

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-1-77-15>

УДК 781.68

Юдін А.А.

Інститут мистецтв

Київського університету імені Бориса Грінченка

ТРАДИЦІЙНІ ТА НОВАТОРСЬКІ РИСИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ГОЛОВНОГО ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ ОПЕРИ ДЖ. ПУЧЧІНІ «МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ» У СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ ТЕАТРУ ARENA DI VERONA

Анотація. Досліджено сценічну інтерпретацію та виконавські особливості головної жіночої ролі Чіо-Чіо-сан у двох сучасних італійських постановках опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні. Обрано аудіозаписи та відеозаписи спектаклей в постановці Брайана Ларджа (1983), Франко Дзеффірееллі (2004). Доведено, що музичний театр Дж. Пуччіні відображає особливості сюжету опери, який гуртується навкруги душевного світу його героїв. Кожен сюжет це своєрідна «лірична сага» з життя жінки. Переважання емоційного погляду на образи героїв над аналітичним, здатність вжитися в створений ним самим художній світ, підносить Дж. Пуччіні в один ряд з видатними драматургами світу та складає основу принципово новаторського фундаменту поєднання музичної та драматичної складових оперного жанру.

Ключові слова: опера, інтерпретація, вокальне мистецтво, елементи музичної мови, засоби виразності.

Yudin Andrii

Institute of Arts, Kiyv Borys Grinchenko University

THE TRADITIONAL AND INNOVATIVE FEATURES OF THE INTERPRETATION OF THE MAIN WOMEN'S IMAGE D. PUCCINI OPERA «MADAM BUTTERFLY» IN THE STAGE OF THE ARENA DI VERONA THEATER

Summary. «Madame Butterfly» by J. Puccini is considered to the opera verism. The image of Madame Butterfly – the dramatic center of the opera, its plot, ideological and musical center of all three acts. The remaining characters play, in essence, an auxiliary role, which gives the opera the features of a monodrama. The range of development of the Butterfly image and the emotions revealed in it is truly enormous. In Act I, we have before us a fifteen-year-old half-child girl, at the end of Act II and in Act III – the tragic heroine. J. Puccini managed to elevate the melodrama to tragedy, so the conflict here is interpreted as moral, ethical. The essence of the Butterfly image is the leading female image of the opera - is not faithful love, but an unshakable faith in the ideal. The death of this ideal, the collapse of faith, is perceived as a tragic catastrophe. In the continuous development of Madame Butterfly, six major episodes can be singled out, which play the role of milestones, fulcrum. In Act I, this is a way out, stage and duet with Pinkerton, in Act II – scene from Suzuki and an aria, a scene with Sharpless and the second aria-monologue, a duet from Suzuki, as well as the final scene of Act III. Many of these episodes become important intonational and thematic centers of the opera. We emphasize that, despite all her tragedy, the image of Madame Butterfly is devoid of naturalism. The musical characteristic of Madame Butterfly is presented in two different productions of the opera of 1983 and 2004 at the Arena Di Verona Theater in various forms throughout the palette of her emotional range. Compare these versions. In the 1983 play by opera director and director Brian Large, Raina Kabaivanska performed in the main part. The stage interpretation of Brian Large is fully consistent with Puccini's intention. In another 2004 version of Franco Zeffirelli, Fiorenza Chedolins (Cio-Cio-san) played the lead role. Thanks to the affecting manner of performance, the drama Butterfly is misunderstanding in the performance of F. Zeffirelli, which does not correspond to the author's intention.

Keywords: opera, interpretation, vocal art, elements of musical expression, means of expression.

Постановка проблеми. Життя та творчість Джоаккіно Пуччіні припадає на перехідний період в музичному мистецтві і відкриває нову епоху в історії оперного жанру. В його композиторському стилі сконцентрований комплекс найбільш характерних виразових засобів оперного жанру. В його творах зароджується і нова оперна естетика, яка наочно демонструє особливості розвитку опери в зламний період; у драматургії особливо вражає симбіоз різних стильових принципів (імпресіоністична манера письма; естетика веризму; прагнення до реалістичності втілення почуттів; синтез яскравого мелодизму, пластичності оркестрової тканини, ла-

догармонічної рельєфності). В театрах України особливою популярністю користуються постановки опер «Джанні Скіккі», «Чіо-Чіо-сан», «Тоска», «Турандот», а опера «Богема» в Національній опері України нещодавно зазнала радикального оновлення традиційної постановочної версії. Актуальність роботи обумовлена не тільки наявністю дослідницьких лакун в сучасній музикознавчій «пуччініані», а й певною невідповідністю між інтенсивним сценічним життям опер композитора і браком уваги до деяких аспектів інтерпретації творів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчість Дж. Пуччіні викликає дослідницьку

зацікавленість як серед вітчизняних, так і серед зарубіжних музикознавців. Історично першою є італійська наукова школа у витоках якої – лібретист опер композитора, письменник-сучасник Дж. Адамі, а також біографи-співвітчизники А. Бонаккорсі, Е. Гара, П. Гадда, Дж. Маротта, Л. Річчі, Ч. Сарторі, Дж. Тароцці, А. Фраккаролі і інші. Усі вони мали прямий доступ до матеріалів і документів, перебуваючи безпосередньо у творчому просторі великого майстра опери [6]. Відмітимо, що в кожній національній музикознавчій школі є центральна монографія про Дж. Пуччіні: німецька – представлена роботою В. Зейферта, польська – дослідженням В. Санделевского. У російському музикознавстві слід вказати на дослідження С. Богдаєвського [1], Л. Данилевич [2], в українському – О. Корчевої [4].

М. Черкашина-Губаренко визначає вагомість і унікальність оперної драматургії Дж. Пуччіні в історії розвитку жанру опери ХХ століття [7, с. 50], Л.В. Кириліна досліджує творчість Дж. Пуччіні в рамках еволюції італійської опери першої половини ХХ століття [3]. І, нарешті, фундаментальна монографія О.С. Левашової «Пуччіні та його сучасники» [5] висвітлює фігуру Дж. Пуччіні в розгорнутій історичній панорамі. У науковому колі недавніх десятиліть також приділено увагу творчості Дж. Пуччіні та жіночим образам його опер, але лишень в контексті веризму: вкажемо на статтю Фан Чуньмей [8].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Незважаючи на стійку зацікавленість творчістю Дж. Пуччіні, все ще існує дослідницька прогалина, що пов'язана з найважливішою науково-практичною проблемою для виконавців, а саме розглядом особливостей втілення жіночих образів і характерів в його операх, специфіка яких стала унікальним новаторським досягненням італійського оперного генія.

Метою роботи є характеристика особливостей сценічної інтерпретації головного жіночого образу в опері Дж. Пуччіні «Мадам Батерфляй». Важливим завданням є визначення традиційних та новаторських рис виконавської інтерпретації та режисерського трактування визначних світових спектаклів.

Виклад основного матеріалу. Музичний театр Дж. Пуччіні відображає душевний світ його героїв, кожен сюжет – це своєрідна «лірична сага» з життя сучасної людини. Як зазначає Олена Корчова, «<...> оглядаючи панорамним поглядом все опери італійського композитора, дійсно сприймаєш їх як єдину нескінченну історію людської любові і страждання, причому історію, викарбовану не просто в музичних, але й в яскравих літературно-музичних образах, близьких до високих зразків світової літератури» [4, с. 70]. Ми сприймаємо трагедію відданого кохання Чіо-Чіо-сан як історію шекспірівської Офелії, приречена Мімі викликає аналогії зі страждуючими героїнями ранніх романів Достоевського, нещасна Анжеліка немов зійшла зі сторінок античної трагедії. Сповнені «м'яким» пуччінієвським трагізмом і Манон, Тоска. Галерею його «вічно жіночних» оперних героїнь можна порівняти і з рафаєлевськими Мадоннами – з прекрасними рисами їхньої своєрідності. Таким чином, увагу композитора зосереджено на крихкому

жіночому образі, вміщеному в мелодраматичну ситуацію. В опері «Богема» образ Мімі рельєфно окреслює веристську тему. Згасаюча від невиліковної хвороби Мімі в фіналі – ймовірно, перший образ, який показує в опері граничну слабкість, ілюзію принципів моральності, що стало відмінною рисою світових героїнь інших опер. Можна говорити про те, що образ Мімі заклав початок галереї жіночих оперних портретів, для яких характерна бездоганна невинність (як, наприклад, Мелізанда Метерлінка-Дебюссі). Крім того, Дж. Пуччіні підсилює контраст всієї драми за допомогою яскравого колоритного фону побутових сцен. Героїня опери «Тоска» Флорія є уособленням найвищої патетики веристського стилю не тільки в творчості самого Дж. Пуччіні, а й у всій європейській оперній культурі. Тут, як це нерідко буває у композитора, герої переживають стан граничного відчаю в екстремальних обставинах. Тоска як пристрасна особа ревнує і легко потрапляє в пастку, розставлену для неї шефом таємної поліції Скарпіа. У ситуації страшної смертельної загрози своєму коханому Тоска – витончена, розпечена артистка, здатна проявити найбільшу силу духу. Вона немов перетворюється в месницю, римську гетеру. Динаміка і експресія цього образу втілюється у вокальній партії у звуковому світі вокалу героїні. А саме – у залученні широких можливостей вокальних виразних засобів: від кантілени – до екзальтації несамовитої люті. Сміливе новаторство Дж. Пуччіні було пов'язано не тільки з максимальним загостренням драматичної ситуації в оперному спектаклі, але й порушенням оперних норм, відмовою від шаблонів. Так, наприклад, композитор, не став включати в оперу класичний фінальний квартет. Згадаємо й той факт, що драма Сарду здавалася сучасникам аж занадто гострою, щоб стати гідною основою для оперного лібрето.

Складною розстановкою персонажів характеризується опера «Чіо-Чіо-сан», де спостерігається виразний їх дисбаланс, оскільки композитор зосереджений на докладному розкритті світу Мадам Батерфляй в самих різних ракурсах. Це й сімейні відносини, й релігійно-ритуальний аспект, й дружні зв'язки (Сузуки і Шарплес) і любов (Ямадори). При цьому простір Пінкертонна максимально звужений. Таким чином, драматургічний рівень опери виявляється ближчим до моноопери, моновистави, але в той же час тут парадоксальним чином зберігається принцип мультиперсонажності.

Театральність мислення Дж. Пуччіні стала свого роду хрестоматійною, загальноприйнятою істиною. Добре відомо, що сам композитор називав себе в листах «людиною театру» [6, с. 44]. Дослідниця О. Корчова поетично порівнює життя італійського маестро з театральною п'єсою, де Дж. Пуччіні постає перед нами, подібно створеним ним оперним персонажам, привабливим і заслуговуючим співчуття ліричним героєм. «П'єса життя» композитора рясніє драматичними моментами. Тут є: історія забороненого кохання, трагічні втрати близьких, захоплюючі подорожі і дорожні катастрофи, запаморочливі тріумфи і провали! [4, с. 18].

Сутність Батерфляй – провідного жіночого образу опери, – непохитна віра в ідеал. Загибель

цього ідеалу, руйнація віри, сприймаються нею як трагічна катастрофа. У безперервному розвитку образу Мадам Батерфляй в опері можна виділити шість великих епізодів, які грають роль вузлових віх. У I акті – це її вихід, сцена і дует з Пінкертоном, в II акті – сцена з Сузукі і арія, сцена з Шарплес і друга арія-монолог, дует з Сузукі, а також – заключна сцена III акту. Багато з цих епізодів стають важливими інтонаційними і тематичними центрами опери. Підкреслимо, що незважаючи на всю свою трагічність, образ Мадам Батерфляй позбавлений натуралізму і «емоційного надриву», характерних для веристських творів. Навпаки, її персонаж ушляхетнюється композитором та психологічна його виразність демонструється гранично акуратно, з красою і гідністю. У той же час Дж. Пуччіні вдалося зберегти максимальну достовірність та реалістичність. Чіо-Чіо-сан належить до східної культури, тому героїні стримана, емоційно закрита в силу сформованих норм і правил східного етикету. Музична характеристика Мадам Батерфляй представлена в різних іпостасях у всій палітрі її емоційного діапазону.

Порівняємо дві різні постановки опери 1983 року і 2004 року в театрі Arena Di Verona. На даний момент Арена ді Верона розташована на головній площі італійського міста Piazza Bra і є всесвітньо відомим концертним майданчиком. Крім того, це – архітектурна пам'ятка світового значення, адже Арена відома як античний римський амфітеатр, побудований в Вероні близько 30-го року нашої ери.

Перша постановка, до якої ми звернулися, це версія 1983 року відомого оперного режисера і постановника Брайана Ларджа. У головній партії була задіяна Райна Кабаіванска, одна з відоміших виконавиць партії Чіо-Чіо-сан. Сценічна інтерпретація Брайана Ларджа повністю відповідала авторському задуму. Трагічна історія кохання відбувалася на тлі декорацій, стилізованих під японський пейзаж. Режисер малює на сцені вишуканий і витончений світ, що ніби зійшов з японської мініатюри. При цьому велике значення має використання природного ландшафту Арена ді Верона, що особливо колоритно показано в I акті в сцені весільного обряду. Сходінки театру допомагають режисерові створити химерні візуальні візерунки при появі героїні і її супроводжуючих. Райна Кабаіванска виконала роль Мадам Батерфляй з грацією, ніжністю, ліричною проникливістю. Гарний м'який голос, яскраві верхні ноти – все це було подано співачкою з великим смаком і тактом. Її вокальна манера відрізнялася насиченою фразировкою, легкістю, благородним *legato*. Завдяки вишуканій техніці, італійська співачка може заспівати на одному диханні фрази, які більшість сопрано розбивають на дві частини Наприклад, в арії з другого акту «*Un bel di, vedremo*» вона виконала фразу «*Levarsi un fil di fumo sull'estremo con fin del mare*» без пауз. Співачка запам'яталася не тільки бездоганним вокалом, але і характерними колоритними театральними знахідками, де вона через жести і міміку показує східне смирення і лагідність п'ятнадцятирічної героїні.

Голос Райни Кабаіванської не зовсім пристосований для майданчиків на відкритому по-

вітрі, але однорідне і насичене обертонами його звучання дозволило співачці панувати над оркестром і виділяти найбільш важливі моменти (наприклад, в дуєті з Пінкертоном в першому акті).

Ще однією постановкою стала версія Франко Дзеффреллі 2004 року, де провідні партії виконали Фьоренца Чедолінс (Чіо-Чіо-сан). Як і в попередній сценічній версії, велике значення тут відіграє японський колорит. Однак на відміну від постановки 1983 року Б. Ларджа, Франко Дзеффреллі створює різного роду штучні декорації і розсудні конструкції. Режисер закриває сходини амфітеатру позаду сцени величезним «задником» з дев'яти розписаних панно, що представляють місце дії – Нагасаки. Але декорації японського ландшафту приховують в собі невелику таємницю. Це – справжнє місце проживання Мадам Батерфляй. Завдяки машинерії, «задник» постійно перетворюється і перед глядачем відкривається невеличкий будиночок, що за сюжетом куплений на строк у дев'ятсот дев'яносто дев'ять років, проте він символічно випромінює світло, як випромінює світло душа героїні. У моменти відчайдушної надії або граничної концентрації душевних сил це сяйво доповнюється ще одним: позаду сценічної конструкції спалахують сотні синіх вогників.

Серед характерних рис цієї постановки відзначимо широкий розмах масових сцен. Так, початок опери цілком вписаний в коло людських життів і нічого ще не віщує трагедії. Відзначимо, з якою пишністю показаний обряд та церемонія весілля, з яким багатством і розкішшю представлені костюми в цій сцені, наскільки точно підібрані найдрібніші деталі. Камерна обстановка II акту вистави, що включає II і III акт музичної партитури, представлена в японському колориті. Саме збереження місцевого колориту (*couleur locale*) стає для Ф. Дзеффреллі своєрідною визівкою постановки. Відзначимо, що цей стилістичний прийом (введення в текст художнього твору елементів, що характеризують місцевий побут, звичаї, природу) в операх XIX – початку XX ст. відіграє важливу роль. Найчастіше композитори малювали далекі країни і прагнули показати все багатство інокультур.

Вокальна інтерпретація Фьоренци Чедолінс в ролі Батерфляй відрізнялася свіжістю звуку, а бездоганна техніка дозволила передати всю делікатність ліричних відтінків жіночого оперного образу Пуччіні. Експозиція Батерфляй на сцені і своєрідне кредо героїні – сольна репліка «*Amor d'amor venni alle soglie*». Незважаючи на високі тессітурні складності (нота «*b*» другої октави), особливості артикуляції (*portamente* на словах «*il bene di chi vive*», де перед нотою написано по два легато), співачка майстерно впоралася з усіма завданнями композиторської партитури. Ліричний дар Фьоренци Чедолінс розкрився в любовному дуєті з I акту. Тут вона постала і як актриса, оскільки діалог Пінкертона і Батерфляй вимагає освітлення різних емоційних граней одного любовного стану: від милих і чарівних (перший розділ, *Andantino calmo*) – до привабливих і пристрасних (третій розділ з кульмінацією в коді, де повторюється тема любові). Найбільш переконливим виглядає фрагмент *Andante animato* (слова «*Siete alto, forte*»), де

Батерфляй перераховує якості Пінкертонна. Однак є деякі нюанси в її сценічній інтерпретації. Так, рухам співачки не завжди була властива граційність і пластика, швидше – наявна деяка різкість і певна частка афектації. До цього додамо і зайву емоційність в найпоетичніших, невагомих місцях музичної партитури. Мабуть, виконавиця (як і режисер) розуміє образ Мадам Батерфляй кілька повнокровніше, ніж це уявляв собі Дж. Пуччіні. Тому у виставі Ф. Дзеффірееллі драма Батерфляй представлена як драма нерозуміння. Героїні доводиться боротися протягом всієї опери з невір'ям оточуючих і це сумніви Сузукі, цинічні натяки Горо. Навіть дружні поради Шарплеса викликають гнівний протест і її новий приплив агресивного переконання у власній правоті.

Висновки. Музичний театр Дж. Пуччіні не втрачає актуальності в наш час, про що свідчать

все нові і нові постановки в театрах всього світу. Образ Мадам Батерфляй став одним з найяскравіших образів світового музичного театру. Цю партію виконують провідні оперні співачки на світових театральних майданчиках. Образ Батерфляй відзначений рідкісною психологічною єдністю, де кожен душевний порух на всіх етапах розвитку сприймається як природний прояв внутрішньої логіки характеру. Психологічна єдність образу Батерфляй підкріплюється єдністю музичною, що ясно відчувається в самих різних епізодах протягом опери. Світ музичного театру Дж. Пуччіні та жіночі образи в його операх – це багатогранні характери, які вимагають не тільки видатної вокальної майстерності, але й максимально повного проникнення в глибини людської психіки, які часто переживають героїні опер великого італійського маестро.

Список літератури:

1. Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX века. Очерки. Ленинград : Советский композитор, 1986. 142 с.
2. Данилевич Л. Джакомо Пуччини. Москва : Музыка, 1969. 456 с.
3. Кириллина Л. Итальянская опера первой половины XX века. Москва : Гос. институт искусствознания, 1996. 231 с.
4. Корчевая Е. Музыкальный театр Дж. Пуччини в художественном контексте первой четверти XX века (на материале позднего творчества композитора) : дис. ... канд. иск.-ния : 17.00.02. Киев, 2004. 198 с.
5. Левашова О. Пуччини и его современники. Москва : Советский композитор, 1980. 528 с.
6. Пуччини Дж. Письма / пер. с итал., сост., редакция, коммент. и вступ. статья Т. Келдыш. Ленинград : Музыка, 1971. 366 с.
7. Черкашина-Губаренко М. Размышления о феномене оперы. Музыка и театр на перекрестке времён. Т. 1. Сумы : Наука, 2002. С. 43–55.
8. Фан Чуньмей. Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. [ред.-упоряд. Шаповалова Л.В.]. Харків, 2012. Вип. 34. С. 383–393.

References:

1. Bogoyavlenskiy, S. (1986). *Ital'yanskaya muzyka pervoy poloviny XX veka. Ocherki* [Italian music of the first half of the twentieth century. Essays]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. (in Russian)
2. Danilevich, L. (1969). *Dzhakomo Puchchini* [Dzhakomo Puccini]. Moskva: Muzyka. (in Russian)
3. Kirillina, L. (1996). *Ital'yanskaya opera pervoy poloviny XX veka* [Italian opera of the first half of the twentieth century]. Moskva: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya. (in Russian)
4. Korchevaya, E. (2004). *Muzikal'nyi teatr Dzhakomo Puchchini v hudozhestvennom kontekste pervoy chertverti XX veka (na materiale pozdnego tvorchestva kompozitora)* [Musical Theater of G. Puccini in the artistic context of the first quarter of the XX century (based on the material of the late work of the composer)], (PhD thesis). Kyiv: National Musical Academy P.I. Tchaikovsky. (in Russian)
5. Levasheva, O.E. (1980). *Puchchini i yego sovremenniki* [Puccini and his contemporaries]. Moskva: Sovetskiy kompozitor. (in Russian)
6. Puchchini, D. (1971). *Pis'ma. redaktor T. Keldysh* [Puccini J. Letters. Editor T. Keldysh]. Leningrad: Muzyka. (in Russian)
7. Cherkashina-Gubarenko, M. (2002). *Razmyshleniya o fenomene opery* [Reflections on the Opera Phenomenon]. *Muzyka i teatr na perekroste vremen*, vol. 1, pp. 43–55. (in Russian)
8. Fang, Chun`mei (2012). *Hudozhnya spetsifika zhinochih obraziv opernogo veryzmu u vocal`nomu vykonavstvi* [Artistic specificity of female images of operatic verism in vocal performance]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity*, vyp. 34, pp. 383–393. (in Ukrainian)