ж.Садуль у фундаментальному дослідженні «Історія кіномистецтва. Від його зародження до наших днів», розглядаючи витoki кінокультури, зазначає, що вже у ранній період розвитку екранних мистецтв «неодноразово робились спроби перенести на плівку сцени з оперних і театральних вистав (як то «Гамлет», «Фауст», «Дон Кіхот» й ін.)» і констатує, що спектаклі «достатньою мірою постраждали при перенесенні на екран» [14, с. 26]. К.Станіславська в статті «Опера на екрані: естетичні особливості створення та сприймання» зазначає, що цікавість до створення оперних екранізацій виникла у 60–80-ті роки ХХ століття» [10, с.68]. Авторка уточнює, що «екранні твори такого роду знімались з урахуванням специфіки художнього потенціалу музичного театру та естетики і виразних засобів кіно. При цьому режисери прагнули подолати дві протилежні тенденції – умовність оперного жанру і безумовність кінематографічної природи фільму» [10, с.68]. Своєю чергою Т. Журавльова, аналізуючи специфіку режисерських засобів адаптації опери на екрані в роботі «Опера «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка на українському екрані: основні проблеми інтерпретації», вказує, що у

«мистецтві кінематографа музиці, як правило, відведена допоміжна функція, тоді як в узгодженості виразальних засобів оперного мистецтва й мистецтва кіно, співіснуванні їхніх художніх умовностей, у пошуках стильової єдності кінцевого екранного твору і полягає складність» [4,с.157]. Окрім того Т. Журавльова у статті «Екранні інтерпретації оперної класики», артикулюючи думку про те, що «синтез кінематографа 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» [5, с.37], визначає «кінематографічні прийоми, які уможливили художній синтез оперного та кіномистецтва або ж були спрямовані режисерами на максимальне наближення умовності оперного театру до законів кінематографічної виразності» [5, с.38]. Тоді як В. Вовкун, вивчаючи культуру опери й оперної режисури в статті « Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України» та маючи режисерські практики в постановці оперних вистав, виявляє її тісні зв'язки з іншими видами мистецтва та стверджує, що опера «займає провідне місце в ієрархії музичних та театральних жанрів, є яскравим виразником новаторства в музичному мистецтві, активно реагує на культурні запити суспільства» [2, с.208] й додає, що «з огляду на динамічність часу, зміну поглядів, смаків, уподобань і вимог соціокультурного середовища, оперне мистецтво вийшло за межі традиційного музично-театрального виконавства, зазнало певних трансформацій й осучаснення [2, с.208].

Опрацювавши роботи вчених, щодо наукових розвідок в царині особливостей режисерських засобів творення опери на сцені й адаптації її екранними засобами, зробимо спробу дослідити творчість Франко Дзефіреллі – одного з визначних майстрів сучасної світової культури, унікальний талант котрого потужно реалізовано в авторських режисерських і художницьких практиках постановки драматичних і оперних спектаклів в театральному та екранному просторі.

Мета статті виявлення особливостей зображально-виразальних засобів майстерності режисера і художника в реалізації оперної постановки в сценічному та екранному обшарі.

Виклад основного матеріалу. В епоху постмодерну проблема підсилення ролі автора як в театральному, так і в аудіовізуальному мистецтві, безсумнівно, набула особливої актуальності. Нині автором (з поміж численних визначень) в екранних мистецтвах прийнято називати потужну неповторну індивідуальність режисера зі своєю філософією, світоглядом, непересічною суб'єктивною системою сприйняття, оцінки дійсності (що в законодавчому полі є суб'єктом авторських прав на аудіовізуальний твір), котрий має своїх однодумців-помічників, які й дають йому можливість максимально реалізуватись як творцеві в зображенні картини світу й образу людини в ній й презентувати власну світо модель [7]. Крім того феномен автора (що спроможний реалізуватися в творчих практиках і як режисер, і як сценарист, оператор, художник тощо) може презентуватись глядачеві через власну художню палітру, характерну партитуру зображальної пластики, оригінальний авторський задум, який бере витоки в світовідчутті митця [8, с.22]. На наше переконання, запропоноване вище визначення частково можна поширити й на авторство в царині театру, звернувшись до творчості самобутнього майстра другої половини XX – першої чверті XXI століття Франко Дзефіреллі, котрий максимально реалізував свій могутній талант художника й режисера в театрі, кіно, на телебаченні.

Народившись і провівши юність у Флоренції – одному з найбільш значущих культурно-мистецьких центрів Італії і світу – увібравши в себе велич творчості визначних майстрів всесвітньовідомої живописної школи, літераторів, вчених-мислителів (Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буонарроті, Данте Аліґ'єрі, Франческо Петрарки, Джованні Боккаччо, Нікколо Макіавеллі, Галілео ді Вінченцо Бонаюті ін.), Франко Дзефіреллі, художнє рішення творів котрого сягає коренів його дитинства (що частково минуло в монастирі Сан-Марко, де й відбулось знайомство з мистецтвом), все ж таки віддав перевагу образотворчому мистецтву, здобувши фах архітектора у Флорентійському університеті. Тоді як знайомство з театром майбутнього майстра відбувалось у дивний спосіб. Вивчаючи (за наполяганням батька) англійську мову, юний Джан Франко, опинившись під опікою британської діаспори [11], здобуває практичні навички мовлення за матеріалами п'єс Вільяма Шекспіра, що презентуються йому як гра в настільний ляльковий театр. Так, через захоплення дитячою «грою в театр» митець збереже

повагу і відданість шекспірівській творчості протягом всього довгого (відтинком у 60 років активної діяльності) творчого життя. Що ж до захоплення кіно та бажанням поєднати екранне і театральне мистецтва зі своїм, сказати б, початковим фахом художника-живописця (здобутого в Академії образотворчого мистецтва у Флоренції) й архітектора, то сам митець зазначав, що такою точкою відліку стали незабутні враження (передовсім роботи художників – постановників П. Шеріффа й Р. Фурса) від перегляду фільму визначного *майстра сцени* Лоренса Олів'є «Генріх V» – надзвичайно вдалої екранізації однойменної п'єси В.Шекспіра [18], що, увінчана численними міжнародними нагородами, за рішенням Британського інституту кінематографії 1999 року увійшла в сотню кращих британських стрічок.

Нині з впевненістю можемо сказати, що по суті фантастично успішну кар'єру Ф. Дзефіреллі (а насправді Корсі, бо ж в силу певних життєвих обставин змушений був жити під псевдонімом), визначила зустріч і плідна співпраця з Лукіно Вісконті – видатним реформатором сцени оперного і драматичного театрів (що сміливо, утверджував «нову своєрідну театральну естетику» [9, с.175]), творцем режисерського театру і фундатором італійської моделі авторського кіно – неореалізму. Називаючи себе не італійцем, а *флорентійцем*, Дзефіреллі завжди підкреслював, що «флоренція століттями стояла над націями і була *артистичним* центром світу» [18], й, безперечно, вплинула на формування особистості митця.

То ж і не випадково, що в середині 1940-х рр. ще молодий тоді архітектор (котрого на той час сценографія захоплювала вже більше ніж проєктування будівель) був запрошений Л.Вісконті як актор-аматор, художник і асистент режисера в римський театр «Елізео», де працював над виставами: «Трамвай бажання» Т. Вільямса, «Троїл і Крессада» В. Шекспіра іншими. Творча колаборація з Л. Вісконті поширилась і на роботу в кінематографі, зокрібно, в студії «Cinecitta», де молодий митець здобував досвід складного поетапного фільмотворення, асистуючи визначному майстру у виборі місць натурних зйомок, акторському кастингу, виготовленні костюмів тощо, а ще (під орудою таких художників-постановників, як Д. Полідорі та О. Скотті), натхненно працював над художнім оформленням кінострічок «Земля дрижить», «Найкрасивіша», «Почуття», водночас навчаючись творенню цілісного художнього образу як на сцені, так і екрані. Пізніше

майстер вказуватиме в своїй книзі «Автобіографія» таке: «Я дуже багатьом зобов'язаний Лукіно Вісконті. Це мій вчитель, під його керівництвом я робив перші кроки мистецтві. Про нього багато сказано як про знаменитого художника, але він був і великим педагогом» [18].

Роблячи перші доволі сміливі кроки (як в театрі, так і в кінематографі) у роботі над просторово-зоровою реалізацією режисерського задуму, «який є основою будь-якої екранної чи сценічної драматургії», Ф. Дзефіреллі поступово усвідомлював важливість ретельної організації розгортання обширу дії, «окреслення його колористичної гами» [3, с.58], де декорація поставала би своєрідним сценарієм у пластиці, тлом «драматургічної дії, розвитку сюжету, стилістики сценічного й екранного твору, добору спеціальних ефектів» [3, с.58].

Вже на початку 1950-х рр. креативні практики в драматичному театрі і кіно сприяли набуттю Ф. Дзефіреллі статусу успішного й перспективного художника, котрий відчайдушно випробовує свої здібності ще й в режисурі, сценарній майстерності, а це невдовзі потягло за собою чи не доленосне запрошення від дирекції всесвітньовідомого міланського оперного театру La Scala. Цікаво, що пропозицію (стосовно роботи художника-оформлювача опери Дж. Россіні «Попелюшка» на лібрето Я.Ферретті) молодий митець погодився прийняти лише за умови надання йому можливості займатись ще й режисурою. Дебютна постановка вказаної опери (хоч, на переконання К.Станіславської, «у порівнянні з іншими видовищними формами, опера не стала жанром масової культури, на відміну, наприклад, від кіно» [10, с.67]) в знаменитому La Scala справила справжній фурор і про Ф. Дзефіреллі заговорили як про доволі талановитого молодого режисера й самобутнього сценографа. Одну за одною він отримує пропозиції до співпраці з найпрестижнішими оперними театрами світу: Паризької національної опери (Opera National de Paris), Королівського театру Ковент-Гарден (Royal Opera House) у Лондоні, Віденської опери (Wiener Staatsoper), Метрополітен-опера (Metropolitan opera) у Нью-Йорку, Даллаській опері (The Dallas Opera), де презентуючи блискучі постановки «Італійка в Алжирі», «Міньйон», «Турандот», «Дон Жуан», «Кармен», «Богема», «Норма», «Тоска», «Лючія ді Ламмермур», «Паяци», «Сільська честь», «Травіата», «Антоній та Клеопатра», «Аїда», «Отелло» інші здобуває широке визнання. Наслідуючи основні режисерські принципи роботи над оперними виставами (а

іноді й виступаючи лібретистом як то «Антоній і Клеопатра») свого вчителя (Л. Вісконті), Франко Дзефіреллі (ставлячи вказані вище опери по кілька разів в різних театрах світу), прагнучи надати опері динамічного виконання (на противагу розповсюдженій на той час статичності у солоспіві), використовував метод провокативної режисури у взаємодії виконавців і глядачів, що, як не дивно, сприяло привабливості в театр широкій аудиторії. Так, працюючи над постановкою опери «Лючія ді Ламмермур», режисер сміливо, проте з великими труднощами ламав уявлення (передовсім виконавиці головної ролі Джоан Сазерленд, котра звикла, непорушно стояти на сцені й, дивлячись на диригента, виконувати оперні арії) про те як мають діяти на кону оперні співаки. Так, приміром, майстер бачив, героїню, яка божеволіє, зовсім не статичною щодо розвитку дії, навпаки, у пароксизмах підступної хвороби, вона мала би чи не гасати по сцені, підніматись і спускатись сходами декорації, падати, повзати. Під час репетицій день за днем Ф. Дзефіреллі тренував здатність оперної діви (просто таки ганяючи її сценою та вгору-вниз доволі крутими сходами) виконувати партії, і, вбрану у довгу сукню знаходитись в неперервному русі. В сцені «Божевільня Лючії» в численних відгуках преси було констатовано «фантастичну режисерську винахідливість» [17]. Ось в одній з ключових сцен Лючія, тягнучи за собою закривавлене простирadlo, спускається сходами, гасє сценою і при цьому голосово бере запаморочливої висоти ноти. Ця динамічна сцена настільки захопила й підкорила глядачів дивовижною режисерською й виконавською таємницею наративу, що на прем'єрі овації не стихали 19 хвилин.

Закцентуємо увагу на тому, що Франко Дзефіреллі як режисер вибудовував образи героїв в оперних виставах, допомагаючи співакам розкривати свій талант не тільки в співі, а й у русі. І в цьому його з особливою силою підтримувала, зосібна, Марія Каллас, чи не найвеличніше сопрано ХХ ст., творча співпраця з котрою розпочалась з роботи над оперою «Травіта» Дж. Верді. В роботі над художнім оформленням спектаклів Ф. Дзефіреллі завжди заздалегідь багаторазово слухав і добре знав музику тієї опери, до якої розробляв сценографію, детально промальовуючи ескізи, і як режисер-постановник, ретельно прописуючи кожен мізансцену, що є чи не найскладнішим інструментом зображальної виразності, «оскільки вона постійно змінюється, трансформується залежно від взаємин

персонажів, перетікає в інші мізансцени» [3, с.59]. Так поступово оживала вистава як художньо-мистецьке явище, й, що прикметно, фінальний вигляд сцени був точною копією його підготовчих ескізів та малюнків. Вкажемо, що так само ретельно (як у театральних спектаклях) майстер кадруватиме режисерський сценарій для кіно- і телепостановок, зосібна, й в екранізації опер. При цьому зазначимо, що чи не тисячі його частково анімованих малюнків-ескізів (деякі з котрих так і не були використані в постановках), а також костюмів з 2017 року експонуються Фондом Франко Дзефіреллі у розкішних залах палацу Сан-Фіренце, подарованого митцеві мерією Флоренції [11].

Прикметно, що, маючи доволі бурхливий темперамент, Ф. Дзефіреллі часом ставив власні складні художні концепції вище за тонкощі акторської майстерності (як в драматичному, так і оперному театрі, кінематографі), не особливо переймаючись комфортністю відчуття виконавців у тих чи тих декораціях, костюмах, гримі. Прикладом тому новаторська постановка комедії В. Шекспіра «Багато галасу з нічого», яку майстер вирішив у, сказати б, «сицилійській манері», презентуючи глядачам таке яскраве феєричне видовище (забезпечене як динамікою стрімкого невинного руху виконавців, так і розкішною сценографією), на тлі якого акторам складно було викликати сміх словом, піснею. Тим не менш вистава мала приголомшливий успіх.

Зазначимо, що захоплення шекспірівською драматургією ще у дитячому віці, вилилось згодом у величні постановки як у драматичному, так і в оперному театрах, екранізації, серед яких назовемо «Приборкання норовливої», «Гамлет», «Отелло», «Ромео і Джульєтта». Вкажемо, що отримати запрошення до співпраці в лондонський Old Vic Theatre (фактично осердя шекспірівських постановок), було надзвичайно відповідальним кроком в творчій кар'єрі режисера й художника-іноземця, але він впорався, більше того, очевидним виявився його вплив на акторську школу британського театру – суть котрого (як і в оперному театрі) зводилась до динамічності пластики виконавця, що прийшла на зміну невиразній статиці. То ж чи не найбільший успіх принесла йому постановка (звісно з авторською концепцією багатой за барвами й різноманітними художницькими конструкціями сценографії) вистави «Ромео і Джульєтта» (п'єси, на якій він фактично виріс) з Джоном Страйдом і Джуді Денч у головних ролях. Саме Ф. Дзефіреллі вперше в історії постановок

шекспірівських п'єс (на кону та екрані) ризикнув (і ніколи не пошкодував) значно «омолодити» виконавців ролей Ромео і Джульєтти. Що ж до художнього оформлення спектаклю, то на сцені, за його численними ескізами, художники-декоратори створили цілу вулицю, в центрі якої було розміщено фонтан, наповнений сухою кригою, випаровування котрої справляло незабутні враження туману, відчуття ранкової прохолоди в спекотній країні. 1968 році на світовому екрані з'явиться екранізація (чи не краща дотепер, адже увійшла в золотий фонд кіномистецтва) однойменної п'єси В. Шекспіра, де одним з потужних ключових елементів авторської мови Дзефіреллі-режисера стане дійсно безсмертна музика композитора Ніно Рота, а виконання Менестрелем пісні «What is a Youth» відбуватиметься у складній мізансцені, вибудованій режисером не лише під впливом творів ренесансного живопису, а й за законами оперної вистави.

Цікавим, на наше переконання, є явище автобіографізму в авторській творчості Ф. Дзефіреллі, що певним чином вплинуло на вибір як оперного матеріалу, так і творення 1999 року автобіографічної стрічки «Чай з Муссоліні» (однієї з останніх робіт майстра). Нагадаємо, що автобіографізм в сценічному, екранному, музичному мистецтвах може проявлятися як «висвітлення власних життєвих фактів митця; ототожнення з персонажами, наділеними портретною схожістю з автором; імпровізаціях, так чи так пов'язаних з життєвими спостереженнями, сновидіннями; прямими чи непрямыми асоціаціями із життям автора, які поглиблюються, відтворюються більш правдоподібно; в особливому ставленні до героїв, на яких режисер проєцює думки, почуття, виправдовуючи своє життя, помилки» [8, с. 14], а ще може бути «присутнім у творі латентно, тобто виражатися імпліцитно, і часом сам автор уперто не визнає автобіографічності свого творіння» [7, с. 96]. Підставою для наших розмислів слугує той факт, що, народившись поза шлюбом і втративши в ранньому дитинстві ще молоду тоді матір, митець, як нам здається, намагався частково відтворити її образ (або ж, принаймні, віддати їй шану) на оперній сцені. Так, приміром, в опері Дж. Пуччіні «Богема» помирає Мімі – невиліковно хвора на сухоти молода героїня. В «Травіаті», зраджена своїм коханим і хвора на сухоти Віолета Валері, також (як і матір митця) йде у засвіти. Навіть в Недді (героїні однієї з найтрагічніших опер Р. Леонкавалло «Паяци»), невірній молодій

дружині, котра гине від рук свого чоловіка, Ф. Дзефіреллі, імовірно, вбачав таку ж невірну матір. Таким чином можемо констатувати, що прояви автобіографізму в сценічній та екранній творчості Ф. Дзефіреллі показують, що «біографічний досвід став для нього тим базовим матеріалом, з якого й формувався його художній світ, що нині вражає неповторною автентичністю у вираженні індивідуально-особистісних почуттів, переживань, рефлексій, прагнень» [7, с. 106]. Свій художницький талант майстер присвятив постановці й популяризації музично-драматичного жанру опери, яка була його чи не головною пристрастю і по суті складала сенс його мистецького життя (адже близько п'ятдесяти відсотків світового фонду класичних оперних постановок належать саме Ф. Дзефіреллі та його послідовникам), а звідси й прагнення максимально популяризувати доволі складне оперне мистецтво серед широкого загалу, зосібна, й засобами екранних мистецтв, вбачаючи в цьому свою місію [18]. Маючи ідеальний слух на голоси, режисер-художник працював в сценічних і екранних постановках з такими визначними оперними виконавцями як Марія Каллас, Хуан Понс, Катя Річареллі, Хосе Каррерас, Джоан Сазерленд, Пласідо Домінго, Тереза Стратас, Тіто Гоббі, Мірела Френі, Джустіно Діас, Роландо Панераї вибудовуючи з ними глибокі образи-характери й бездоганні за гармонією та красою мізансцени [16]. Свій постановницький розмах, підкріплений стійким глядацьким успіхом, майстер демонстрував як в театрі, так і в кіно-телевізійних роботах, а дебютом екранної адаптації опери стала 1965 року «Богема» Дж. Пуччіні, що чимало посприяло популяризації цього оперного твору. Нагадаємо, що до того часу Ф. Дзефіреллі опікувався режисурою прямих телевізійних трансляцій опер з театру La Scala, уміло зменшуючи відстань між глядачами та сценою, даючи можливість зблизька «спостерігати за солістами, диригентом, музикантами оркестру та хору», розширюючи та урізноманітнюючи палітру «сприймання глядача», дозволяючи «йому глибше зануритись у світ індивідуального переживання свого образу артистом», а ще показуючи на екрані зацікавлену, схвильовану, розчулену публіку у залі, що допомагало «глядачеві повніше відчувати атмосферу свята» [10, с. 68] на сцені. Відрадно констатувати, що прем'єру фільму-опери «Богема» (одну з найбільших вдалих оперних адаптацій на екрані ХХ ст.) продюсери ризикнули провести рівночасно у 400 великих кінотеатрах США та Європи і не

пошкодували, адже вирішальним аргументом став глядацький тріумф, оскільки режисерові й художникові, фільмуючи в студії й, роблячи акцент на великі плани (як важливого способу «керування поглядом і думкою глядача» [3, с. 60]), на наше переконання, вдалось досягнути оптимального балансу між театральною «умовністю і життєвою достовірністю кінематографу» [10, с. 70]. Звісно, були режисерові й закиди в надмірності натуралістичних подробиць, переповненості кадру предметами обстановки та побуту, звинувачення у зміщенні акцентів з внутрішнього світу героїв на світ зовнішній (зосібна, через у надмір яскраві костюми й ошатні декорації), що ніби то нівелювало драматизм подієвого ряду [17], однак це аж ніяк не применшило ані якості фільму-опери, ані заслуг постановника.

1970 Ф. Дзефіреллі (зберігаючи національну ідентичність музичного твору) береться до роботи над телевізійною версією єдиної опери Людвіга Бетховена «Фіделіо», на честь котрої 1904 року навіть було названо один з багаточисельних астероїдів [15]. Використовуючи специфічну магію зображення й беручи до уваги той факт, що «телебачення і театр, взаємодіючи, збагачуються новими ідеями, формами мислення, відтворення дійсності» [6, с. 243], майстер, реалізуючи свій художницький потенціал, вміло використовував здатність екранних мистецтв, «запам'ятовувати» твори суміжних мистецтв, зосібна й театрального. Адже «з часом актори йдуть зі сцени, змінюються покоління режисерів, художників, постановки «старіють». Встигнути зафіксувати на плівці вистави й акторів у розквіті творчих можливостей – одне з основних завдань телебачення у формуванні загального фонду культурних цінностей певної країни». Тоді як розумно чергуючи показ театральних вистав з власних фондів – «справжнього арсеналу художньої культури, телебачення спроможне долучати нові покоління молодих людей до цінностей, на яких було виховане старше покоління» [6, с. 244].

Наступною екранізованою Ф. Дзефіреллі оперою (попередньо ним же поставленою в театрі La Scala) стане «Сільська честь» П'єтро Масканьї, котра 1982 року з'явиться спочатку на телевізійних екранах Італії, а потому, здобувши схвальні відгуки глядачів і преси й у телепросторі США [12, с. 186]. Унікальність зйомок і «Сільської честі», і наступної екранної адаптації – «Паяци» Руджеро Леонкавалло (котру майстер ставив чотири рази в різних театрах світу) передовсім в рекордно коротких термінах виробництва і

можливості оперних співаків виконувати партії не під фонограму (що значно спрощує та здешевлює технологію фільмотворення), а у супроводі, сказати б, «живого» оркестру під орудою Жоржа Претра. Тож музично-драматична дія в обох фільмах розпочинається на сцені театру La Scala (де для зйомок над першими рядами глядацьких місць, було споруджено дерев'яну платформу, на котрій розмістили камери). Потому оперне дійство, занурене в розкішні декорації, виходить за межі кону і фільмується вже в павільйонах, а ще натурних локаціях, де (за задумом автора лібрето) могли би відбуватись події. Затим у фіналі спектаклю дія опери знову повертається на сцену. Задля генерування, сказати б, «живої» тривожної атмосфери обох адаптованих до телевізійного екрану вистав (що передбачало домінування крупних та середніх планів), режисер-художник не боявся новаторських кроків, мало не одночасно фільмуючи оперний матеріал і в театрі, і в студії, і на натурі, а, використовуючи розмаїту світло-тіньову й ракурсну палітри як ефективні засоби розкриття «авторського ставлення до екранних подій» [3, с. 60] й творення глибоких багатогранних образів і тим самим (попри нападки як заздрісників, так і пересічних «колег» по цеху) утверджував примат краси в сценічно-екранному просторі.

Беручись екранізувати оперні спектаклі, Ф. Дзефіреллі ставив своїм режисерським завданням ретельне, мовити би, ліплення музичними й екранно-сценічними засобами «живих» правдоподібних персонажів, а тому не випадково співпрацював переважно з тими виконавцями, котрі володіли не лише високою вокальною технікою, а й здатні були демонструвати філігранну акторську майстерність, як то, приміром, Пласідо Домінго (який грав головні ролі у всіх екранних версіях опер майстра, де чи не найкращою стала кіноінтерпретація «Отелло») і Тереза Стратас, що виконала, зосібна, роль Віолетти Валері в екранній версії « Травіати» Дж. Верді, світова прем'єра котрої відбулась у 1983 році. Неодноразово презентуючи постановки «Травіати» (у всьому її розмаїтому кольоровому та світловому багатстві[16]) на різних сценах Європи і США, митець і в театрі, і в кінематографі (глибоко усвідомлюючи, що «оперний жанр за замовчуванням несе у собі установку на умовність і є своєрідною грою музики в житті» [13]), тим не менш, дбаючи про публіку, сміливо вимагав від оперних співаків природності поводження з голосом, ретельного тренування пластики тіла, уболювання про розвиток характеру персонажа,

а не показового піклування й хизування лишень вокальною технікою. В такому мистецькому світобаченні (попри звинувачення критиків в еклектиці, у старомодності інтерпретації оперного мистецтва), збереженні «першоджерельності в адаптації творів для сучасної аудиторії» [1, с. 4] він вбачав своє кредо.

Наукова новизна статті. У ході дослідження (на прикладі творчого спадку Франко Дзефіреллі) було обґрунтовано новочасні можливості кореляції культури театального (зосібна, оперного) й аудіовізуального мистецтв щодо інтерпретації зображально-виражальних засобів творчої лабораторії режисера і художника в площині сцени та екрану. Дослідником було визначено специфіку режисерської та художницької творчості Франко Дзефіреллі в постановці драматичних спектаклів і опер в театрі та їх адаптації на кіно- і телевізійному екрані, що полягає в прагненні майстра надати мистецтву драми й опери виконавської динаміки, вмінні навчити драматичних акторів і оперних співаків (суттєво, у відповідності до першоджерел, підвищивши їх вік) розкривати образи-характери через неперервний рух внутрішньої і зовнішньої дії шляхом використання методу провокативної режисури у комунікації виконавців і публіки.

Висновки. У підсумку зазначимо, що як художник і режисер, сценарист і лібретист Франко Дзефіреллі вважав, що культура опери й драматичного спектаклю має бути зрозумілою не лише спеціальній публіці, а й широкому загалу, тому напрацював свій унікальний авторський стиль з притаманною йому класичною ясністю, точністю та реалістичністю найдрібніших деталей, що поєднувалося з глибоким проникненням майстра у драматичну сутність дії. При цьому, поклоняючись все своє творче життя культу краси, він завжди надтонко відчував силу екранних мистецтв та їх зв'язок з театральним і музичним мистецтвами, їх потужний вплив на глядача й самовіддано доносив це в авторських меседжах зі сцени та екрану.

Література

1. Афоніна О. С. Музично-театральні вистави в парадоксах і рефлексіях: монографія. Суми: ФОП Цьома С.П., 2025. С.152.
2. Вовкун В. В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип.37. С.207–211.
3. Горевалов С. І., Десятник Г. О. Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво : навчальний посібник. Київ : КНУ, 2014. 132 с.

4. Журавльова Т. Опера «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка на українському екрані: основні проблеми інтерпретації. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2019. Вип. 5. С. 157–164.
5. Журавльова Т. Екранні інтерпретації оперної класики. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2020. № 2–3(47–48). С. 37–50.
6. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві: Київ, НАКККіМ. 2017. 392 с.
7. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 448 с.
8. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства: спеціальність 26.00.01. Теорія та історія культури*. Київ. 2021. 36 с.
9. Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Частина 4. Лукіно Вісконті: театральні практики кінорежисера. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Київ, 2023. Вип. 44. С. 174–181.
10. Станіславська К. І. Опера на екрані: естетичні особливості створення та сприймання. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2009. № 4. С. 67–72.
11. Donadio R. Maestro Still Runs the Show, Grandly. URL: https://www.nytimes.com/2009/08/19/arts/music/19zeffirelli.html?_r=1&hp (дата звернення: 04.04.2025).
12. Fawkes Richard. Opera on Film. London: Duckworth, 2000. P. 185–186.
13. Russano Hanning B., Weinstock H. Opera. (2025) URL <https://www.britannica.com/art/opera-music> (дата звернення: 05.04.2025).
14. Sadul Georges. Histoire de l'art du cinema. Des origins a nos jours. Paris. 1955. 466p.
15. Schmadel Lutz. Dictionary of Minor Planet Names. Springer Science & Business Media, 2003. P. 56. 992 p.
16. Wood M. Delivering the Quality Experience: Franco Zeffirelli. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230305854_11 (дата звернення: 15. 04.2025).
17. Vecchi Gian Guido. 2007 Zeffirelli: Silvio ti supplico. Meglio le vecchie barzellette. URL: <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/landing.html> (дата звернення: 16.04.2025).
18. Zeffirelli Franco. Autobiografia. Milano, Mondadori, 2006. 527 p.
1. Afonina, O. S. (2025). Musical and theatrical performances in paradoxes and reflections. Sumy [in Ukrainian].
2. Vovkun, V. V. (2020). Trends in Contemporary Directing in the Operatic Art of Ukraine. *Mystetstvovnavchi zapysky*, 37, 207–211 [in Ukrainian].
3. Horevalov, S. I., & Desiatnyk, H. O. (2014). Introduction to the Specialty of Film and Television Art. Kyiv [in Ukrainian].
4. Zhuravliova, T. (2019). Opera 'Natalka Poltavka' by Mykola Lysenko on the Ukrainian Screen: Main Problems of Interpretation. *Ukrainske mystetstvovnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*, 5, 157–164 [in Ukrainian].
5. Zhuravliova, T. (2020). Screen Interpretations of Opera Classics. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 2–3(47–48), 37–50 [in Ukrainian].
6. Pohrebniak, H.P. (2017). Cinema, Television and Radio in the Performing Arts. Kyiv [in Ukrainian].
7. Pohrebniak, H.P. (2020). Author's Cinema in the Cultural Space of the Second Half of the 20th – Early 21st Century. Kyiv [in Ukrainian].
8. Pohrebniak, H.P. (2021). Author's Cinema in the Artistic Culture of the Second Half of the 20th – Early 21st Century. *Extended Abstract of the Dissertation for the Degree of Doctor of Arts*. Kyiv [in Ukrainian].
9. Pohrebniak, H.P. (2023). The Stage as an Expanse of Artistic Explorations of the Director-Author. *Mystetstvovnavchi zapysky*, 44, 174–181 [in Ukrainian].
10. Stanislavska, K.I. (2009). Opera on the Screen: Aesthetic Peculiarities of Creation and Perception. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 4, 67–72 [in Ukrainian].
11. Donadio, R. (2009). Maestro Still Runs the Show, Grandly. Retrieved from https://www.nytimes.com/2009/08/19/arts/music/19zeffirelli.html?_r=1&hp [In English].
12. Fawkes, R. (2000). Opera on Film. London, 185–186 [in English].
13. Russano, Hanning B., & Weinstock, H. (2025). Opera. Retrieved from <https://www.britannica.com/art/opera-music> [in English].
14. Sadul, G. (1955). Histoire de l'art du cinema. Des origins a nos jours [History of cinema]. Paris [in French].
15. Schmadel, L. (2003). Dictionary of Minor Planet Names. Springer Science & Business Media [in English].
16. Wood, M. (2021). Delivering the Quality Experience: Franco Zeffirelli. Retrieved from https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230305854_11 [in English].
17. Vecchi, G. G. (2007). Zeffirelli: Silvio ti supplico. Meglio le vecchie barzellette [Zeffirelli: Silvio, please. Old jokes are better]. Retrieved from <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/landing.html> [in Italian].
18. Zeffirelli, F. (2006). Autobiografia [Autobiography]. Milano, Mondadori [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 05.05.2025
Отримано після доопрацювання 06.06.2025
Прийнято до друку 16.06.2025