

## «Риголетто»: вариативность экранных форм и специфика постановочных решений классической оперы в кино и на телевидении

А. В. Румянцева, Л. Ю. Малькова

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,  
Российская Федерация, 119991, Москва, Ленинские горы, 1

**Для цитирования:** Румянцева, Алина, и Лилиана Малькова. «Риголетто»: вариативность экранных форм и специфика постановочных решений классической оперы в кино и на телевидении. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12, no. 2 (2022): 259–274. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.203>

В отечественной науке утвердилось представление, что сегодня опера под давлением массовизации одновременно пытается сохранить ускользающие традиции «высокого» искусства и опускает планку до уровня массовой культуры, при этом наличие технологических возможностей перенесения оперы на экран не в силах изменить предпочтений неспособного к ее адекватному восприятию массового зрителя. Нельзя отрицать, что в XXI в. представление неискушенной массовой аудитории о классическом оперном искусстве во многом формируется на основе экранных репрезентаций музыкальной драмы. В данном контексте анализ применяемых постановочных решений в кино и на телевидении при воплощении оперы, включающий в себя определение компонентов, которые необходимы для качественной экранной репрезентации музыкальной драмы, становится актуальным предметом научного исследования. В статье, приуроченной к 170-летию оперы Джузеппе Верди «Риголетто», предпринимается попытка проанализировать четыре отличные друг от друга экранные формы одной музыкальной драмы с целью выявления вариативности применяемых постановочных решений при воплощении классической оперы на телевидении и в кино. В разных жанровых рамках (кинофильм-опера, телеверсия музыкального драматического спектакля, прямозфирный телефильм, музыкальный телеконкурс) выявляются особенности кинематографической и телевизионной репрезентации музыкальной драмы, влияющие на актуализацию и популяризацию оперы в современном экранном пространстве. Фигура режиссера-постановщика, профессионала в области телевидения, понимающего как фундаментальные законы и постановочные приемы музыкального театра, так и выразительные средства кинематографа, стоит в центре анализа обозначенных процессов. При этом отмечается растущее влияние технологических факторов, в результате которых конвергенция кино и телевидения способна привести к новому художественному качеству.

*Ключевые слова:* оперное искусство, экранная экспрессия, кинофильм-опера, музыкальный телеконкурс, оперная телережиссура, Риголетто, Джузеппе Верди.

### Введение

Аудиовизуальные технологии уже более ста лет остаются мощным фактором влияния на сферу культуры, формируя собственное информационное поле, собственные искусства, массовость которых продолжает расти. Старшие искус-

ства вынуждены реагировать на это давление, бороться за зрителя, вкусы которого формируются экраном. Их опыт несомненно повлиял на становление кино и телеискусства во всем многообразии современных экранных жанров, однако это влияние остается неоднозначным. Сложно складываются отношения экрана с классическим репертуаром музыкального театра, а экранные трансформации оперного искусства все чаще становятся объектом научного и критического анализа. Зарубежные ученые исследуют как жанр телевизионной оперы в общем [1], так и отличительные элементы и черты отдельных фильмов-опер [2], художественную природу оперной музыки [3, р. 113]. Цифровые медиа рассматриваются как важный инструмент разнообразия в искусстве и культуре и привлечения новой аудитории [4, р. 1]. Отдельно подчеркнем значение исследования постановок оперы на NBC. Этот американский телеканал в 1956–1957 гг. давал живые постановки спектаклей «Мадам Баттерфляй», «Женитьба Фигаро» и «Травиата», объединив телевизионную эстетику с бродвейскими типажам и натуралистичной режиссурой [5].

В контексте нашего исследования отметим те труды, в которых прослеживается традиция преемственности оперы в разных медиа. Так, М. И. Ильина анализировала советские фильмы-оперы по классическому русскому репертуару, акцентируя внимание на «конкретных проявлениях» данного жанра [6, с. 3]; Д. С. Кропова рассматривала применение к киноопере теории музыкальной драмы Рихарда Вагнера, отмечая, что «Вагнер первым определил поэзию, музыку и танец (или сценическую пластику) как основные компоненты оперы, изучил их истоки с целью обозначения их места в художественном произведении будущего, которое назвал музыкальной драмой» [7, с. 62]. Е. Н. Шапинская высказывала категоричную позицию в отношении экранного воплощения оперы, отмечая, что «ориентация на вкус большинства не может изменить самой сути оперного искусства, и никакие технологические возможности перенесения оперы на экран, большой или маленький... не изменят вкусов массового зрителя» [8, с. 662]. Несмотря на то что в поддержку этой позиции можно найти немало примеров из современной практики, нам культурно-просветительская функция экранных средств представляется далеко не исчерпанной в целом, а в отношении оперы — обнадеживающей.

### **Сложность объекта и определение метода исследования**

На наш взгляд, опера на экране заслуживает разностороннего анализа, и этот анализ будет различен в музыковедении, театроведении, киноведении, теории журналистики или коммуникологии. При этом один и тот же аудиовизуальный текст, являясь для одних источником, для других предметом анализа, остается сложнейшим синтетическим арт-объектом. В своей экранной репрезентации опера достигает высшего уровня синтеза искусств и технологий. Она рождается как жанр музыки, объединенной с драмой, воплощается в театре в новом единстве ее вокально-инструментального исполнения, умноженного на визуальную образность сценического действия, и превращается в новый «системный объект со сложной организованной структурой» [9, с. 115]. В экранном воплощении, по нашему убеждению, эта сложность кратно возрастает за счет диффузии постановоч-

ных театральных приемов, экспрессивных средств кинематографа и технических особенностей телевидения.

Сложность объекта предполагает равную сложность его системного анализа. Не претендуя на его всеохватность и признавая сложность популяризации и актуализации оперы в современном контексте, мы придерживались позитивного интермедийного подхода к объекту и в рамках кейс-стади обратились к опере Джузеппе Верди «Риголетто», которой в марте 2021 г. исполнилось 170 лет. Этот выбор определялся особым вниманием композитора к драматургии своих произведений, его стремлением соучаствовать в их постановке, добываясь правды на сцене и глубокого драматического раскрытия оперного сюжета в действии. Верди подчеркивал особое значение композиторского замысла в опере: «Когда оперы не могут быть исполнены во всей их неприкосновенности — так, как они задуманы композитором, — лучше не исполнять их совсем; они не знают, что перестановка куска музыки, перестановка отдельной сцены почти всегда приводит к неуспеху оперы. Вообрази же, что происходит, когда дело идет о перемене содержания!» [10, с. 91]. Композитор писал: «Я задумал “Риголетто” без арий, без финалов, с нескончаемой цепью дуэтов, считая, что так и надо. Это мое убеждение. Если кто-нибудь скажет: “Но здесь можно было поступить так, — там поступить иначе” и т. д., и т. д., я отвечу: “Это было бы, по всей вероятности, превосходно, но я не сумел сделать лучше”» [10, с. 95].

Особенности оперы «Риголетто», такие как, например, многоплановые сцены, акцентирование внимания на последовательность событий в интродукции и отсутствие традиционного большого финала, делают ее поистине новаторским произведением, особенно благодатным для экранного воплощения, что подтверждает статистика. Среди всех опер композитора «Риголетто» занимает третье место по количеству киноэкранизаций — произведение было экранизировано шесть раз. Если обратиться к высказываниям из писем композитора, можно предположить, что если бы Верди дожил до эпохи кинематографа, он бы одним из первых оценил возможности нового искусства.

«Риголетто» неизменно включается в контекст исследований жизни и творчества композитора, по-прежнему вызывающих научный интерес (см., например: [11–14]). Чаще всего предметом исследования становились синтез музыки и движения, взаимодействие жеста и интонации [15–17; 18, с. 146], особенности работы над парафразами в музыкальных спектаклях [19; 20 и др.]. Отдельно рассматривали италоманию на русской сцене рубежа XIX–XX вв. [21, с. 26], проблему взаимодействия музыки и слова в эстетическом пространстве опер Верди [22, с. 334]. Мы не обнаружили исследований, которые бы затрагивали постановочные режиссерские решения при экранных воплощениях оперы «Риголетто» и сравнивали при этом кинематографические и телевизионные версии. Предмет нашего исследования — постановочные решения в зависимости от специфических задач экранной репрезентации оперы — является новым. По нашей гипотезе, именно экранная постановка определяет адекватность формы этим задачам и ее художественное качество. Вариативность художественной экспрессивности различных экранных репрезентаций оперы «Риголетто» рассматривается нами хронологически в четырех основных формах с целью выявления качественных особенностей контента с помощью стратегии сравнительно-сопоставительного анализа.

## Исторический контекст и выбор материала исследования

Три экранные формы оперы «Риголетто» выбраны по хронологическому принципу, отражающему как границы, так и расширение возможностей аудиовизуальных технологий: кинофильм-опера «Риголетто» (1982; West Germany, UNITEL), телеверсия музыкального драматического спектакля «Риголетто» (2008; Королевский театр Пармы, ГТРК «Культура»), телевизионный фильм в прямом эфире «Риголетто в Мантуе» (2010; Rada Film, RAI Italy, France Télévisions CNC, Montparnasse Spectacle, TV5Monde, NHK Japan, PBS WNET USA, ZDF Germany). Четвертая форма: музыкальные номера «Дуэт Джильды и герцога» и «Ария Джильды» — взята как пример фрагментации оригинального жанра и переподчинения фрагмента телевизионному жанру музыкального телеконкурса «Большая опера» (2017; ВГТРК, ГТРК «Культура»).

Впервые поставленная 11 марта 1851 г. на сцене венецианского театра «Ла Фениче», опера Джузеппе Верди «Риголетто» востребована не только в мировых театральных залах, но и на экране едва ли не с первых шагов кинематографа. Американский изобретатель, продюсер и режиссер Ли де Форест для продвижения своего патента на особый процесс озвучивания фильмов «Фонофильм» создал 18 короткометражных работ и в 1923 г. организовал их показ в независимом нью-йоркском театре «Риволи». Частью сеанса стал фильм «Риголетто. Второе действие». В дотелевизионную эпоху фильмы-спектакли, в том числе фильмы-оперы, производились в разных странах. Их художественная ценность различна, однако в деле популяризации оперы свою роль сыграли даже первые немые короткометражки. Либретто «Риголетто» экранизировали во Франции («Король веселится», 1908). Раннее кино вместе с тем апеллировало к сложившемуся авторитету оперных постановок и даже исполнителей. Так, в России Фёдор Шаляпин сыграл в немом еще фильме «Царь Иван Васильевич Грозный» (1915) по либретто «Псковитянки». Однако для реализации жанра кинооперы звук является необходимым компонентом фильма, и первой художественной экранизацией «Риголетто» стала работа итальянского кинорежиссера Кармине Галлоне (1946). Образцом этой жанровой формы нам представляется одноименная кинолента французского режиссера музыкального театра и кино Жан-Пьера Поннеля (1982).

## Кинематографическая экранизация оперы

Художественный фильм «Риголетто» (1982) снят и смонтирован под готовую фонограмму, которая записывалась отдельно в самом начале производственного процесса. Монтаж по звуку проще, и он стал стандартом в практике телевидения, которое к этому времени перешло на видеоноситель. Для кинематографа характерно постозвучивание, и такое нарушение стандартной технологии создания фильма — знак приоритетного значения, которое режиссер придавал музыке. Это на последующих этапах работы над экранизацией способствовало гармоничному соединению в целое различных изобразительно-выразительных средств картины.

Единое режиссерское решение — главный и необходимый стержень любого экранного произведения — создает здесь эффект гротеска и буффонады на фоне трагедии. В настоящем кинофильме-опере выбранное режиссером единое решение

гармонично подчиняет себе все остальные постановочные приемы. Так, танец, представленный в начале фильма в сценах пиршества, по своему характеру сочетается с экспрессивностью выполнения декораций и костюмов персонажей, выдержанных в гротескном древнегреческом стиле. После увертюры перед сценой пиршества в зале герцога Мантуанского режиссер использует прием падения красочного фонового занавеса в качестве явного контрастного перехода, создавая эффект «театра в кино», и переносит зрителя из темного пространства, в котором присутствуют лишь несколько героев, в массовую яркую сцену, где принимают участие свыше ста актеров. Для оформления пространства данного эпизода режиссер выбирает форму амфитеатра: основное действие происходит в оркестре, что позволяет визуально выделить тему проклятия не только за счет многоярусной декорации, но и с помощью различных ракурсов при съемке персонажей. Когда граф Монтероне появляется перед празднующими с балкона, оператор снимает эту сцену сверху, показывая моральное превосходство графа над остальными персонажами внизу в оркестре. Появление вельмож герцога режиссер обыгрывает тем же способом: размещает их на верхнем ярусе амфитеатра, для того чтобы создать необходимую перспективу при съемке их диалога с герцогом, который расположен в центре оркестры. Все декорационное оформление фильма, а также костюмы большинства персонажей по выбору цветовой гаммы соответствуют единому режиссерскому решению: в картине преобладают золотой и красный цвета, поэтому использование других цветов становится еще одним приемом, позволяющим подчеркнуть особый характер некоторых персонажей. Так, костюм графа Монтероне, который является носителем проклятия и представляет собой моральную чистоту, выполнен в белом цвете.

Темпоритмическое единство музыки и актерской игры — вторая отличительная особенность рассматриваемой экранизации оперы «Риголетто» — прослеживается на протяжении всего фильма, а значение трех взаимосвязанных драматических кульминаций, прописанных в партитуре оперы, усиливается режиссером за счет оригинальных мизансцен, особых ракурсов съемки и монтажа, который сочетается по темпоритму с музыкой. Так, в сцене похищения Джильды, в финале первого действия, режиссер оставляет Риголетто висящим на балконе своего же дома, подчеркивая абсурдность сложившейся ситуации и демонстрируя зрителям беспомощность персонажа. За счет общего плана дома и подвешенной фигуры Риголетто в центре кадра усиливается и сам кульминационный момент первого действия. Несколькими эпизодами позднее режиссер создает необходимое напряжение перед сценой рассказа вельмож герцогу о якобы украденной любовнице Риголетто, экспрессивно выделяя музыкальный момент повтора одной и той же ноты в партитуре частотой смены кадров. Важно отметить, что крупность планов и ракурс съемки различных персонажей в подобных сценах идентичны, равно как характер звучащей ноты, а частота смены этих кадров совпадает с частотой повтора данной ноты. В кульминационной сцене третьего действия, когда звучит квартет Риголетто, Джильды, герцога и Магдалены (сестры бандита, который убивает Джильду), режиссер разделяет героев на две группы и два пространства, размещая Риголетто и Джильду на улице возле дома, внутри которого находятся герцог и Магдалена, тем самым верно разграничивая характер вокальных партий каждого из них.

Сквозной мотив сюжетного действия — чистое и непреодолимое желание всех персонажей быть любимыми — контрастирует с единым гротескным решением всей

картины, при этом органично с ним сочетаясь. Риголетто пытается изо всех сил спасти свою дочь, так как видит в ней единственного человека, который искренне его любит. Герцог же в бесконечном потоке новых возлюбленных в душе надеется ощутить то самое чистое чувство. Джильда идет на смерть, не получив взаимности в любви. Благодаря выбору особых ракурсов при съемке общих сцен пиршества режиссер противопоставляет общество герцога и Риголетто. Такой прием после краткого повторения крупного плана графа Монтероне говорит нам о том, что данный персонаж является зеркальным отражением самого Риголетто, который понимает это лишь в конце фильма, благодаря кольцевой монтажной композиции. Повторяя один и тот же прием: падение красочного фонового занавеса и появление крупного плана графа Монтероне, за которым следует финальная сцена оперы в начале фильма, — режиссер пронизывает все экранное действие оперы ощущением трагизма событий и возможной положительной развязки в финале, которая зависит от действий Риголетто. И поэтому, когда данный прием повторяется в конце, мы понимаем, что развязка являет собой божественную кару для персонажа.

### Телевизионная репрезентация оперы

В отличие от проблематики воплощения музыкальной драмы в кино, где главным является монтажный синтез аудиального и визуального ряда, а траекторию зрительского восприятия музыкально-словесных образов задают образы визуальные, в телеверсии оперного спектакля камнем преткновения становится органичное употребление средств телевидения для точной передачи массовому зрителю музыкального сценического образа в уже сложившемся спектакле.

Ретроспективно исследовать специфику телеверсий оперных постановок сложно, а скорее даже невозможно: главным отличием телевизионной коммуникации от кино являлась способность прямой трансляции с места события. Известно, что с появлением передвижных телестанций (ПТС) трансляции велись и из театров, но для нас это «ушедшая натура». Сохранившиеся в архивах фрагменты выступлений сняты на киноплёнку и имеют, как и первые кинофильмы, скорее историческую, нежели самостоятельную художественную ценность. Внедрение видеоманитной техники позволило шире прибегать к записи спектаклей параллельно с прямой телетрансляцией, однако настоящий скачок связан с распространением и удешевлением цифровой техники, новых аудиовизуальных технологий уже в наше время.

Как правило, при подготовке телеверсии режиссер телевидения не может влиять на постановочные приемы уже сотворенного театральным режиссером спектакля. Однако переписывание световой партитуры специально для телевизионной съемки является подвластным ему изменением в связи с тем, что экранное воплощение сценического действия требует особой степени освещенности. Так, режиссер телеверсии и художник по свету совместно с режиссером-постановщиком спектакля вписывают новые световые акценты в партитуру.

Многокамерная съемка — вторая особенность телевизионного производства, которая при репрезентации театрального спектакля на экране позволяет ярче представить происходящее и наделяет его визуальным жизнеподобием. Режиссер, производя переключения между разными изображениями одного объекта, меняет

точку зрения камеры, в одно мгновение трансформирует значение кадра, смещает акценты и внимание зрителей.

Телеверсия музыкального драматического спектакля «Риголетто» (2008) на сцене Королевского театра Пармы — классическая постановка театрального оперного режиссера Стефано Вициоли, при полном зрительном зале запечатленная режиссером телевидения Андреа Бевилаквой, — яркий пример репрезентации музыкальной драмы в рамках заданной экранной формы.

Созданное Франко Марри, опытным художником по свету, особое освещение позволило режиссеру телевидения показать смену сцен легко и плавно, а уже выстроенные мизансцены внутри каждой из них создали ощущение полной реальности происходящего: все элементы в спектакле узнаваемы в контексте той эпохи и самой оперы, а наличие темпоритмического единства музыки, актерской игры и характерного перемещения между сценами усилило настроение творения Верди.

Возможности многокамерной съемки, гармонично использованной режиссером телевидения, позволили не только сохранить все постановочные приемы режиссера-постановщика спектакля, но и усилить их: выстроенные мизансцены подчеркнуты с помощью общих планов, намеренно акцентированные световой партитурой крупные планы точно передают эмоции персонажей. Разные ракурсы и специальные приемы доводят значение отдельных мизансцен до предела. Так, во время исполнения увертюры оперы режиссер-постановщик визуализирует мотив одиночества Риголетто, используя его проход по еще пустой сцене, а телевизионный режиссер выбирает крупные планы персонажа и черно-белую цветокоррекцию, создавая напряжение и увеличивая масштаб трагедии личности персонажа. Все это ставит телезрителей в выигрышное положение перед зрителями в зале: на экране разнообразие выразительных средств шире, хотя все они поддерживают общее режиссерское решение.

Если основные экспрессивные средства: композиция кадра и крупность плана, свет и цвет, цветокоррекция и монтаж — телевидение унаследовало от кинематографа, то при аналоговом вещании их использование в прямом эфире было технически ограничено. С внедрением цифровых технологий расширились возможности как внутрикадрового, так и межкадрового монтажа. Распространение приемов клипового монтажа, полиэкрана, поликадра отражает современный тренд на общее ускорение экранного действия. Стремление объединить множество локаций одновременно реализуется в многокамерной съемке за пределами студии. Возможность последовательного переключения камер в эфире дает возможность постановки спектакля на натуре — отказу от единства сценического пространства оперы в пользу единого прямого экранного действия, которое разворачивается в реальном времени во множестве локаций. Такого рода новая «мультипространственность» стирает различие между кинофильмом и телетрансляцией.

### **Конвергенция кино и телевидения: гибридные формы оперы на экране**

Широкая цифровизация медийной сферы приводит к конвергенции аудиовизуальной техники, объединяющей функции множества прежних устройств в одном, удешевляющей ее, расширяющей к ней доступ. На конвергентной техниче-

ской основе системность объекта нашего анализа — оперы на экране — достигает предельной сложности: сама художественная практика приобретает интермедийный характер. Образцом межвидового гибрида стал прямоэфирный телефильм «Риголетто в Мантуе» (2010).

Это экранное воплощение оперы «Риголетто» сохраняет все традиционные признаки жанра в новом синтезе экспрессивных средств кино и телевидения. Технологическая основа художественного новаторства — одновременный способ производства и трансляции представления музыкального театра в прямом эфире. «Риголетто в Мантуе» — уникальная часть проекта «Путь музыки». В одном из интервью продюсер проекта Андреа Андерман отметил: «Я пытаюсь делать оперу в популярном виде, ярко, эффектно, но не примитивно. Моя задача — снять классическую оперу со сцены и поставить ее так, чтобы она была современной, но при этом не теряла свою историческую ценность. Это совершенно другой жанр, другое зрелище. Мне хотелось бы те эмоции, ощущения, настроения, которые зритель испытывает, находясь в театре, при помощи телевизионных средств, при помощи той стилистики, которая возможна благодаря телевидению, передать гораздо более широкой публике во всем мире» [23].

Подготовительный период «Риголетто в Мантуе» занял два месяца. Премьера состоялась в 2010 г. в Мантуе, длилась на протяжении двух дней в режиме реального времени и транслировалась в прямом эфире в 148 странах [24]. На площадке использовалось более тридцати камер высокой точности, на каждом из певцов было размещено по два незаметных микрофона, в общей сложности оказалось задействовано чуть больше семи километров кабеля, а передача звука осуществлялась по шести каналам — количество электроэнергии, задействованной при съемке и одновременной прямой телетрансляции этого уникального произведения экрана, в совокупности позволило бы одновременно осветить 400 квартир [25].

Прямой эфир и мультипространственность — главные и отличительные особенности телевидения, за счет которых реализуется данная экранная форма. В «Риголетто в Мантуе» многокамерная съемка с преобладанием крупных планов и деталей, панорамными видами фактурной местности позволила режиссеру ярко и точно передать сиюминутность происходящего, наделить кадр жизнеподобием и персонализировать сюжет оперы. Звуковая вариативность создала эффект аудиальной реальности, а посредством прямого эфира был достигнут эффект полного включения телезрителя в действие оперы.

Следуя хронологии либретто, солисты пели вживую в местах сюжетного действия оперы, в роскошных залах Палаццо Дукале и Палаццо дель Те, на натуре болотистого ландшафта и т.п. Несмотря на то что рассматриваемое экранное воплощение оперы «Риголетто» самое сложное по технологии производства, в вопросах вокального исполнения партий главных действующих лиц оно было оценено критиками весьма негативно [26]. Однако телевизионное воплощение и масштаб проекта вызвали несомненный зрительский интерес: публичные комментарии уже после первого акта оперы на интернет-портале «Opera Chic» показывают, что потенциальная аудитория зрелища была шире реальной из-за кодированного доступа к нему в США и ряде других стран [27]. Хотя пользователи тут же делятся ссылками на записи фрагментов постановки в интернете, понятно, что за этим стоят проблемы платного телевидения и цифрового неравенства, как и неравенства в целом,



частным случаем которого остается доступ к культуре. Масштаб художественного замысла «Риголетто в Мантуе» (2010), спустя годы стимулирующий эстетические рассуждения критика [28; 29], на наш взгляд, обнажил нерешенность этой проблематики, несмотря на растущую глобализацию медиа.

Рассмотренные выше экранные формы оперы «Риголетто» претендуют на полноту ее музыкально-драматической репрезентации. Четвертый кейс мы включили в анализ, основываясь на принципе *pars pro toto*. Фрагментация реальности часто звучит как общий упрек экранным медиа — фрагментируется в том числе и художественная реальность. Нам, однако, важно было проверить, играет ли режиссерская постановка фрагмента оперы ту же ключевую роль, которую мы ей отдавали в экранной репрезентации целого оперного произведения. Фрагмент при этом становится материалом и функциональным элементом одного из самых массовых, «низких» экранных жанров — телеконкурса.

### **«Большая опера»: фрагментация и популяризация классики**

Впервые появившись на телеэкранах в 2011 г., «Большая опера» сразу приобрела успех у аудитории телеканала «Россия К», а востребованный современным зрителем формат музыкального телеконкурса определил продление проекта в последующие годы. На протяжении всех сезонов в «Большой опере» регулярно исполнялись арии из оперы «Риголетто». На примере двух номеров пятого сезона мы рассмотрим специфику их воплощения и постановочные приемы, вписанные в рамки телеконкурса.

В пятом выпуске, который посвящен оперным дуэтам, дуэт Джильды и герцога (в исполнении Маргариты Левчук и Тиграна Оганяна) был решен в стиле комикса. Костюмы стилизованы под классические костюмы героев комиксов: Джильда одета в яркое зеленое платье, герцог — в яркий синий костюм с красным галстуком. Их грим подчеркивает геометрическую точность изображения лиц, характерную для комиксов, что усиливает и без того живую мимику певцов. Специально подготовленная графика-комикс переносит действие со сцены на полиэкранный экран: множество окон позволяет одновременно выводить на каждое либо исполняемые фразы, либо изображения комнаты, в которой якобы происходит само действие, либо лица самих персонажей. Все выразительные средства подчинены единому режиссерскому решению номера. Однако это решение игнорирует смысл оперы в целом и контрастирует с общей традицией ее представления как на сцене, так и на экране.

Несмотря на то что с точки зрения вокальной техники номер практически совершенен, многие важные музыкальные события не считаются, а характерные, придуманные режиссером образы противоречат зрительским ожиданиям.

Формат проекта устроен так, что молодые оперные певцы-участники не только пробуют себя в палитре различных образов и музыкальных жанров, но и соревнуются между собой. Совершенная техника вокального исполнения оперы как сверхзадача — своеобразная черта проекта, которая достаточно легко объясняется, ведь пребывание участников в телеконкурсе зависит не только от их таланта и выносливости, но и от качества исполнения, которое оценивает профессиональное жюри, состоящее из звезд мирового оперного театра. Безусловно, для участников, только

начинающих свой карьерный путь, безупречная техника вокального исполнения может стать сверхзадачей, которая иногда и вовсе замещает актерскую.

«В отличие от драматического театра, в котором работа актера над ролью органична с самого начала репетиций вплоть до выпуска спектакля, в театре оперном работа актера над ролью не только редко бывает органичной, но часто заменяется работой актера над партией, то есть нотами» [30, с. 50]. Так, в девятом выпуске пятого сезона, который посвящен итальянской опере и песне, актерское исполнение певицы Маргариты Левчук нивелируется вокальной техникой и сводится к одной задаче — идеально спеть арию Джильды из оперы «Риголетто». Этот номер решен в классическом романтическом стиле, где влюбленная девушка с натуральным макияжем, в розовом летящем платье парит по сцене и везде пишет имя своего возлюбленного, которое в конце номера появляется поверх нейтральной розовой заливки на видеостене. Однако это действие никак не выявляет развития роли Джильды в драматургии, заложенной в партитуре оперы.

Вокальное искусство является прежде всего искусством спетого слова — «это непрерывный процесс, включающий в себя отбор и осмысление предлагаемых обстоятельств, оценку фактов, восприятие и преодоление событий, происходящих на пути сквозного действия, решения сценических задач и т. д.» [30, с. 48]. Возможно, обнаруженные нами примеры художественного диссонанса «части и целого» представляются результатом подчинения оперного фрагмента задачам иного целого — формата музыкального телевизионного конкурса, ориентированного на массовую аудиторию, где такой способ воплощения оперы действительно единственно возможный.

«Большая опера» — претенциозный и сложный проект, одновременно реализующий множество задач: он должен привлекать массовую аудиторию, поражать качеством постановки и экранного воплощения музыкальной драмы, быть полезным для профессионального роста участников и интересным для комментирования жюри, а также популяризировать великое классическое искусство. Полифункциональность требует от режиссеров проекта абсолютных знаний, опыта и навыков в разных областях: «Надо очень хорошо понимать, что музыкальная режиссура... является частью целостного искусства режиссуры. Для того чтобы ею успешно заниматься, надо очень крепко взять в процессе обучения всю сумму знаний и навыков классической режиссуры» [30, с. 33]. Иными словами, для качественной репрезентации оперы внутри популярного телевизионного формата режиссер сегодня должен обладать талантом и профессиональной подготовкой в театральной, музыкальной и стремительно развивающейся сфере аудиовизуальных технологий.

## Заключение

Шедевр Верди — своеобразный «пробный камень» в проведенном исследовании тех возможностей, которые открывают новые аудиовизуальные технологии для экранной репрезентации классической оперы. Эта репрезентация отличается вариативностью: в каждом случае экран по-новому поворачивал оперу «Риголетто», открывал ее новую форму в зависимости от найденного места в культурном контексте. Важно, однако, то, что любая форма при этом не теряла своей репрезентативности по отношению к оригиналу — сочинению Джузеппе Верди: музыка

оставалась основой и цементом новых художественных структур. Синтез привлекаемых к ее воплощению на экране средств со временем заметно усложнялся, и с растущей конвергентностью аудиовизуальных технологий, очевидно, будет усложняться впредь.

В этом всеобъемлющем синтезе искусств и технологий трансформация оригинала неизбежна так же, как необходимо сохранение его духа в новом художественном воплощении. В каждом случае за единство художественного решения отвечает режиссер, и это единство соблюдалось во всех исследуемых нами постановках, хотя решения были разными.

В киноопере Жан-Пьера Поннеля это единство достигается в темпоритмическом синтезе музыки и изображения — вселили монтажа, объединяющего все доступные в 1980-е годы экспрессивные средства и подчиняющего их визуализации музыкальных образов, которые заложены в партитуре. Поэтому этот фильм остается хрестоматийной, вневременной экранизацией оперы.

Однако кинофильм в ряду рассмотренных нами форм наиболее свободен от давления экранного контекста. В кинематографе режиссер-постановщик менее зависим в своих художественных решениях, чем режиссер телевизионных постановок. Последний работает в условиях конвейерного производства. Технологии и экспрессивные средства телевидения могут быть близкими и даже общими с кино, однако это разные медиа и регулируются они по-разному.

Телевидение остается самым востребованным средством распространения информации, и потребностями телепрограммы определяется телевизионное производство. Любой телепродукт, включая любую экранную форму оперы, должен по определению вписываться в программный контекст. Этот контекст рассчитан на привлечение массовой аудитории, а режиссер телевизионной постановки оперы должен учитывать это, предлагая свои решения.

Постановка оперы для сцены или экрана всегда весьма затратна. В таких жестких условиях телепроизводство закономерно ориентировано на готовый продукт — оперный спектакль, причем уже известный. Задача телережиссера заключается в сохранении уже найденных постановочных решений в своей экранной репрезентации оперы. Именно в этом убеждает телеверсия оперного спектакля «Риголетто» (2008), поставленного на сцене Королевского театра Пармы, где телережиссер, переписав световую партитуру спектакля в соответствии с многокамерной съемкой, приблизил его действие к телезрителю. Такая форма экранной репрезентации оперы уступает кинофильму в эстетической самобытности, сохраняя условное единство и ограниченность пространства сцены. Однако в ней классический спектакль будет продолжать жить, даже сойдя со сцены, и будет приобретать новых зрителей — в этом преимущество записи экранного изображения.

Прямозфирная оперная постановка «Риголетто в Мантуе» (2010) и сегодня остается образцовым режиссерским решением задачи актуализации классики. Оно оказалось возможным только на цифровой платформе с привлечением самых передовых коммуникационных технологий, стирающих различие между кинематографом и телевидением, записью изображения и его прямой трансляцией, фильмом, спектаклем и телепередачей. Интермедальность обрела на экране новое художественное качество, когда оперное действие развернулось в реальных местах, прописанных в либретто. Акценты сместились с произведения на сам творческий про-

цесс, наблюдение превращалось в сотворчество, коммуникативный акт — в хеппинг. Все это приметы видеоарта, медиаарта — того, что называют «актуальным искусством» и что нечасто допускают на ведущие телеканалы. Но этот культурный проект оказался сенсационным и за два дня показа собрал более 3,5 млн телезрителей [24].

Вопрос актуальности «классического» экранного контента для современного массового зрителя, привыкшего к более легкому зрелищу, до сих пор остается открытым. Тонкий слух, как и тонкий вкус, надо воспитывать. Те потери качества исполнения, о которых писали критики проекта и которые, на наш взгляд, неизбежны при трансляции и записи живого звука на натуре, не были замечены миллионной аудиторией, а потрясение от встречи с классикой осталось.

Наиболее сложно оценивать режиссерскую постановку в номерах, представляющих оперу «Риголетто» внутри российского телепроекта «Большая опера». Здесь сам формат адаптировал жанр популярного музыкального телеконкурса для продвижения классического искусства музыкальной драмы, принцип соревновательности, заложенный в его драматургии, предполагает неравнозначность качества номеров и приоритетное значение техники вокального исполнения. Единство постановочного решения фрагментов соблюдалось, но стилистически соответствовало задачам телепроекта. Исполнители арии и дуэтов из «Риголетто» уступали другим участникам, и отмеченное несоответствие режиссерского решения их номеров контексту оперы Верди не главная причина этого. Вопрос о том, насколько успешно можно в принципе передать дух оригинальной оперы через телепостановку ее фрагмента, заслуживает дальнейшего изучения на материале этого телеконкурса.

Контекст, который создается самим экраном на уровне конкретной телепередачи, цикла, телеканала, программы передач и аудиовизуального потока в целом, задает тон в современной культуре, влияет на все искусства. Подобное влияние испытывает и опера Джузеппе Верди «Риголетто», как и вся музыкальная драма, экранная репрезентация которой исторически реализуется в этом контексте. Постановочные решения оперы определяют вариативность экранных форм ее воплощения, специфика кино и телевидения стирается в конвергентных аудиовизуальных проектах. «Риголетто», как показал наш анализ, сохраняет свой статус культурного символа в экранных репрезентациях, привлекающих массовую аудиторию.

## Литература

1. Citron, Marcia J. "Opera-Film as Television: Remediation in Tony Britten's *Falstaff*". *Journal of the American Musicological Society* 70, no. 2 (2017): 475–522. <https://doi.org/10.1525/jams.2017.70.2.475>
2. Citron, Marcia J. "Subjectivity in the Opera Films of Jean-Pierre Ponnelle". *Journal of Musicology* 22, no. 2 (2005): 203–40. <https://doi.org/10.1525/jm.2005.22.2.203>
3. Shi, Zhixuan. "Discussion on the Rudiment, Transformation and Fusion of Opera Music". *Journal of Educational Theory and Management*, no. 1 (2017): 113–8. <http://dx.doi.org/10.26549/jetm.v1i1.586>
4. Mihelj, Sabina, Adrian Leguina, and John Downey. "Culture is Digital: Cultural Participation, Diversity and the Digital Divide". *New Media and Society* 21, no. 7 (2019): 1465–85. <https://doi.org/10.1177/1461444818822816>
5. Ward-Griffin, Danielle. "As Seen on TV: Putting the NBC Opera on Stage". *Journal of the American Musicological Society* 71, no. 3 (2018): 595–654. <https://doi.org/10.1525/jams.2018.71.3.595>
6. Ильина, Мария. "Фильмы-оперы по классическому русскому репертуару в советском кинематографе: история, черты жанра, трактовка первоисточника". Дис. магистра по направлению "История", СПбГУ, 2017.

7. Кропова, Дарья. “От древнегреческой трагедии к киноопере”. *Вестник ВГИК* 7, no. 2 (2015): 62–72. <https://doi.org/10.17816/VGIK7262-72>
8. Шапинская, Екатерина. “Культурное наследие и вызовы цифровой эпохи: трансформация культурных форм и эстетических ценностей”. *Большая Евразия: развитие, безопасность, сотрудничество*, no. 2–2 (2019): 659–63. Дата обращения: ноябрь 29, 2020. <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnoe-nasledie-i-vyzovuy-tsifrovoy-epohi-transformatsiya-kulturnyh-form-i-esteticheskikh-tsennostey>.
9. Шапинская, Екатерина, и Евгений Цодоков. “Парадокс об опере: культурные смыслы, эстетические ценности и историческая судьба”. *Культура культуры*, no. 4/8 (2015): 112–25. Дата обращения: октябрь 28, 2020. <https://cyberleninka.ru/article/n/paradoks-ob-opere-1-kulturnye-smysly-esteticheskikh-tsennosti-i-istoricheskaya-sudba>.
10. Верди, Джузеппе. *Избранные письма*. Сост., пер., вступит. ст., примеч. Александр Бушен. М.: Музгиз, 1959.
11. Algernon St., John-Brenon. “Giuseppe Verdi”. *Musical Quarterly* 2, no. 1 (1916): 130–62.
12. Carini, Jaime. “The Operas of Giuseppe Verdi by Abramo Basevi”. *Notes* 72, no. 2 (2015): 358–60. <https://doi.org/10.1353/not.2015.0140>
13. Zicari, Massimo. “Giuseppe Verdi in Victorian London”. *Studia UBB Musica* LVII, no. 2 (2012): 153–62.
14. Weiss, Piero. “Verdi and the Fusion of Genres”. *Journal of the American Musicological Society* 35, no. 1: 138–56. <https://doi.org/10.2307/831289>
15. Williams, Simon. “Verdi in Performance by Alison Latham, Roger Parker; ‘Simon Boccanegra’ di Giuseppe Verdi by Marcello Conati, Natalia Grilli; ‘Otello’ di Giuseppe Verdi by James A. Hepokoski, Mercedes Viale Ferrero; ‘Mefistofele’ di Arrigo Boito by William Ashbrook, Gerardo Guccini; ‘Un ballo in maschera’ di Giuseppe Verdi by David Rosen, Marinella Pigozzi”. *Cambridge Opera Journal* 16, no. 3 (2004): 321–30.
16. Закрасяна, Жанна. “Розвиток вокальної майстерності співака (на прикладі творів Джузеппе Верді)”. *Імідж сучасного педагога*, no. 2/191 (2020): 101–4. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-2\(191\)-101-104](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-2(191)-101-104). (На укр.)
17. Freitas, Roger. “Towards a Verdian Ideal of Singing: Emancipation from Modern Orthodoxy”. *Journal of the Royal Musical Association* 127, no. 2 (2002): 226–57.
18. Рыбкина, Татьяна. “Новые грани Великого образа: жест и речевая интонация как элементы выразительности в опере (К 160-летию создания и постановки ‘Риголетто’ Д.Верди)”. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*, no. 4 (2011): 146–56. Дата обращения: октябрь 11, 2020. <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-grani-velikogo-obraza-zhest-i-rechevaya-intonatsiya-kak-elementy-vyrazitelnosti-v-opere-k-160-letiyu-sozdaniya-i-postanovki-rigoletto>.
19. Полуяхтова, Инна. “Категория трагического в древнегреческой эстетике и музыкальной драматургии Джузеппе Верди”. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И.Лобачевского*, no. 6/1 (2013): 429–34. Дата обращения: сентябрь 24, 2020. <https://cyberleninka.ru/article/n/kategoriya-tragicheskogo-v-drevnegrecheskoy-estetike-i-muzykalnoy-dramaturgii-dzhuzeppe-verdi>.
20. Ashbrook, William. “Rigoletto. Giuseppe Verdi”. *The Opera Quarterly* 2, no. 2 (1984): 136–7.
21. Галатенко, Юлия. “Джузеппе Верди и италомания на русской сцене рубежа XIX–XX веков”. *Искусство и образование*, no. 5/79 (2012): 26–48.
22. Полуяхтова, Инна. “Музыка и слово (К 200-летию Джузеппе Верди)”. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И.Лобачевского*, no. 2/1 (2013): 334–8. Дата обращения: сентябрь 24, 2020. <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-i-slovo-k-200-letiyu-dzhuzeppe-verdi>.
23. Савицкая, Любовь. “‘Травиата в Париже’. Съемки в будуаре Виолетты”. *Pravda.ru*. Дата обращения: ноябрь 19, 2020. <https://www.pravda.ru/sport/28-05-2005/51090-traviata-0/>
24. “Rigoletto a Mantova (2010 TV Movie)”. *IMDb*. Accessed: November 23, 2020. <https://www.imdb.com/title/tt1687279/fullcredits>.
25. Genna, Antonio. “Ieri e oggi in TV — 6 settembre 2010 (con i dati Auditel del 5/9)”. *Antonio Genna Blog*. Accessed: November 14, 2020. <https://antoniogenna.com/2010/09/06/ieri-e-oggi-in-tv-6-settembre-2010-con-i-dati-auditel-del-59/>.
26. Корябин, Игорь. “‘Rigoletto’ a Mantova ma ‘Sigismondo’ a Pesaro”. *OperaNews.ru*. Дата обращения: ноябрь 16, 2020. <https://www.operanews.ru/11032004.html>.
27. Opera Chic. “Placidone’s Rigoletto in Mantua: First Impressions After Act I”. *Opera Chic*. Accessed: February 18, 2022. [https://operachic.typepad.com/opera\\_chic/2010/09/placidones-rigoletto-in-mantua-first-impressions-after-act-i.html](https://operachic.typepad.com/opera_chic/2010/09/placidones-rigoletto-in-mantua-first-impressions-after-act-i.html).

28. Morris, Christopher. "Digital Diva: Opera on Video". *The Opera Quarterly* 26, no. 1 (2010): 96–119. <https://doi.org/10.1093/oq/kbq002>
29. Morris, Christopher. "The Mute Stones Sing: *Rigoletto* Live from Mantua". *The Drama Review* 59, no. 4/228 (2015): 51–66. [https://doi.org/10.1162/DRAM\\_a\\_00496](https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00496)
30. Бармак, Александр. "Режиссер, актер и слово в опере". *Театр. Живопись. Кино. Музыка*, no. 4 (2013): 31–54. Дата обращения: сентябрь 14, 2020. <https://cyberleninka.ru/article/n/rezhisser-akter-i-slovo-v-opere>.

Статья поступила в редакцию 1 февраля 2021 г.;  
рекомендована к печати 24 февраля 2022 г.

Контактная информация:

Румянцева Алина Владимировна — [alinarumyantseva15@gmail.com](mailto:alinarumyantseva15@gmail.com)

Малькова Лилиана Юрьевна — д-р искусствоведения, проф.; [lilianamalkova@gmail.com](mailto:lilianamalkova@gmail.com)

## "Rigoletto": Variety of Screen Forms and Specifics of Staging Solutions for Classical Opera in Cinema and on Television

A. V. Rumyantseva, L. Yu. Malkova

Lomonosov Moscow State University,  
1, Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russian Federation

**For citation:** Rumyantseva, Alina, and Liliana Malkova. "Rigoletto': Variety of Screen Forms and Specifics of Staging Solutions for Classical Opera in Cinema and on Television". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 12, no. 2 (2022): 259–274. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.203> (In Russian)

In domestic science there is a perception that today's opera, under the pressure of massification, simultaneously tries to preserve the elusive traditions of "high" art and lowers the bar to the level of mass culture, while the availability of technological possibilities of transferring opera to the screen is not able to change the preferences of the mass audience, unable to perceive it adequately. It cannot be denied that in the 21<sup>st</sup> century an uninitiated mass audience's perception of classical opera is largely formed on the basis of screen representations of musical drama. In this context, the analysis of the applied staging solutions in cinema and television in the incarnation of opera, which includes the determination of the components that are necessary for the qualitative screen representation of musical drama, becomes a relevant subject for scientific research. In this article, which is dedicated to 170<sup>th</sup> anniversary of Giuseppe Verdi's opera *Rigoletto*, an attempt is made to analyze four screen forms of one musical drama different from each other with the aim to reveal variability of staging solutions used for the realization of classical opera on TV and in cinema. The specific features of cinematographic and television representation of musical drama influencing the actualization and popularization of opera in the modern screen space are revealed within different genre frames (film-opera, TV version of musical drama, live TV film, musical TV contest). The author identifies the central figure in the latter processes the director-director, a professional in the field of television, who understands the fundamental laws and staging techniques of musical theater, the expressive means of cinematography.

*Keywords:* opera, screen expression, film-opera, musical TV-contest, opera TV-directing, *Rigoletto*, Giuseppe Verdi.

## References

1. Citron, Marcia J. "Opera-Film as Television: Remediation in Tony Britten's *Falstaff*". *Journal of the American Musicological Society* 70, no. 2 (2017): 475–522. <https://doi.org/10.1525/jams.2017.70.2.475>
2. Citron, Marcia J. "Subjectivity in the Opera Films of Jean-Pierre Ponnelle". *Journal of Musicology* 22, no. 2 (2005): 203–40. <https://doi.org/10.1525/jm.2005.22.2.203>

3. Shi, Zhixuan. "Discussion on the Rudiment, Transformation and Fusion of Opera Music". *Journal of Educational Theory and Management*, no. 1 (2017): 113–8. <http://dx.doi.org/10.26549/jetm.v1i1.586>
4. Mihelj, Sabina, Adrian Leguina, and John Downey. "Culture is Digital: Cultural Participation, Diversity and the Digital Divide". *New Media and Society* 21, no. 7 (2019): 1465–85. <https://doi.org/10.1177/1461444818822816>
5. Ward-Griffin, Danielle. "As Seen on TV: Putting the NBC Opera on Stage". *Journal of the American Musicological Society* 71, no. 3 (2018): 595–654. <https://doi.org/10.1525/jams.2018.71.3.595>
6. Il'ina, Mariia. "Films of Operas Based on the Classic Russian Repertoire in Soviet Cinematography: History, Genre Features, Interpretation of the Primary Source". Master's Thesis, St Petersburg State University, 2017. (In Russian)
7. Kropova, Dar'ia. "From Greek Tragedy to Opera-Film". *Vestnik VGIK* 7, no. 2 (2015): 62–72. <https://doi.org/10.17816/VGIK7262-72> (In Russian)
8. Shapinskaia, Ekaterina. "Cultural Heritage and Challenges of the Digital Age: Transformation of Cultural Forms and Aesthetic Values". *Bol'shaia Evraziia: razvitie, bezopasnost', sotrudnichestvo*, no. 2–2 (2019): 659–63. Accessed: November 29, 2020. <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnoe-nasledie-i-vyzovy-tsifrovoy-epohi-transformatsiya-kulturnyh-form-i-esteticheskikh-tsennostey>. (In Russian)
9. Shapinskaia, Ekaterina, and Evgenii Tsodokov. "The Paradox of Opera: Cultural Meanings, Aesthetic Values, and Historical Destiny". *Kul'tura kul'tury*, no. 4/8 (2015): 112–25. Accessed: October 28, 2020. <https://cyberleninka.ru/article/n/paradoks-ob-opere-1-kulturnye-smysly-esteticheskie-tsennosti-i-istoricheskaya-sudba>. (In Russian)
10. Verdi, Giuseppe. *Selected Letters*. Rus. ed. Comp., transl., introd. article and notes by Aleksandr Bushen. Moscow: Muzgiz Publ., 1959. (In Russian)
11. Algernon St., John-Brenon. "Giuseppe Verdi". *Musical Quarterly* 2, no. 1 (1916): 130–62.
12. Carini, Jaime. "The Operas of Giuseppe Verdi by Abramo Basevi". *Notes* 72, no. 2 (2015): 358–60. <https://doi.org/10.1353/not.2015.0140>.
13. Zicari, Massimo. "Giuseppe Verdi in Victorian London". *Studia UBB Musica* LVII, no. 2 (2012): 153–62.
14. Weiss, Piero. "Verdi and the Fusion of Genres". *Journal of the American Musicological Society* 35, no. 1: 138–56. <https://doi.org/10.2307/831289>
15. Williams, Simon. "Verdi in Performance by Alison Latham, Roger Parker; 'Simon Boccanegra' di Giuseppe Verdi by Marcello Conati, Natalia Grilli; 'Otello' di Giuseppe Verdi by James A. Hepokoski, Mercedes Viale Ferrero; 'Mefistofele' di Arrigo Boito by William Ashbrook, Gerardo Guccini; 'Un ballo in maschera' di Giuseppe Verdi by David Rosen, Marinella Pigozzi". *Cambridge Opera Journal* 16, no. 3 (2004): 321–30.
16. Zakrasniana, Zhanna. "Development of Singer's Vocal Skill (On the Example of Works of Giuseppe Verdi)". *Image of the Modern Pedagogue*, no. 2/191 (2020): 101–4. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-2\(191\)-101-104](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-2(191)-101-104) (In Ukrainian)
17. Freitas, Roger. "Towards a Verdian Ideal of Singing: Emancipation from Modern Orthodoxy". *Journal of the Royal Musical Association* 127, no. 2 (2002): 226–57.
18. Rybkina, Tat'iana. "New Aspects in the Form of a Great All-Time Character: Gesture and Speech Intonation as Expressive Features in Opera (160<sup>th</sup> Anniversary of the Creation and First Staging of 'Rigoletto' by G. Verdi)". *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, no. 4 (2011): 146–56. Accessed: October 11, 2020. <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-grani-velikogo-obraza-zhest-i-recheyaya-intonatsiya-kak-elementy-vyrazitelnosti-v-opere-k-160-letiyu-sozdaniya-i-postanovki-rigoletto>. (In Russian)
19. Poluiakhtova, Inna. "The Category of the Tragic in the Greek Aesthetics and in Giuseppe Verdi's Musical Drama". *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, no. 6/1 (2013): 429–34. Accessed: September 24, 2020. <https://cyberleninka.ru/article/n/kategoriya-tragicheskogo-v-drevnegrecheskoy-estetike-i-muzykalnoy-dramaturgii-dzhuzeppe-verdi>. (In Russian)
20. Ashbrook, William. "Rigoletto. Giuseppe Verdi". *The Opera Quarterly* 2, no. 2 (1984): 136–7.
21. Galatenko, Iuliia. "Giuseppe Verdi and Italomania on the Russian Stage in the Turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries". *Iskusstvo i obrazovanie*, no. 5/79 (2012): 26–48. (In Russian)
22. Poluiakhtova, Inna. "Music and Word (To the 200<sup>th</sup> Anniversary of Giuseppe Verdi)". *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, no. 2/1 (2013): 334–8. Accessed: September 24, 2020. <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-i-slovo-k-200-letiyu-dzhuzeppe-verdi>. (In Russian)
23. Savitskaia, Liubov'. "La Traviata in Paris. Shooting in Violetta's Boudoir". *Pravda.ru*. Accessed: November 19, 2020. <https://www.pravda.ru/sport/28-05-2005/51090-traviata-0/>. (In Russian)

