

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**КІНО-ВЕРСІЇ ОПЕРИ «МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ» ДЖ. ПУЧЧІНІ:
СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ АВТОРСЬКОГО ЗАДУМУ**

Магістерська робота
ЧЕБОТАРЬОВА ВАЛЕНТИНА МИХАЙЛІВНА

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент

Сухленко І. Ю.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Чеботарьова В.М.

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КЛАСИЧНА МУЗИКА В КІНЕМАТОГРАФІ ХХ СТОЛІТТЯ... 5	5
1.1. Кіномузика у наукових дослідженнях.....	5
1.2. Оперне мистецтво в кінематографі: алгоритми взаємодії.....	15
Висновки до розділу 1.....	24
РОЗДІЛ 2. ОПЕРА «МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ» ДЖ. ПУЧЧІНІ В КІНЕМАТОГРАФІ.....	26
2.1.«Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні: базові параметри авторського задуму.....	26
2.2. Екранні версії «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні крізь призму розвитку кіномузики.....	44
Висновки до розділу 2.....	54
ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	61

ВСТУП

Актуальність. Кіно та опера – чи не найпопулярніші види мистецтва, подібні один до одного тим, що, обидва, фактично, є однією з форм культурного дозвілля. Відвідування як кінофільму, так і оперної постановки передбачає включення до спільноти поціновувачів та дотримання певних «умов гри» – від форми одягу до віддання переваги якимось жанрам. У той самий час, очевидно, що засоби художньої виразності цих видів мистецтва суттєво різняться, при чому кіноіндустрія ні тільки багато в чому наслідує історію оперного мистецтва а й, навіть, поступово витісняє його. Адже однієї з головних особливостей опери, що обумовлює її затребуваність на всіх етапах розвитку європейського мистецтва була візуалізація сюжету музичного твору, що природно привела до появи фільмів-опер. У цьому симбіозі спочатку домінував театр, але згодом вимоги до співаків-акторів змінилися і сучасні критики визнають, що режисерський задум у більшості оперних постановок, відзнятих на кінострічку в останні десятиріччя, обов'язково враховує ті можливості, що надає відеокамера. Це дає підстави для запитань щодо ступеню впливу композиторського задуму оперного твору на його кіноверсію, що обумовлює **актуальність** та **новизну** нашого дослідження.

Мета – на прикладі кіноверсії опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні дослідити історію взаємин оперного та кіно мистецтв.

Завдання:

- узагальнити наукові праці, присвячені дослідженню кіномузики;
- проаналізувати алгоритми взаємодії жанру опери та кіно;
- визначити базові параметри авторського задуму опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні;
- проаналізувати кіноверсії опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні задля виявлення специфіки підходів щодо реалізації авторського задуму твору;

— порівняти виконавські інтерпретації образу Чіо-Чіо-сан в кіноверсіях опери.

Об’єкт дослідження – оперне мистецтво.

Предмет – специфіка втілення образу Чіо-Чіо-сан у кінематографі.

Матеріали дослідження – нотний текст «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, кіноверсії опери 1974 та 1995 років, художній фільм «Повернення Баттерфляй» 1982 року, відео-записи окремих арій за виконанням Гізели Циполи.

Методологія є сукупністю історичного, бібліографічного, жанрового, стильового та виконавського підходів.

Методи дослідження:

- *історичний*, що розкриває становлення та розвиток кіномистецтва в аспекті його взаємин з оперним;
- *компаративний*, що слугує для виявлення специфіки окремих екранізацій опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні;
- *стильовий*, що допомагає досягнути специфіку трактовки опери Дж. Пуччіні в різних кіно-версіях;
- *виконавського аналізу*, що направлений на вивчення специфіки виконавських завдань у виконання головної партії Міреллою Френі, Ін Хуан та Гізелою Циполою.

Теоретична база:

- *теорії виконавського, стилю* (Дзеффіреллі Ф. [5], Бажанова Р [1], Гоголева Е. [3], Морозов В. [25, 26], Дмитрієв Л. [7], Шастина Т. [54], Онуфрієнко Г. [30], Тен Ю. [43])
- *історичного та теоретичного музикознавства* (Ільїна М. [11], Лондон К. [21], Лісса З. [20], Овсяннікова-Трель О. [28], Пісаревський Д. [33], Полякова Л. [34], Ростова Н. [38], Фрай С. [45], Чен Б. [49], Черкашина-Губаренко М. [50])

Новизна. Полягає в тому, що вперше історія взаємин кінематографу та опери показана крізь призму музичної інтерпретології.

Практичне значення. Матеріали дослідження можуть бути використані у лекційних курсах «Історія вокального мистецтва», «Історія української музики», «Історія зарубіжної музики» та як навчальний посібник для практичних занять з «Виконавського мистецтва».

Апробація. Основні положення роботи викладено у виступах на конференціях: II Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі».

Структура роботи складає: вступ, два розділи, висновки і список використаних джерел. Загальний об'єм – сторінок. Список використаних джерел складає назви.

РОЗДІЛ 1

КЛАСИЧНА МУЗИКА В КІНЕМАТОГРАФІ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Кіномузика у наукових дослідженнях

Відомо, що коли греки складали перелік Муз – супутниць Аполлону, вони налічували їх дев'ять: (Калліопа – епічна поезія, Евтерпа – лірична поезія, Мельпомена – трагедія, Талія – комедія, Полігімнія – гімни та пантоміма, Ерато – любовна поезія, Терпсіхора – танці, Кліо – історія, Уранія – астрономія). Якби вони знали сучасний стан справ у європейському мистецтві, вони б, напевно, переосмислили цей перелік, відмовившись від деяких (наприклад, від Калліопи) або додавши інші. Звісно, невідомо як саме вчинили би стародавні греки, опинившись у сьогоденні, але наші сучасники вже давно наголошують на необхідності визнання того, що є десята Муза – Муза кінематографу. Адже сьогодні неможливо уявити собі людське буття без кіно та важливої складової цього виду мистецтва – кіномузики. Супроводжуючи кіно з моменту його виникнення і до наших днів, ця сфера музичної практики розвивалася від простого супроводу через синтез з відеорядом до появи окремих артефактів, що відомі із прив'язкою до конкретного фільму, але дуже часто виконуються як самостійний твір.

Так, на межі ХІХ – ХХ століть, коли в європейських містах демонструвалися перші, чорно-білі, зразки нового мистецтва, музичний супровід застосовували на кожному сеансі: це був початок ери таперів. Хоча причина запрошення музикантів-ілюстраторів була досить банальною – необхідно було заглушити дратівливі шуми кіноапаратури. Втім, про те, що музика посилює сприйняття будь-якого художнього твору, було відомо здавна. Тож, до наступного кроку – розвитку кіномузики – пройшов дуже невеликий час (трохи більше десятиріччя) і для таперів почали випускати спеціальні альбоми.

Наступним етапом стало усвідомлення необхідності створення оригінального саундтреку для кожного фільму. З того часу кіномузиканта (як свого часу музиканта, що призначалася для балету) почала еволюціонувати від супроводу до самостійного твору. Яскравим підтвердженням цього є як доля окремих композиторів, що прославилися саме завдяки роботі з кінорежисерами (Енніо Морріконе, Джеймс Хорнер, Ханс Циммер, Джон Уільямс, Говард Шор, Денні Ельфман), так і популярна сьогодні практика виконання симфонічних програм, складених з музики до кінофільмів. «... одним з яскравих явищ, що утворюють специфічні підпростори в сучасній культурі, виступає кіномузиканта. Отримавши широке розповсюдження і популярність, вона потенційно здатна так чи інакше репрезентувати весь різноманітний світ музичної культури. Більш того, саме кіномузиканта виявилася дієвим фактором підтримки, в умовах поп-експансії, більш складних, змістовних музичних явищ, зокрема, симфонічної музики, написаної за академічними правилами, оскільки “зберегти велику художню форму в музиці двадцятого століття дійсно виявилось можливим тільки в кінематографі – і це чудово реалізували в своїх роботах <...> кінокомпозитори”» [40, с.37, 14].

Одним з перших прикладів синтезу академічного музичного та кіномистецтва можна вважати п'ятнадцяти хвилинний французький фільм «Вбивство герцога Гіза» (1908, режисери – Шарль ле Баржи, Андре Кальметт), музику до якої написав К. Сен-Санс. Початок кіноленти схожий на увертюру опери. Темний екран, фоном грає музиканта, замість програмок зі змістом та головними дійовими особами – титри. Фільм нагадує камерну театральну постановку, враження від акторської гри у який підсилює музичний супровід. Іноді декілька «закадрових» фраз пояснюють основні сюжетні обставини: хто на екрані, місце дії або на екрані показано лист, який став причиною трагедії. Звісно, не всі люди розуміють французьку мову, тому звукова складова виконує ще й роль перекладача, бо її мова є універсальною та зрозумілою кожному.

Музика виступила в якості рівноправного учасника художньої драматургії в 1926 році в музично-шумовий партитурі німецького композитора Е. Майзеля до німого фільму С. Ейзенштейна «Броненосець Потьомкін» 1925 року. А з кінця 1920-х років, коли винайшли звукозаписну апаратуру, яка дозволила фільмам отримати свою власну звукову доріжку, музика стала невід'ємним компонентом кінотвору [23, с.122].

Серед перших і, водночас, донині актуальних робіт, присвячених дослідженню ролі музики в німому та звукового кіно книга німецького музикознавця Курта Лондона (символічно, що передмову до неї у 1934 році написав сам А. Онеггер). В цій ґрунтовній роботі доктор К. Лондон, по-перше, послідовно простежив «становлення кіномузики», починаючи від дослідів з кінетофонографом перших «звукових» фільмів «для одного глядача» Т. Едісона (Чикаго) і грамофонних фільмів Ш. Пате (Париж) і О. Майстра (Берлін); детально проаналізував 30-річний етап розвитку німого кіно і ілюстративної музики демонстрації фільму. Остання пододала шлях від фону до синхронізації з образотворчим рядом і існує в двох іпостасях (в яких, до речі, музика існує і в сучасних медіа), а саме оригінальну і компілятивну (у зв'язку з цим вчений апелює до такого явища, як спеціалізована нотна «Кінотека»), і закінчив музикою звукового кіно – нового етапу кінематографа із записом звуку голкою і оптичним методом.

По-друге, К. Лондон висвітлив багато технологій кіновиробництва, пов'язаних з музикою: інструментування (спеціальні мікрофонні інструменти і оркестровку для них), будова музичного матеріалу фільму (компактність музичної теми, лейтмотивну техніку, контрастну номерну форму, безперервну і, навпаки, переривається музичну лінію і т.і.).

По-третє, в книзі запропоновано визначення жанрових різновидів «музичного фільму» – немовні ігрові фільми з музикою, кінооперетта, кіноопера, кіноконцерт, мультиплікаційний фільм, і, нарешті, освідчено деякі проблеми

зйомок музичних фільмів та проведення трансляції музичних заходів. Дослідник вважав, що вперше «концертний фільм» був зроблений в 1932 році в Берліні (на кіноплівку було записано виконання увертюри до опери Дж. Россіні «Вільгельм Телль», диригував Макс фон Шиллінгс). Він аналізує процес зйомки, сценарний план якої побудовано на основі музичної партитури, наводячи в приклад фрагмент потактового сценарію.

З 1930-х років майстри звукового кіно, радіо і телебачення почали пошуки нових шляхів використання музики у кіномистецтві, які тривають донині. Разом з ними рухалася і музична наука. Не випадково відомі композитори всього світу не тільки писали музику для кіно, а й аналізували цей процес [10].

Наприклад, Д. Мійо в Америці в 1944 році випустив ґрунтовну працю про музику у французьких фільмах, а Д. Шостакович у своєрідній полеміці з А. Хачатуряном писав про роль музичної складової в німому кіно. Д. Шостакович мав на увазі непідготовлених для роботи в кіно композиторів та в звуковому плані режисерів, про відсутність професійної критики з кіномузики. Важко не погодитися з його думкою про те, що робота композитора в кіно вимагає багатопланових і специфічних знань, не тільки суто музичних. [29, с.154]

Однією з перших наукових робіт, що привертають увагу до музики в звуковому фільмі, може вважатися «Заявка» С. Ейзенштейна, Г. Александрова, В. Пудовкіна. Вони запропонували свій погляд на майбутній розвиток звукового кіно в бік різкої розбіжності звуку і зображення, контрапункту зорових і слухових образів. Не тільки музика, а й мова, і шуми повинні, мають, на думку авторів, працювати в кінострічці як самостійні елементи, а не як ілюстрація, що примітивно слідує за зображенням на екрані. В цьому своєрідному маніфесті звукового кіно вперше був сформульований принцип «зорово-звукового контрапункту» між видимим і чутним. Адже синхронність дублює і поглиблює зображення, але не розвиває дію на екрані, а контрапункт музики і кадрів, навпаки, є способом руху кіносюжету. До речі, в іншій теоретичній роботі

С. Ейзенштейн на прикладі фільму «Олександр Невський» (1938) досліджує й наступні форми поєднання музики з рухомим зображенням – ритмічну, світлову, просторову, емоційну і т.і. [58, с.315]. «З іншого боку, яскравим виразом тенденції вивчення кіномузики стала теорія звукових шарів. Її прототип був описаний в нашумілій “Заявки” (1928) Ейзенштейна / Александрова / Пудовкіна. Режисери-теоретики запропонували шлях розвитку звукового кіно в сторону протилежну ілюстративного початку, тобто різкої розбіжності звуку і зображення, контрапункту зорових і слухових образів. Внаслідок чого на практиці і в науці пошуки різноманітного “руху” звукових шарів, їх поліфонічної “гри”, а також безпосереднього суміщення музики з іншими звуковими і візуальними шарами почалися з особливим ентузіазмом» [52, с.3]

Ідеї «Заявки» С. Ейзенштейна підхопили німецький кінорежисер Вальтер Рутман, а також композитор Ханс Ейслер, який протягом десятиліття (1938-1948) працював в Голлівуді. У спільній з Т. Адорно книзі Х. Ейслер навіть користується специфічним терміном «драматургічний контрапункт» для позначення зв'язку між відеорядом і музикою, вважаючи, що для кадрового монтажу прийнятна виключно ця техніка з'єднання, а будь-які інші музичні техніки, наприклад, наскрізна лейтмотивна, для фільму не підходять. Хоча, наприклад, радянський музикознавець Олександр Острецов, досліджуючи музику Д. Кабалевського для фільму «Петербурзька ніч» (1934, Москінокомбінат), навпаки, наголошував на безсумнівній важливості лейтмотивів у кіномузиці.

Мистецькі пошуки Х. Ейслера, на наш погляд, підтверджують впливовість ідей «Заявки» на розвиток світової кіноіндустрії. Невипадково відомий звукоінженер-акустик П'єр Шеффер, який в середині ХХ століття багато експериментував з музикою і шумами на французькому радіо RDF (Radiodiffusion Française, 1945-1949) і RTF (Radiodiffusion-Télévision Française, 1949-1964). Творець так званих «радіофонічних есе» і «конкретної» музики

спирався на принципи синхронності і контрапункту. «При інтеграції зображення і музики (або музики в сукупності з шумами) або зорові образи у фільмі “перекривають” музично-шумовий фон своєю виразністю, або, навпаки, музичні або музично-шумові образи стають головними, а зображення лише коментує їх, або ж виходить рівноправний синтетичний контрапункт «голосів», що породжує музично-образотворчі «акорди».

Підкреслимо, що праці, подібні до ейслеровській і шефферовській і сьогодні зберігають свою актуальність, зокрема, для дослідників специфіки використання музики в електронних засобах масової інформації. Адже саме в кіно почали закладатися основи екранної драматургії, які потім перейняли телебачення і радіо. Згодом багато з цього було використано в ігровому та документальному кіно, яке є вагомим складовим елементом телебачення.

Сучасні технології ще більше наблизили кіно і телебачення: з'явилися домашні кінотеатри, спеціалізовані телеканали, що транслюють виключно кінофільми, тому технічні параметри, що раніше були специфічними для кінозалів, сьогодні використовуються у побуті. Так, якщо раніше кінотеатр відрізнявся великим екраном, об'ємною квадрофонією, то сьогодні все це людина може мати в окремій квартирі.

Ці процеси переходу кіномистецтва до людських осель та специфіки розвитку кіномузики висвітлені у книзі польської дослідниці Зоф'ї Лісси. Продовжуючи ідеї Х. Ейслера, мистецтвознавиця пише про дві основні музичні сфери в кіно-оригінальній і компілятивній музиці і багато уваги приділяє спеціально написаній для кіномузики (починаючи з 1908 року, з робіт К. Сен-Санса і М. Іпполітова-Іванова в німому кіно).

В історичному ракурсі робота З. Лісси мало інформативна. В основному, вона продовжує дослідження К. Лондона, зупиняючись на ігрових і документальних фільмах, опері і балеті в кіно, кінооперетті, експериментальних фільмах, мультиплікаційних і трюкових фільмах. Примітно, що розвиток

кіномузики представлено в її книзі поступальним рухом від феномена синхронності до асинхронності звуку і зображення.

Більш розвинені теоретичні ідеї З. Лісси. Так, висловлюючи загальну тенденцію «розуміння» кіномузики, вона справедливо нагадує про два пласти – відтворену музику (музику в кадрі) і музику, що допомагає в тлумаченні того чи іншого кадру звукового кіно (закадрової музики).

Як і К. Лондон, З. Лісса досліджує музично-композиційні техніки в кіно: лейтмотивну техніку, роль пісні в кіно, інструментування (цікавий пасаж дослідниці про «фотогенічність» скрипок в музичній партитурі фільму), питання специфіки «електронної» та «конкретної» музики і т. д. Окрема увага приділена так званій техніці «переривчастого» музичного ряду. Інші висновки З. Лісси не менш актуальні: кіномузика тематично не єдина, різностильна, має двопланову форму, не властиву автономній музиці, а її фактура може бути безпосередньо пов'язана з сюжетом фільму, як це, наприклад, знаходимо у японській кінострічці «Сім самураїв» (1954, режисер Акіра Куросава, композитор Фуміо Хаясака), тут багатоголосся вибудовується відповідно до кількості самураїв в кадрі.

Головний інтерес З. Лісси – функції кіномузики, систематизації яких присвячена частина книги. Так, З. Лісса пише про «музику шумів» (наприклад, кінський тупіт в увертюрі «Семі самураїв») та вказує на той факт, що її включення у музичну партитуру кінострічки докорінно змінили уявлення кінокомпозиторів про звук. Звукова функціональність в кіно тому багатопланова, що одночасно пов'язана з музикою, з шумами, з промовою, а в експериментальних фільмах здатна доходити до функціональної інтеграції звукового і візуального ряду.

З. Лісса починає розбір з ілюстративних функцій. Це музика, що підкреслює рух в кадрі або музична обробка (імітація) реальних шумів. Вона справедливо зазначає, що в кіно ілюстративні музичні структури пояснюються зображенням. Далі йдуть функції додаткового зображення, що стосуються

акустичних параметрів і контрапункту звуку і кадрів (внутрішньокадрова музика як уявлення зображуваного простору), замальовки простору закадровою музикою (наприклад, через певну інструментовку і фактуру, як у фільмі «Сніг Кіліманджаро» (1952, режисер Хенрі Кінг, композитор Бернард Херрманн), де для зображення безлюдного степу задіяні тільки найвищі і найнижчі регістри (однак швидше ця струнна музика, що звучить відразу після динамічної увертюри, «малює» стільки африканську савану, скільки передчуття смерті головного героя у виконанні Грегорі Пека, у візуальному ряді уособлюване злітаються грифами), уявлення зображуваного часу («історична музика») і авторського коментаря до зображення (вираз морального осуду, гротеск, патріотизм і т.і.). Третім пунктом виступає «музика в своїй природній ролі» (це виключно внутрішньокадрова музика: закінчені номери, виконувані в кадрі, або фрагменти виконання).

Потім йдуть такі функції музики як засоби вираження переживань (сприйняття героя, спогадів, фантазій, сновидінь, галюцинацій, волевиявлень і інших почуттів); як символу; як засоби передбачення дії (З. Лісса дає тут чудовий приклад з повоєнного польського фільму «Заборонені пісні» (1946, режисер Леонард Бучковський, композитор Роман Палестер), в одній зі сцен якого закадрова музика передбачає липневе Варшавське повстання 1944 року); і як засіб композиційного об'єднання. В останній функції дослідник робить важливе спостереження про те, що зміна музики у фільмі відбувається в результаті корінних змін в кадрі, тоді як музика без будь-яких підстав в кадрі не переривається [20, с.149-317].

Однією з вітчизняних дослідників феномену музики у кіно є О. Овсяннікова-Трель. У статті «Кіномузика як культурний феномен сучасності» вона пропонує введення у науковий обіг терміну «медіатекст», що складається з візуальних та звукових елементів. Музика, на думку автора, є невід'ємною частиною останніх. Це не зовсім так. Фільми, до яких ми звикли в сучасному

розумінні, передбачають працю над усіма видами медіатексту, komponуючи їх між собою. Але існують аматорське кіно, яке знімають непрофесіонали. Деяким достатньо взяти із собою камеру та знімати усе навколо себе. Звукова палітра, яка наповнює стрічку, буде шумовою та вербальною, без музичних вставок [28, с.165].

Проте більшість режисерів долучають музику до свого кіно саме для того, щоб за її допомогою створити звукову реальність простору та часу. Вона є найвиразнішим засобом, здатним передати тлумачення абстрактних, філософських понять. За О. Овсянніковою-Трель це музика з медіатексту, інакше говорячи, відокремлено функціонуючий від партитури саундтрек. Окрім того, він спрощує прийняття та розуміння глядачем задуму режисера, впливаючи безпосередньо на емоційну складову.

Що цікаво, більша частина кіномузики сприймається суспільством як класична, хоча її пишуть сучасні композитори, до конкретних фільмів. Це дуже цікавий феномен, адже велика кількість людей не сприймає класичну музику, акцентуючи на її неактуальності у сьогоденні. Тим часом кіномузика розмовляє аналогічною простою мовою, органічно резонуючи із людиною, як це відбувається у традиційних концертних залах.

Так цю ситуацію коментує британський письменник, драматург і актор Стівен Фрай: «... сучасна аудиторія того, що ми звично називаємо класичною музикою, мала, елітарна і складається із знавців і поціновувачів – самих композиторів, їх палких шанувальників, університетських учених... Я говорю про людей, які слухають те, що теоретики назвали б “ною” класичною музикою. Тобто про тих, кого можна зустріти на прем’єрі твору Луїджі Ноно, тих, хто купує CD із записом нової редакції “Pli selon pli” П’єра Булеза. Тобто речей, яким “серйозні” слухачі офіційно присвоїли звання “створеної нині класичної музики”... Виглядає все так, ніби класична музика геть забула, що колись вона теж була музикою популярною... Композитори ж авангардної хвилі роблять

наступне: вони говорять мовою, яка не стільки жахає публіку, скільки залишає її в невіданні тієї обставини, що перед нею – музика... З певністю можна сказати одне: рушивши в обраному нею напрямку, сучасна класична музика... дозволила чималій кількості композиторів, які працюють в особливому, паралельному світі, обійти її: тишком підкрастися і пред'явити права на звання “великих композиторів нашого часу”. Більше того, і що важливіше, тишком підкрастися і пред'явити права на публіку теж. Ну і хто ж вони – ці чоловіки і жінки в масках? Кіношні композитори» [45].

Тим часом кіномузика хоча і відображає задуми режисера, але пише її композитор. Це окрема специфічна професія, з зовсім іншими нормативами та принципами. Основною відмінністю виступає прикладна функція. Музика з фільмів є їх невід'ємною частиною, вона потребує контексту, без якого втрачається значна частина її змісту. Вона створена, щоб передавати конкретні емоції, розкрити дух епохи та ситуації, існуючи в симбіозі з відеорядом. Класична музика навпаки, цілком самодостатня. Вона несе в собі весь обсяг інформації.

Сьогодні світові знайомі імена багатьох композиторів, відомих написанням кіномузики. Наприклад, Х. Ціммер, Е. Морріконе, Дж. Вільямс, М. Таривердієв та безліч інших. Їх творчість свідчить про те, що кіномузика стала невід'ємною та самостійною ланкою музичного мистецтва, що має практичний функціонал та естетичну природу.

1.2. Оперне мистецтво в кінематографі: алгоритми взаємодії

Опера – грандіозний жанр, що синтезує декілька видів мистецтв: вокальну та інструментальну музику, літературу та хореографію, образотворче та драматичне мистецтво. Протягом декількох століть саме цей синтез обумовлював популярність оперного жанру, який, без перебільшення можна було назвати одним з найдемократичніших видів музичного мистецтва. Оперні композитори були героями націй, мелодії оперних арій перетворювались на інструментальні

парафрази, популярність видатних співаків можна порівняти з сучасним ставленням до рок-зірками. Згадаємо, як у «Маленьких трагедіях» О. Пушкіна А. Сальєрі бентежить той факт, що музику В. Моцарт виконує сліпий скрипаль у трактирі. Тож, можна стверджувати, що саме опера займала домінуючу позицію в жанровій системі декількох художніх епох.

З початку ХХ сторіччя ситуація почала змінюватися і ці зміни були визначені появою нового виду мистецтва – кінематографу. Дивовижний факт, але кінорежисери пробували екранізувати оперу ще за тих часів, коли фільми були німими. Перші оперні екранізації – «Паяци» Р. Леонкавалло та «Манон Леско» Д. Пуччіні – вийшли на екрани ще в 1909 році. Головною трудностю тоді було зведення музичного супроводу з артикуляцією виконавців (професійні актори не одразу прийшли з театру в кіно). Не маючи змоги записати і кадр, і звук одночасно, режисери записували окремо картинку на кінострічку та музику на грампластинку.

Але такий засіб трансляції опери на екрані був доволі дорогим. Картини знімали невеликими, біля години за обсягом, але платівки на грамофоні все одно потрібно було постійно міняти. Найчастіше, на платівку було записано вокальні партії, а партію оркестру виконував тапер, щоб вочевидь, ще більше ускладнювало процес синхронізації музичної фактури. Можливо саме це спонукало німецького режисера Оскара Местера зняти оперу «Лоенгрін» без використання музичного запису. Трансляцію супроводжував справжній оркестр, солісти та хор. Адже геніальну музику Р. Вагнера неможливо було передати недосконалим на той час звукозаписом. Проте такий засіб залишився лише експериментом [37, с. 18].

Намагаючись донести сутність опери до більшої аудиторії, режисери часто жертвували проникливістю та чуттєвістю музики на користь сюжету. Але були й винятки. На перший погляд можна сказати, що кіно, як нове явище, паразитувало на популярності опери. Перші десятиріччя воно не розглядалось як мистецтво чи,

як зараз кажуть, «десята муза». Це був один з технічних винаходів, створений демонструвати повсякденні реалії життя. Тоді не було ні сюжету, ні акторів. Фільми знімалися в атмосфері повної імпровізації. Тож, перші режисери, бажаючи творити мистецтво, запозичували все краще, що вже було винайдено. У тому числі й опери. Завдяки чому опера стала ще ближче до простих людей, більш демократичною. У перших фільмів-опер було безліч недоліків, але такий симбіоз був корисним для всіх. Кіноіндустрія поширювалася та розвивалася, а число оперної аудиторії збільшувалось.

Тим часом у 1929 році закінчилася епоха «Великого німого кіно». Воно «отримало голос». Перед режисерами постали нові питання: як не дати музичному звуку залишитися лише ілюстрацією до фільмів. Ця проблема відразу спровокувала появу відповідних публікацій, перші з яких датовані тридцятими роками. Зосередимо увагу на статті «Музика в кіно» Курта Лондона, котра особливо цікава тим, що в ній надано одну з перших класифікацій музичних фільмів:

- немовні ігрові фільми з музикою;
- музичні мультиплікаційні фільми;
- кіноконцерти (тобто фільми-концерти);
- кіноопери та кінооперетти [21, с.31].

Щодо останніх двох, то спочатку спроб відзняти якісний матеріал не було. Лише записи реальних постанов у театрі. Проте і до цих відео К. Лондон доволі критично налаштований. За його поглядом, засняте крупним планом обличчя співаючого актора визиває не повагу та трепіт, а сміх. Але він признає цінність цього жанру та необхідність поширювати його задля культурного росту людства.

Та чи помилявся у своїй критичності К. Лондон? Аналізуючи сучасну кіноіндустрію та оперне мистецтво, складно сказати безперечно. Можна лише окреслити декілька безумовних аспектів. Перший з яких – енергетика. Не потрібно бути високим цінителем або відомим критиком, щоб відчувати колосальне

джерело людської чуттєвої енергії, що пробуджується під час спектаклю в театрі. Навіть повітря резонує в такт зі співаками та оркестром. Але якщо подивитись ту ж саму виставу дома біля телевізора, або на великому екрані в кінотеатрі, глядач вже не отримує того заряду, що присутній при живому виконанні.

Другий аспект походить від різниці каналу сприйняття інформації. Є причина, чому розвиток кіно почався саме з «рухливих картинок». Більшість інформації аудиторія, особливо сучасна, черпає візуально. Цим користуються режисери, які за допомогою організації другого плану або через кольорову гамму, або через певні символи візуалізують приховані лінії сюжету. Тобто, кінострічка надає більше можливостей для реалізації творчого задуму. На відміну від обмеженого у швидкості зміни декорацій оперного театру, кіно миттєво може «перенести» глядача в інший час або інше місце. «... фільм-опера в декількох відносинах краще кіноверсії театральної вистави. Одне з важливих переваг – підкреслена видовищність, можливість використовувати простір не тільки залу для глядачів і оперної сцени, але і інтер'єрів царських палат, палаців, храмів, міських вулиць і площ, природних ландшафтів та ін.» [36, с. 44]. Крім того, один і той самий відрізок оповідання може бути показаними у багатьох варіантах. Під час монологу головного герою оператор може взяти крупним планом його обличчя, передаючи гру актора, чи демонструвати пейзажі, інших учасників подій. Звісно, театральні постановки не можуть похвалитись такою варіативністю. Через різницю відстані від глядача до сцени, неможливо продемонструвати все. Також декорації в театрі статичні, якщо їх зміна не обумовлена сюжетом, то нічого не зміниться між антрактами. Вони умовні та дуже яркі, приваблюючи до себе зір. Все це – обрамлення до головного – Музики. Отже і сприйняття опери переважно аудіальне [48, с.11].

Щодо антрактів, то це одна з найбільш явних різниць між кіно та оперою. Для театру це необхідність з технічних причин. А фільми цілісні. І за картинкою, і за дією. Вони послідовно розповідають все, нагнітаючи до кульмінації.

Яскравим прикладом до наступного пункту є радянські кіноопери, в котрих знаходимо невеликий недолік: іноді глядач бачить, що актор в кадрі не співає, а відкриває рот в такт. Можливо, в фільмі це не так важливо. Проте в опері на сцену не може вийти актор, тільки співак. Звісно, було б добре, щоб оперний співак був гарним актором, але це не є обов'язковою вимогою. Натомість, в кінематографі потрібні саме акторські здібності. Тож, залежно від обставин, від бачення режисера, людина, яку ми побачимо в кадрі буде або тільки грати. Або грати та співати [31, с.289].

Тому можна сказати, що у ситуації, коли опера взаємодіє з кінематографом, режисер стає одною з найважливіших персон. Від його точки зору залежить майже все: відбір акторів, переосмислення лібрето, стилістика декорацій тощо. Виконавець може бути неймовірно професіональним, відомим співаком з чаруючим голосом, але якщо зовнішні дані не співпадають із вимогами, усі заслуги нічого не варті. Глядач не буде вірити та правильно сприймати інформацію. В опері таке теж трапляється, але в кіно це більш показово [47, с.172].

У цих жанрах різні умови праці та основні алгоритми єдині. Через режисера-постановника опера та кіно впливають одне на інше. Колись в опері правила диктувала музика. Люди приходили, щоб послухати своїх улюбленців, в більшості не розуміючи ані слова чи що показують на сцені. Ще раніше усі партії – і чоловічі, і жіночі – виконували чоловіки. Сучасна ж опера не може собі дозволити бути такою самонадійною. Через велику кількість альтернатив, опера стала більш складним жанром. Зараз розглядають через мікроскоп і професійне виконання партій, і акторську гру. З кіно прийшла перевага до реалізму. Її принесли саме режисери-постановники і вони ж встановлюють баланс між фільмами та оперою. «... режисер-постановник на основі власного задуму, по своєму витлумачуючи драматургічний матеріал, естетично об'єднує всіх учасників постановки, виявляє ідейний зміст вистави, його жанр і зовнішню

форму, ритм і мізансцени, організовує і погодить між собою всі компоненти видовища: гру акторів, костюми, декорації, музику, світло і створює гармонійно-цілісне, що володіє художньою єдністю видовище» [8, с.108].

Зі слів істориків кіно Роджера Менвелл і Джона Хантлі, перша специфічна кіноопера була створена композитором Ф. Фехер в 1935 році під назвою «Розбишацька симфонія». Як показала практика, це був невдалий твір, як наслідок, автори не включили його в щорічну фільмографію, де перераховуються всі кращі фільми року [50, с.53].

Спочатку фільми-опери знімали в країнах, що мали найбагатші культурні оперні традиції, а саме в Італії, Германії та Австрії, де до зйомок почали залучати відомих улюблених артистів. Цей хід позитивно впливав не тільки на якість стрічки, а й був корисний у маркетинговому сенсі, звертаючи увагу більшої кількості населення. Так, італійський режисер Карміне Галлоне у 40-50 роках екранізував такі популярні опери, як «Ріголетто» та «Трубадура» Дж. Верді, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні за участю Тіто Гоббі, Марії Чеботарі та Яни Кепури. «Деякі фільми-опери ставилися на основі вже наявних записів закарбували мистецтво видатних сучасних вокалістів, наприклад фільм “Аїда” (1953 року, режисер К. Фракассі), в якому головну партію записано великої Ренатою Тебальді, а роль Аїди виконано молодого Софі Лорен» [13, с.382].

Щодо Радянського Союзу, то тут кіноопери почали з'являтися на екранах з 1940-х років, але критики звернули свою увагу набагато раніше. Цей жанр викликав великих резонанс, починаючи зі програмної статті Л. Сабанєєва «Опера та кіно» у 1922 році. Головним тезисом була світова оперна криза, яку неможливо вирішити засобами театру (за словами автора), але можливо вирішити засобами кінематографа [11, с.42]. Своєрідним продовженням концепції Л. Сабанєєва сприймається стаття «Опера і звукове кіно» Л. Кулаковського (1933 р., журнал «Радянська музика»), де також стверджується думка щодо кризи опери через її

«елітарність». На думку автора, екранізація – чи не єдиний шлях реабілітації оперного мистецтва [18, с.23].

Новий погляд запропонував у 1936 році П. Керженцев у статті «Нові завдання кіно» в газеті «Правда». Він розглядає фільм-оперу як «прикладний» жанр, необхідний задля «пропаганди кращих зразків оперного мистецтва», щоб зробити його (оперне мистецтво) більш реалістичним, доступним найширшому глядачеві, дати можливість побачити знаменитих оперних співаків». Також автор стверджує, що «добре змонтована опера за 1,5 години передасть все найголовніше <...> нічого боятися скорочень, якщо кіноопера в тисячі разів збільшить доступність опери для широкого глядача. Хіба ми не видаємо скорочених видань класиків?» [12, с.4].

Ці ідеї підхоплювалися та розвивалися. У 1953 році в журналі вийшла нова стаття «О кіноопері» за авторством композитора В. Шебаліна. На думку автора, найбільшою проблемою у процесі екранізації опер є хронометраж, як визначає як завелику кількість необхідного екранного часу, так і суто технічні проблеми, наприклад, великої кількості плівки. Як вирішення проблеми, автор пропонує запровадити співпрацю між режисером та композитором: «Задля опери повинен створюватися спеціальний сценарій, в основі якого лежав би глибоко драматичний конфлікт» [55, с.91]. У якості прикладу реалізації такого підходу до створення кіноопер, можна привести картину «Черевички» (1944 р. , режисери М. Шапіро та Н. Кошеверова).

Першою спробою зняти фільм-оперу у СРСР стала «Пікова дама». Режисер Я. Протазанов та виконавець ролі Германа І. Мозжухін у 1916 році розмірковували над фільмом за повістю О. Пушкіна, але згодом звернули увагу на однойменну оперу П. Чайковського. Тут особливо слід підкреслити, що майбутня кіноопера від самого початку такою не планувалася. Отже більшість уваги була зосереджена на акторській майстерності та розкритті внутрішньої сутності персонажів. Візуальну складову підкреслює О. Єлисеєва у статті:

«Протазанов завжди виділяє актора з навколишнього середовища (мізансценою, світлом, тональністю костюма). Контрастне рішення декорацій інтер'єрів створює образ взаємовиключних епох: часу молодості графині – повільного по ритмам і перенасиченого бароковими деталями в оздобленні, і часу покоління Германа – з духовним зламом... лаконічністю, похмурою атмосферою інтер'єрів, меркантильністю мрії» [9].

Паралельно, з проблемою об'єднання кіноіндустрії та оперного мистецтва працювали і режисери та сценаристи брати Васильєви (це сценічний псевдонім, насправді, вони не є родичами, а володарями однакового прізвища), яких вважають фундаторами жанру опери-фільму в радянському кінематографі. Вони акцентували на шкідливості музичного театру та його нездатності відповідати запиту глядача, виявивши цю тезу під час роботи над «Сплячою красунею» 1930 року [33, с.15].

Повертаючись до екранізації «Пікової дами», слід відокремити, що автори намагались створити картину, яка не повторятиме досконало лібрето, а стоятиме десь посередині між текстом О. Пушкіна та оперою П. Чайковського, котра обмежена традиційними виразними засобами. Сюжет зазнав змін через ідеологію. Виключили увесь містицизм, який не відповідав вимогам матеріального часу. Проте на наявність містичних сил цього твору вказує Н. Ростова: «... варто позначити якийсь таємничий вплив “Пікової дами” на тих, хто брався за її екранізацію. Хоч раз, прийшовши на розум, пушкінська таємнича повість вже не покидала творчу свідомість режисерів довгі і довгі роки. При цьому вона не бажала бути прохідним епізодом в їх біографії» [38, с.45].

Шкода, що цьому проекту не судилося вийти в світ після перегляду тематичного плану та через смерть одного з авторів, адже були залучені диригент С. Самосуд, художник М. Суворов та оператор В. Горданов. Втім, їх праця не була напрасною. Пізніше деякі фрагменти сюжету було використано на зйомках «Пікової дами» режисера Р Тихомірова [34, с.59].

Ще одна визначна постать у радянському кінематографі – І. Кавалеридзе, який знімав вистави Київського оперного театру. У 1936 році при підтримці Київської кіностудії виходить його чорно-білий музичний фільм «Наталка Полтавка» за оперою М. Лисенка, а у 1937 році – «Запорожець за Дунаєм» за С. Гулак-Артемівським. І. Кавалеридзе запам'ятався тим, що він перший замінив оперних співаків драматичними акторами, які «співали» під фонограму. Цей прийом настільки сподобався, що потім стане обов'язковим для кіноопери [27, с.13].

Зазначимо, що у Радянському Союзі фільми-опери поступово стали помітною подією культурного життя, що обумовлено діяльністю декількох кінорежисерів. У якості прикладу загадаємо про:

- Романа Тихомирова («Євгеній Онегін» 1959р. та «Пікова дама» 1960р. П. Чайковського, «Князь Ігор» 1969р. О. Бородіна,);
- Володимира Горіккера («Моцарт і Сальєрі» 1962р. В. Моцарта, «Іоланта» 1963р. П. Чайковського. «Царева наречена» 1965р. М. Римського-Корсакова, «Кам'яний гість» 1967р. О. Драгомижський).

Підкреслимо, що зйомки опер на кінострічку дозволити зберегти пам'ять про мистецтво видатних майстрів оперної сцени такої роботи для нащадків збережений сценічний вигляд великих співаків Г. Пирогова, Г. Нелеппа, Н. Ханаєва, М. Михайлова, І. Козловського та ін [32, с.369].

Окрім видатних радянських режисерів, жанром фільму-опери були зацікавлені і західноєвропейські. Серед них виділяється постать Франко Дзеффіреллі. Цей видатний італієць починав кар'єру з театральних постанов (дебютна праця – «Попелюшка» Дж. Россіні у 1953 році на сцені легендарного театру Мілана – Ла Скала). Після такої успішної прем'єри, режисерові довірили керівництво операми «Любовний напій» Г. Доніцетті та «Турок в Італії» Дж. Россіні. Однак найбільше на творчий шлях Ф. Дзеффіреллі вплинула

«Травіата» Дж. Верді, адже під час роботи в Далласі у 1958 році він познайомився з Марією Каллас. Зустрічі з такими видатними постатями обов'язково залишають слід. Співачка надихнула на режисера зйомку кіноопер: «Гармонійне поєднання чудової вокальної техніки і акторської гри Каллас пробудили в душі режисера мрію про створення фільму-опери “Травіата” з її участю. За допомогою кіно він хотів зафіксувати і увічнити образ легендарної співачки для майбутніх поколінь». [22, с.368]. Хоча його мрія так і залишилася нездійсненою, ця подія подарувала світові справжнього маестро своєї справи. Як істинний італієць, Ф. Дзеффіретті дуже делікатно поєднував музичний супровід та візуальну складову як на кінострічці, так і під час театральних постанов: «Глядач повинен побачити голос [співака], інакше він його не почує» [5, 173]. Його спектаклі ставлять театри усього світу й сьогодні, навіть після смерті режисера. У професійній сфері, вони вважаються «класичними», а фільми-опери є актуальними і зараз через схильність автора до натуралізму та поглибленого психологічного осмислення.

Незважаючи на усі намагання приблизити оперу до звичайного глядача, вона залишається елітарним жанром, в той час, як кіно більш схиляється до масового глядача. Також воно є більш рухливим та динамічним, схильним до змін, експериментів та імпровізацій. Тому нема нічого дивного у тому факті, що кінематограф превалює над оперним театром.

Висновки до розділу 1.

Простежена історія становлення кіномистецтва та розвиток кіномузики, як невід'ємної його частини, що відображено в наукових працях багатьох музикознавців, наприклад, К. Лондона, Д. Мійо, С. Ейзенштейна, Х. Ейслера, З. Лісси, О. Овсяннікової-Трель. У цих працях досліджено розвиток кіномузики в аспекті вдосконалення технологій, визначено її функції у фільмі, запропоновано поняття «медіатексту» та виявлено вплив музики на кіноіндустрію.

Проаналізовано історію взаємодії опери та кіномистецтва в опорі на тезис про те, що сьогодні це найпопулярніші види мистецтва, багато в чому подібні один до одного. Відвідування як кінофільму, так і оперної вистави передбачає включення до спільноти поціновувачів та дотримання певних «умов гри». У той же самий час засоби художньої виразності цих видів мистецтва суттєво різняться, що визначило історію їх взаємин. Спочатку домінував театр, але згодом вимоги до співаків-акторів змінилися і режисерський задум у більшості оперних постановок враховує ті можливості, що надає відеокамера.

РОЗДІЛ 2

ОПЕРА «МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ» ДЖ. ПУЧЧІНІ В КИНЕМАТОГРАФІ

2.1. «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні: базові параметри авторського задуму

Якщо відокремити трьох композиторів, чий оперні твори у сучасному театрі виконують найчастіше, то ними стануть В. Моцарт, Дж. Верді та Дж. Пуччіні. Останній з них також має неофіційний титул «останнього великого оперного композитора». Відомо, що композитор працював з 70-х років ХІХ століття до 1924 року ХХ століття, а його музичний стиль формувався в період, названий як «fin de siècle» – дослівно кажучи, «кінець віку». При чому багато музикознавців вважають, що Дж. Пуччіні не можна віднести до композиторів, чий стиль важко визначити безперечно: «Композитор вражаючим чином схрестив романтичні риси класичної “великої опери” seria з антиромантичними художніми настроями початку ХХ століття.» [43, с.14] У ранніх опусах композитора відчувається вплив популярного тоді веризму, у більш пізніх – імпресіонізму та психологізму.

Дж. Пуччіні відомий як автор видатних опер: «Тоска», «Манон Леско», «Богема», «Турандот», але навіть серед них особливе місце займає «Мадам Баттерфляй», яка визнана однією з трьох найкращих італійських опер (поряд з «Травіатою» Дж. Верді та «Севільським цирульником» Дж. Россіні). Парадоксально, але всі три публіка дуже погано сприйняла на прем'єрі (знавці історії оперного мистецтва розповідають, що за легендою «Мадам Баттерфляй» повторила історію «Севільського цирульника», провал якого було підготовлено заздрісниками композитора). Основний шквал критики під час прем'єрного показу «Мадам Баттерфляй» хлинув на блискучу Розіну Сторкію – італійську співачку, виконавицю головної ролі. За сюжетом, вона – молода матір, близько 20 років, яка декілька років очікує чоловіка, але публіці здалося, що «Баттерфляй вагітна». Цей факт, а також критичні репліки з залу у першому акті, що вказували

на повторення музичного матеріалу «Богемі», змусили Дж. Пуччіні скасувати наступний показ та суттєво переробити нотний текст. Цей перший та останній провал опери відбувся 17 лютого 1904 року у Ла Скала в Мілані. Диригував італійський маестро Клефонте Кампаніні, головні партії виконали знамениті співаки світу: Розіна Сторкіо (мадам Баттерфляй), Джованні Дзенателло (Бенджамін Пінкертон), Джузеппіна Джаконіа (Судзукі) та Джузеппе де Лука (Шарплес).

Друга прем'єра була здійснена в травні того ж року в місті Брешиа в Італії, в театрі «Гранде». Раніше двохактна, а тепер трьохактна опера тепер була сприйнята глядачами більш ніж прихильно. Публіка вимагала повтору деяких сцен і, традиційно, композитор був зобов'язаний вийти для поклону. «Мадам Баттерфляй» мала феноменальний успіх, чому сприяли Артуро Тосканіні, якому Дж. Пуччіні довірив поставити спектакль, та видатна українська співачка Соломія Крушельницька. Відомо, що згодом вона отримала портрет композитора з особистим підписом: «Найгарнішій та чарівнішій Баттерфляй» [15, с. 151].

Перш ніж перейти до аналізу композиторського задуму твору, вкажемо, що мало кому відомо про першоджерело сюжету. Це досить довга та заплутана історія, написана на основі реальних подій. Відомі навіть імена «прототипів» персонажів, але так вийшло, що ці імена різняться, адже, фактично, історій було дві. У реальному житті історії взаємин «Мадам Баттерфляй» та «Бенджаміна Пінкретона» почалася десь у 1870 роках в місті Нагасакі, Японія. Тоді серед іноземців була популярна рента або купівля жінки, так званий «тимчасовий шлюб» із обов'язковим контрактом, що коштував 20 доларів. Їм скористався шотландець із фамілією Гловер, щоб бути поряд з гейшою, яка працювала в чайній. Її звали Кага Макі, сценічне ж ім'я було – Чо-сан чи, на європейський манер, міс Баттерфляй.

У пари народився син, мати нарекла його ім'ям Шинсанбуро. Наявність дитини не завадила батькові розірвати контракт та покинути Японію, а Кага Макі

була змушена віддати сина на піклування дядькові (Томасу Гловеру) та його японської дружини (Авайї Цуру). Гейшам не дозволялось виховувати дитину. Потім жінка вийшла заміж за японця та переїхала до іншого міста, але після розлучення повернулася у Нагасакі, де прожила до 1906 року. Щодо Шинсанбуро, то його прийомні батьки перейменували на Томісабуро. Світ запам'ятав його як Тома Гловера. Він навчався в університетах Америки та Японії, проживав також в Нагасакі та одружився на Накано Вакі. Дітей після себе пара не залишила, під час Другої світової війни померла дружина Томісабуро, а сам чоловік покінчив із собою, не винісши жаху атомного бомбардування.

Існувала й інша історія, в якій, перш за все, треба акцентувати увагу на постаті П'єра Лоті. Цей французький письменник та мореплавець добрався до Японії у 1885 році й також скористався «послугами одруження». Його шлюб, що тривав шість тижнів, П. Лоті детально відобразив у романі «Мадам Хризантема». Саме цей роман було покладено в основу лібрето опери «Мадам Батерфляй», але для того, що це відбулося знадобилося втручання ще однієї особи – Дженні Коррелл. Перебуваючи у Нагасакі, вона почула історію про жінку, яка колись проживала у цьому місті. Два роки потому Дженні переказала цю історію своєму братові – Джону Лютеру Лонгу. На щастя, окрім адвокатської практики, його цікавила література. На основі розповіді сестри та роману П. Лоті, Дж. Лонг створив повість «Мадам Баттерфляй», що у 1898 році була опублікована в журналі «Century Illustrated Magazine». Усі реальні факти описані в повісті Дж. Лонгом, але деталі японського колориту і персонажі Пінкертон, Судзукі та Гуро взято з «Мадам Хризантеми»: «Японія у Лоті і Лонга ... вражає схожість сюжетних ліній, образних планів, які сприяли акцентування головної і актуальної для всіх проблеми зустрічі Сходу і Заходу, яка виявляється в центрі. Гострота переживання цієї проблеми у кожного пов'язана з тим, що вона відчута ними на особистому досвіді, через короткий або довгостроковий процес входження і вживання в чужу культуру» [35, с.3].

Ще одне переродження первісному сюжету подарував американський драматург Девід Беласко. Він перетворив повість в одноактну поему у 1900 році і в червні того ж року на сцені Лондона її побачив Дж. Пуччіні. Однак і цей варіант не став остаточним. Отримавши права від Дж. Лонга та Д. Беласко, естафету перейняв Луіджи Ілліке. За його задумом, опера повинна була поділятися на пролог та основну дію, котрі потім, перекладаючи чорновий варіант лібрето у віршовану форму, лібретист Джузеппе Джакоза перетворив на два акти. Перший розповідав про знайомство гейші з американцем та їх весілля – картина з повісті Дж. Лонга, а другий освічував події п'єси Д. Беласко та поділявся на три картини.

З точки зору драматурга, поділ місця дії виправданий. «Японський акт» змінюється видом американського консульства, а потім дія повертається знов до дому Баттерфляй. Таким чином начебто співставляються два світи та унаочнюється відмінність менталітету двох країн: практичній американській цивілізації контрастує глибоко традиційна японська. Нажаль, Дж. Пуччіні вважав за потрібне скоротити другу картину і тому сюжет опери розгортається лише в одній локації. Повний варіант, написаний Дж. Джакозою, міг вийти в печать самостійним твором, але цьому не було суджено здійснитися [7, с. 33].

Також важливо вказати на існування відмінностей в кінцівках історій. За Дж. Лондоном, мадам Баттерфляй не помирає. До неї встигає прибігти син, а з ним і служниця. Самоббивства не вийшло, Судзукі успішно перев'язує рани і героїня застоється жива. Втім, насправді цього не могла статися, адже рани від характері летальні. Японська культура самогубства націлена на відсутність можливості врятуватися. Якщо людина після характері не померла, це свідчить про те, що ритуал було проведено неправильно. Жінкам, на відміну від чоловіків, дозволялося не розтинати живіт, а різати горло або втикати особливий кинджал (кусунгобу) в серце. До того ж в Японії із великою повагою відносяться до бажання лишити себе життя. Тож, служниця не стала б перешкоджати господині.

Щодо варіанту Д. Беласко, то в ньому Баттерфляй вмирає. Ця кінцівка насичена драматизмом та справляє глибоке враження на глядача завдяки чому її й обрали як фінальну сцену опери.

Зазнав змін і персонаж Пінкертон. За літературними джерелами, він був більш рішучим та нетерплячим і відразу було зрозуміло, що для такого чоловіка юна японка нічого не значить. Вона йому байдужа, він не сприймає її як партнера, вона для нього є лише прикрасою дозвілля. Цей хід пішов на користь драмі, адже незнайомий з історією Баттерфляй глядач наприкінці опери чітко відчує зраду зі сторони американця та проникне співчуттям до Чіо-Чіо-сан. Також в початковому варіанті було прописано конфлікт між Баттерфляй та американською, законною жінкою Пінкертон – Кейт. Цілком зрозуміла жіночі ревності у лібрето замінили на співпереживання та солідарність. Як видно, дві основні драматичні обставини замінили більш благородними. Не факт зради американця, а відсутність його ксенофобних висловів та сцена нетерпимості між фіктивною і законною дружинами чоловіка. Таким чином опера набула привабливості.

Остаточний варіант опера «Мадам Баттерфляй» отримала 28 грудня 1906 року, в день прем'єри в паризькому театрі Опера-Комік. Залишилися клавіри видання початку того ж року, де можна побачити вирізані фрагменти, але їх дуже мало.

Щодо до ім'я головної героїні, то воно є посиланням на жінку, що послужила її прототипом. Водночас, в ньому є й певна символічність, адже Дж. Лонг спирався на розповіді сестри про майже міфічних прекрасних гейш – японських жінок, які привертають погляди чоловіків тремтливістю та грацією. Не останню роль у порівнянні з метеликом відіграло й традиційне японське кімоно, широкі рукави та цвітасте забарвлення якого й справді нагадують крила. Отже ім'я відсилає і до минулого (реальної історії), і надає вказівки щодо майбутнього

героїні, «котра тремтіла як метелик, страждаючи від жорстоких європейських чоловіків» [39, с. 56].

Неспівпадіння менталітету двох націй відображено вже на початку опери, що починається метушливо. В темпі Allegro рух відбувається одразу восьмими та шістнадцятими, нагадуючи швидкий темп життя, властивий європейцям та американцям. Перші репліки в опері – це ділова розмова чоловіків, які обговорюють будинок, де буде жити Пінкертон із своєю японською дружиною. Уважний глядач одразу ж помітить відношення лейтенанта американського флоту до цього «шлюбу»: навіть будівля його забавляє. Все для нього лише тимчасова іграшка. Тут же помітна різниця між Пінкертоном та Шарплесом. Останній – американський консул в Нагасакі, він зостався в країні по роботі та більш чутливо відноситься до місцевих жителів. Ще однією стороною виступає Гору – професійний маклер-сват. Саме він організував «продаж» нареченої.

Отже, чоловіки зайняті ділом, та їх переривають далекі відгуки жіночого хору. З перших же хвилин опери композитор підкреслює дуальність людської природи. Нововведення та традиції, Захід та Схід, чоловік та жінка. Дж. Пуччіні веде діалог через порівняння. Як протилежність, хору не присутня квапливість. Гості появляються повільно, відносячись до шлюбу із великою повагою. Важливо, щоб усі традиції були дотримані. В їх мелодії простежується пентатоніка – типовий прийом передачі східного колориту.

Перший вихід Баттерфляй можна порівняти із народженням метелика, коли він вибирається з лялечки. Музичне обрамлення переконує в казковості нереальної легкості та неземному походженні. Усі зачаровані красою та невинністю Чіо-Чіо-сан, але перше враження проходить і знов в музиці переважає європейська тематика. Пінкертон із Шарплесом, який стоїть поруч, виглядають господарями, хоча знаходяться на території чужої країни. Американець диктує настрої першої дії, бере до себе юну гейшу. Вона свідомо та рішуче приймає

християнство, підкорюючись законам власної країни, яка диктує бути «рабою та вірною дружиною».

Лише в одному місці японський колорит перебиває європейське свято. Дядько Бонзо навмисно перериває весілля, звинувачуючи Баттерфляй у зраді. Мабуть, він є найкращим втіленням суворості та строгості Японії через персонажа, адже є священиком традиційної релігії. Бонзо можна побачити лише в першій дії та його вихід можна вважати драматичною кульмінацією. Дядько проклинає племінницю і забороняє родичам входити в будинок Пінкертонів, залишаючи Баттерфляй з її новою сім'єю. Нажаль, нічого повернути неможливо, молодій дружині це і не потрібно, адже вона закохана та впевнена у взаємності почуттів чоловіка. Довгий та проникливий дует Чіо-Чіо-сан та Пінкертонів передає романтичний настрій молодят. Проте у щастя віриться лише на перших хвилинах, коли воно свіже та захоплює глядача.

Знавці опери вважають, що Дж. Пуччіні навмисно залишив сцену такою великою, розбивши на три частини. Двічі можна уловити тему прокляття Бонзо, обидва рази в репліках гейши. Вперше, коли згадує про розставання із сім'єю. Вдруге, питаючи Пінкертонів: «Чи правда, що за морем, піймавши метелика, його шпилькою безсердечно там пронизують і до дошки пронизують?» Цією фразою Баттерфляй передрікає власну судьбу та роль. Вона лише трофей, бажаний через свою екзотичність. Американець насолоджується моментом, не думаючи про майбутнє. В той час як дівчина бажає вічності. Так виражається суть трагедії опери.

Другий акт можна вважати перехідним між європейською та японською культурами. Тут конфлікт менталітетів показаний через релігію. Прошло три роки. Баттерфляй щиро вважає себе законною американською дружиною, відкинула японську модель життя та перейняла усе європейське. У той час, як вона молиться Богові християн, у сусідній кімнаті віддає пошесті національним божествам Судзукі. До того ж обидві культури борються всередині самої

головної героїні. Вона усією душею прагне бути американкою, як і обіцяла чоловікові, але просто не знає як. Недостатньо змінити поведінку, щоб відринуть сутність. Про це свідчить її впевненість в Пінкертоні, яка йде від виховання, піднесене поняття честі та гідності. Його можна побачити у двох сценах: відмові вийти заміж за принца Ямадорі та відповіді Шарплесу («... довелося б мені співати і танцювати ... Або життя ... разом ... прикінчити ...»).

Ще одне свідчення внутрішньої боротьби Чіо-Чіо-сан – ім'я її сина. «Dolore» («Страждання»), як і «Gloria» («Щастя») не є типовими для Америки. Жінка назвала хлопчика на японський манер європейськими словами, вкладаючи сакральний сенс. Також в американців не прийнято так просто міняти ім'я людини, в залежності від важливих подій.

Музична лінія підтримує конфлікт, але м'якше. Композитор знайшов шляхи гармонічного поєднання класичної італійської кантиленої та характерної пентатонічної гами. Яскравим прикладом виступає знаменита арія Баттерфляй «Un bel di», що розкриває чисту душу жінки, втілює її мрії та надії. Протягом років вона залишалася незмінною. Тому для неї є дикістю навіть думка про шлюб з принцом. Героїня категорично відмовляється від пропозиції та наївно питає Шарплеса: «коли в Америці в'ють гнізда ластівки», бо Пінкертон обіцяв повернутись саме в цей час. Туж саму рішучість виявляє Баттерфляй на прохання консула вийти заміж за Ямадорі, адже так вона зрадить чоловіка.

Назріває ще один сюжетний конфлікт, центром якого є Баттерфляй. В ній борються жінка, яка прагне воз'єднатися із чоловіком, та мати, котра бажає найкращого синові. Складність ситуації загострюється тому, що, згідно з законом, гейши не мають права працювати та одночасно виховувати дитину. Без чоловіка Чіо-Чіо-сан чекає жахливе майбутнє: залежність від милостині. Але Баттерфляй вірить, що коханий повернеться до неї. Її впевненість межує з божевіллям. Світла, повна щастя музика демонструє настрій жінки, який начебто відтіняють тривожні репліки Судзукі. Служниця хвилюється за господиню, але

не в змозі ані допомогти, ані врозуміти. Їй боляче дивитись, як Баттерфляй готується до зустрічі з Пінкертоном. Складно виділити кульмінацію другого акту. Він увесь повний очікування та скорішої фінальної розв'язки. Тому за деякими виданнями опера складається з двох дій, де остання поділена на картини.

Інтерлюдія до третьої дії одразу готує до драми. Перші ж акорди тривожні та обіцяють жахливі зміни. Мелодію вважають відображенням сну Баттерфляй, повного мрій та в передчутті біди. Далі слідує ніжна колискова, де образ Чіо-Чіо-сан можна порівняти з образом Діви Марії. Вони обидві чисті душею та благородні серцем із величезною любов'ю до сина.

Поки Баттерфляй вкладає дитину спати, Пінкертон і Шарплес розмовляють з Судзукі. З'ясовується жахлива правда: американець забув японку та одружився на іншій, а тепер не в змозі розповісти все Чіо-Чіо-сан. Консул наполягає набратися хоробрості, адже вона заслуговує почути правду та відкрито говорить, що Кейт хоче забрати хлопчика. Пінкертон не бажає бачити Баттерфляй через малодушність. Йому соромно за свій вчинок, тож після аріозо повного каяття («Addio, fiorito asil»), він просто тікає з дому.

Виходить Чіо-Чіо-сан та, замість коханого, бачить іншу жінку. Настає кульмінація опери. Слід зазначити, що Дж. Пуччіні був цілком правий, вирізавши сцену ревності між жінками. Покірне сприйняття долі гейшою відчувається значно гостріше, довгі паузи змушують гостріше хвилюватися за героїню. У цей самий момент Японія у душі Баттерфляй одержує верх. Гірко та боляче, але жінка стримано просить зачекати. Вона покійно приймає долю та померла б так і не виказавши істинних хвилювань. Єдиний, хто зміг їх викликати, став син. Завдяки ньому назовні прорвалася схована душа героїні з концентрованим клубком почуттів. Так народилася одна з найкрасивіших арій світу. Таким чином останні думки Чіо-Чіо-сан присвячені дитині, котрий набув ім'я «Щастя» через жертву матері.

Особливість манери письма Дж. Пуччіні складається в тому, що в клавірі не прописані окремі сцени. Музика не поділена на частини, вона монолітна із плавними переходами та розмитими межами. Якщо раніше вокальна складова опери включала до себе каватини, арії, дуети, терцети, квартети та інші, то в «Мадам Баттерфляй» відсутні речитативи, тому що це «форма вокально-музичного твору, яка інтонаційно та ритмічно наближається до декламації; наспівне декламування» [39, с. 523]. усі репліки виспівуються і визначення до них не підходять.

Якщо не брати до уваги ансамблі, де задіяні всі дійові особи, можна побачити, що основні сольні номери виділені лише двом персонажам: Чіо-Чіо-сан (в неї чотири аріозо і арія) та Пінкертону (дві аріозо та арія). Партія мадам Баттерфляй дуже виснажлива. В біля треті, якщо не більше, усіх сольних сцен задіяна головна героїня. Якщо б не кількість задіяних персонажів, то опера набула б більше схожості з монооперою. Вокальний діапазон гейши охоплює дві з половиною октави (від сі-бемоль малої октави до мі третьої октави). Окрім того партія вимагає великої гнучкості голосу та динамічності [49, с.367].

Найкращий розбір опери був описаний в статті викладача педагогічного інституту Тайшаньського університету Чен Шаня: «“Мадам Баттерфляй” складається з двох дій і трьох частин. ... Опера є безперечним шедевром італійської опери. І в основному завдяки різноманітності музичних і театральних прийомів в майстерному створенні образу Чіо-Чіо-сан. <...> Сам Дж. Пуччіні неодноразово заявляв, що “Мадам Баттерфляй” – це оперне мистецтво найвищої якості персонального виконавства. Важливою причиною цього є саме те, що п’еса вміло відтворила постійно мінливий імідж головної героїні. <...> арія “Мене сюди не дарма закликає” складається з двох музичних частин кілька нервового фугато. Перші звуки в сі-мажорі використовуються для відображення сором’язливості і чутливості дівчини. Далі глухі акорди додають музиці східного колориту. Потім використання центральних акордів символізує легкість Чіо-Чіо-

сан... Вся музика створена так, щоб за рахунок вкраплення на початку високих звуків показати найбільш яскраві моменти хвилювання головної героїні. Перша дія завершується довгим чудовим любовним дуєтом у виконанні Пінкертон і Чіо, що концентровано відображає їх любов. Спочатку Пінкертон втішає перелякану Чіо-Чіо-сан, тому його голос проводить мелодією головну лінію, в той час як ніжний голос дівчини утворює своєрідний фон разом з ніжним струнним музичним супроводом, повним турботи. <...> Коли бідного метелика залишає коханий, в опері вперше звучать трагічні ноти з дисонансом в сім акордів, а тільки потім вступає струнна музика, і звучить голос дівчини. Фактично, це перший музичний натяк на наступні трагічні події, які розгортатимуться на сцені. Музика також поступово розвивається аж до третьої кульмінаційної частини в мажорі, ритм стає більш вільним, висловлюючи дитячому простодушну і незламну надію. В цей час мелодія змінилася до нестабільної повної шкали, сильна інтенсивність в високих частотах, особливо мідних духових інструментів, ще раз натякає на трагічну долю дівчини. Перша частина останнього аріозо, болісного, гострого, речитативного, що властиво національної японської музики, супроводжує голос молодої жінки, який вже спрямовується до мелодії західного зразка. В самому кінці мелодія переходить в тональність сі-мінор і починає свій жахливий політ до домінанти в супроводі важких ударів гонга, виливається в потік величезної сили, за яким слідує похмура труба. Пінкертон з'являється занадто пізно. Тут же звучить прощальна тема, знову цілотонова, переможна, сумна, дійсно кровава.

Арія “Un bel di vedremo” <...> це трилогія: використання сі-мажору, коли корабель прийшов у порт, а останні два тони кожної фрази були повторені, показуючи гаряче очікування дівчини, яка не знає, що воно марно. Коли Чіо-Чіо-сан дізнається про дружину Пінкертон, вона виконує арію, яка різко контрастує з “Ясний день”. Пуччіні використовує речитатив. <...> гармонія постійно перетворюється в сім акордів. <...> Щоб посилити атмосферу смутку, Пуччіні

геніально використовує музичні інструменти. Наприклад, струнний оркестр використовує арочний акорд, щоб відтворити зловісні слова, в кілька разів підсилюючи трагічну атмосферу. Третій кульмінаційний момент можна резюмувати в короткому слові “Wait”. Щоб зробити зображення більш природним і реалістичним, зіграти свіжу і ніжну мелодію, Пуччіні свідомо використовує японські національні мотиви. Коли дівчина виглядає через маленьку щілину в дверях, оркестр грає потужний звук, який поступово слабшає і зникає зовсім.

Пінкертон повернувся, але він привіз американську дружину. Щоб зобразити стан трансу дівчини, музика ділиться на дві частини. У першій частині гучної мідною трубою підкреслюється хвилювання дівчини, яка досягла екстремальних меж після втрати останніх ілюзій. У міру зменшення відстані між двома коханими під час довгоочікуваної для Чіо-Чіо-сан зустрічі звучання інструментів посилюється і поступово розвивається до кульмінації. ... На відміну від східної музики, Пуччіні використовував західну музичну лексику, щоб показати, що Чіо фактично вже задихається. Мелодія коливається в області високих частот, щоб підкреслити не тільки нестерпний сердечний біль дівчини, але і всю глибину соціальної несправедливості. Мелодія передає також тривожність Пінкертона, використовуючи короткі ноти, які передають гостроту ситуації. В кінці гримить азіатська мелодія, що символізує смерть» [53, с.485-485].

Ця опера продумана до дрібниць та допрацьована до статусу шедевра. Однак є деякі моменти, котрі на початку ХХ століття не викликали б питань, а зараз, у зв'язку з поширенням інтернету, спливають на поверхню. Мова йдеться про релігію Японії. Згідно з примітками в клавирі, Пінкертон підходить до статуї Будди. Культура самураїв з кодексом Бусідо також пішла від буддизму, де описаний ритуал сеппуку – ритуального самогубства, котрий у свою чергу оказав вплив на фінал опери. Але на початку другої дії Судзукі молиться богам: «Ізагі,

Ізанами, Сарундасі і Камі». Потім Баттерфляй окликає служницю: «грубі і суворі всі японські боги».

Особлива увага приділяється множині. Буддизм – релігія, що прийшла до Японії з Індії та Китаю. За нею Будда вважається центральною фігурою не божественного походження, адже немає і богів. Він є провідником, тим, хто відкрив шлях просвітлення. Тоді звідки взяли імена, котрі згадує Судзукі? Слід почати з останнього, бо воно не є ім'ям взагалі. «Камі» в перекладі з японського – «бог», загальне звернення. Щодо інших, то в них є справжні прототипи. «Ізагі» – Ідзанагі, бог-творець. «Ізанами» – Ідзанами, богиня творіння, дружина Ідзанагі. «Сарундасі» – Сарутахіко Окамі, покровитель сили, бойових мистецтв. Усі вони – камі, але з синтоїзму. Обидві релігії мирно співіснують. Їх храми навіть будуються по сусідству одне від одного. З точки зору синтоїзму, Будда є одним з безлічі богів, щодо буддизму, то для них усі камі – його втілення. Нажаль, Дж. Пуччіні не був обізнаний про такі тонкощі, а якщо знав би, то не став змішувати дві популярні релігії Японії в одну [19, с.237].

Більш ніж за століття опера була поставлена в багатьох театрах світу. Роль мадам Баттерфляй приміряли на себе безліч талановитих співачок та, навіть, співаків. Зазначимо також, що сольні номери опери постійно звучать в концертних та конкурсних програмах [42, с.201].

Серед найвідоміших та найцікавіших трактовок образу мадам Баттерфляй виокремимо наступні, підкресливши той факт, що обрані співачки – визнані майстрині свого діла. Маючи феноменальні досягнення у вокальній сфері, вони фактично могли співати усе, що бажали, а їх записи ставали еталонними. Почнемо з М. Каллас, про талант якої пишуть, що це «грандіозне явище в оперному світі. Грандіозне настільки, що музичні критики стали ділити історію оперного мистецтва на два періоди – “до Каллас” і “після Каллас”. Якимось незбагненим чином гречанка зміла сплавити воедино слово, музику і рух з тим, щоб висловити біль, відчай або радість. Те, що у виконанні інших співаків

здавалося великоваговою музичною прозою, в її вустах звучало одухотвореною поезією» [30, с.88].

Сказане можна віднести і до трактовки М. Каллас образу Баттерфляй, втім є певні особливості, що, наш погляд, заважають визнати цю інтерпретацію ідеальною. Йдеться про темброві характеристики голосу співачки. Як відомо, вона є унікальною, адже намагалася вийти за рамки діапазону свого голосу, фактично, змінити його природу. Існуючі записи співачки дозволяють простежити як змінювалася теситура її голосу від колоратурного сопрано через драматичне аж до меццо. Фоніатори Франко Фуссі та Ніко Паолілло в процесі досліджень виявили дерматоміозит, симптомом котрого стала зміна та втрата голосу, через що сценічна кар'єра М. Каллас завершилася так рано, а також привело до смерті. Цікаво, що події, відображені у документальному кінофільмі «Абсолютна Марія Каллас» 2007 року, режисером котрого був Філіп Колі, вказують на важливість емоційного стану.

Що ж стосується наявних записів арій з опери «Мадам Баттерфляй» у виконанні співачки, то вони вже презентують кінцевий результат трансформації голосу і це дисонує з авторським задумом твору. Адже для Дж. Пуччіні було важливо показати, що головна героїня – дуже молода, фактично, дитина. Тому партія Чіо-Чіо-сан практично вся розташовано у верхньому діапазоні сопрано. Це відповідає загальній традиції, згідно якої партії молодих дівчат виписують високими нотами, колоратурами тощо. Згадаємо про Снігуроньку («Снігуронька» М. Римського-Корсакова), Тетяну («Євгеній Онегін» П. Чайковського), Сюзанну («Весілля Фігаро» В. Моцарта), Джульєтту («Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно) тощо. Тому, коли М. Каллас блискуче виконує партію Чіо-Чіо-сан, все ж таки звучання її голосу звертає на себе увагу і змушує замислюватися над ступенем відповідності такого прочитання авторському задуму. Втім, аналізовані записи є концертним виконанням, що може «зняти ці запитання».

Контрастує з версією М. Каллас виконання Марія Бієшу. Зокрема, ми проаналізували арію «Un bel di vedremo» з другої дії опери. Здавалося б, однакові ноти, рідна тональність, але версія гречанки ніби нижча. Таємниця доволі проста: різниця полягає у вокальній позиції – у М. Каллас вона низька, голос йде з глибини та вириває з темряви на поверхню. Щодо М. Бієшу, то в неї діаметрально протилежна ситуація. Звук має аналогію зі стовпом світу. Найкраща картина намалюється, якщо згадати пусту церкву, де крізь вікна зводу проникає промінь сонця. В нього чіткі межі, але світло розсіюється, висвітлюючи усе навколо себе. Схоже уявлення створює звучання голосу М. Бієшуа. Недарма, коли говорять про російську вокальну школу, за якою навчають в слов'янських країнах, згадують церковний спів: «яскраво виділяється “російська вокальна школа” <...> що розвивалася і складалася на основі народного і церковного співу як самобутній напрямок вокального професійного виконавства та вокальної педагогіки. <...> отримавши вокальну освіту на основі італійської опери, трансформували вокально-технічні традиції “bel canto”, переклавши їх на російську основу, і створили нову російську вокальну школу...» [54, с.140-141]. Дуже складно неупереджено оцінювати красу вокалу, адже голос – єдиний в світі інструмент, що неможливо настроїти, використовуючи технічні засоби. Зв'язки неможливо замінити як струни скрипки. Проте знавці та цінителі оперного співу стверджують, що висока позиція є безумовним гарантом якості, а також допомагає зберігати чистоту та молодість звучання найдовший час.

М. Бієшу виділяється серед інших виконавиць партії тим, що вона перемогла на I Міжнародному конкурсі пам'яті Міури Тамакі в Японії, де поряд із званням лауреата, першою премією та «Золотим кубком» стала «Кращою Чіо-Чіо-сан світу»: «Член журі конкурсу Єва Турнер говорила Бієшу після конкурсу: “65 раз я слухала в ці дні арію Чіо-Чіо-Сан, а в 66-й, коли співали Ви, – заплакала. Тому що співав не тільки Ваш теплий, чарівний голос – співало Ваше серце”» [2, с.142].

Чудовим прикладом справжнього італійського «bel canto» слугує запис партії Чіо-Чіо-сан, здійснений Ренатою Тебальді. Її версію можна презентувати як своєрідну «золоту середину» між трактовками М. Каллас та М. Бієшу. Некоректним буде вираз, що в співачки важкий голос. Краще сказати – міцний, щільний. Тут необхідно сказати про те, що коли мова заходить про характеристику звучання оперного голосу, то дуже складно описувати це виключно через технологічні параметри – наявність обертонів, їх якість, частоту вокального вібрато або об'єм легень. Але ж теоретикам та дослідникам важливо мати на руках достовірні факти, які можна обґрунтувати, не спираючись на абстрактні поняття. Тому існує безліч досліджень вокального мистецтва, що спираються на використання технічних засобів (достатньо згадати про роботи Морозова) [25, с.40-56, 26, с. 212-249]. Самі ж вокалісти, будучи яскравими представниками, як то кажуть, «гуманітарного мислення», аналізують музику в першу чергу не розумом, а серцем і тому звертаються до поняття артистизму, що поруч з природніми вокальними даними є запорукою успішного втілення сценічного образу [7, с. 194].

Для досягнення виконавського стилю Р. Тебальді необхідно розуміти, що акторство відігравало в ньому дуже значну роль. Коли вона приймала участь в концерті або виставі, приходив натовп людей. Марія Башанова пише: «Здатність багатьох видатних співаків приховувати недоліки своєї вокальної техніки за акторським артистизмом послужила приводом для суперечок в оцінках їх обдарованості, які залежать від художніх переваг слухача-глядача. Особливо категорично з даної проблеми висловлюються самі співаки. Видатна співачка Р. Тебальді, наприклад, вважає, що якщо їй доведеться вибирати між великою актрисою з посереднім голосом і великою співачкою, яка грає прийнятно, то вона вибирає ту, в якій краще голос, а інакше треба йти в драматично театр» [4, с.83]. На щастя, коли справа стосується її виконання, вибирати не доводиться.

Зазначимо, що серед багатьох історій, що рясніють в театральному суспільстві, є декілька пов'язаних саме з «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, зокрема, з роллю сина головної героїні. Зрозуміло, що введення дитини до спектаклю є певною проблемою, адже це вимагає стабільності у поведінці та готовності до тривалого репетиційного процесу. Опера – достатньо консервативний концертний жанр. Імпровізації тут інколи зустрічаються, але найчастіше вони обумовлені тим, що виконавці на сцені губляться і потрібно якось заповнити забутий відрізок дії. Щодо ж до дитячих партій, то у «дорослих» операх їх практично не має, йдеться виключно про окремі епізоди. Сцен з дітьми дуже мало і їм відводиться небагато часу. Крім того, відомо, що дівчинки змалку краще проявляють схильність до виступів на сцені, аніж хлопчики, тому саме їм довіряють невеличкі ролі в театрі. Але для того, щоб адекватно відобразити події опери, італійська співачка Тоті Даль Монте, залучила до спектаклю хлопчика. Ось що вийшло з тієї думки: «На прем'єрі в Берні я сама вибрала трирічного хлопчика, сина італійського емігранта. На репетиціях малюк поводився дуже спокійно і був сама слухняність. Я завоювала його симпатії ласками і <...> цукерками. Але ввечері, перед самим початком вистави, малюк раптом злякався і розплакався. Все ж друга дія пройшла без подій. Але в третій дії чи втома, чи то нервова обстановка сцени так подіяли на хлопчика, що він зовсім розкіс. Коли я, притискаючи його до грудей, заспівала: “Ти мій маленький божок”, він почав скиглити. Я не зневірилася, одягла малюка, пустила його грати, а сама стала готуватися до самогубства. Але тут малюк відчайдушно розревівся, і я, намагаючись його заспокоїти, прошепотіла: “Не плач, не плач, любий, потім ми з тобою пограємо.” Але хлопчина заревів ще голосніше і як закричить, мало не на весь зал: “А коли грати будемо?”» [44, с.220]. Ось така незручна та комічна ситуація сталася на виставі у Швейцарії.

Дуже цікаво дізнатись, а як відчуває себе дитина, яка задіяна у такому монументальному спектаклі? Спогади про ранню кар'єру записала Олена

Гоголева – радянська акторка, театральна кар’єра якої почалася у шість років. Маючи природний талант та схильність до сцени, дівчину залучали до багатьох вистав. Тож у такому малому році майбутня зірка отримала великий опит. В автобіографії вона пише: «Пам’ятаю перший виступ. Репетицій було не багато. Я, звичайно, назубок вивчила свою маленьку рольку. І, анітрохи не соромлячись, відразу, як вийшла на сцену, звернулася до суфлера, який сидів у будці: “Ви мені, будь ласка, не підказуйте, я сама все знаю”. Такий був мій перший вихід» [3, с.12-13].

Серед більш приближених до сучасності виконавиць вокальних номерів з опери «Мадам Батерфляй» згадаємо про Кірі Те Канава – зірку з Нової Зеландії. Відеозапис з її версією арії «Un bel di vedremo» розкриває її одночасно з трьох сторін: як оперну співачку, камерну та естрадну. На початку своєї кар’єри вона в якості виконавиці музики у стилі «рор» виступала в клубах. Арія Тоски «Vissi d’arte» з однойменної опери Дж. Пуччіні подарувала їй можливість продовжити навчання за оперним шляхом. Проте деякі моменти з естрадного співу К. Те Канава продовжує використовувати.

Відео з її співом можна віднести до камерного жанру, адже до контексту опери воно не підходить. Занадто спокійне, не відчувається тих переживань, котрі обурюють Чіо-Чіо-сан, набагато більше уваги приділяється милуванню музикою. К. Те Канава «грається» голосом, із задоволенням показує свої вокальні можливості й, водночас, дозволяє собі виконання в естрадній манері, особливо в епізодах, де хоче заспівати тихіше. Задіяним в таких випадках виявляється лише головний резонатор, характерне звучання «плоскої» голосної «і» також не властиве академічному співу, де багато уваги приділяється її облагороджуванню. Суміш цих двох жанрів є дуже ризикованою, що можна побачити наприкінці арії. Остання висока нота була взята, але не так легко та красиво, як інші до цього, не вистачило довжини дихання, що було вкорочено саме через застосування естрадної манери співу [41, с.162].

Наостанок, наведемо ще один приклад виконання партії мадам Баттерфляй Леонтіною Прайс. Серед усіх вказаних вище співачок вона відрізняється візуально, адже є афроамериканкою. У вокальній практиці дуже велика увага приділяється походженню, бо окрім зовнішніх відмінностей існує різниця у будові тіла, особливо помітне під час співу. В представників негроїдної раси голосові зв'язки ширші та довші, через що голос набуває більше обертонів, а на слух він здається неосяжним, вільним, більш насиченим та матовим. Існує навіть поняття «білого» та «чорного» вокалу. Природою передбачення схильність афроамериканців до оперного співу. Ця особливість у більшості випадків доречна, але опера «Мадам Баттерфляй» є винятком. Образ витонченої молододі японки зовсім не підходить афроамериканцям. Однак цей факт не забороняє виносити окремі арії на сцені, бо в іншому випадку світ би не побачив блискуче виконання Л. Прайс.

2.2. Екранні версії «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні крізь призму розвитку кіномузики

Для розуміння історії взаємин опери та кіно, проаналізуємо кіноверсії твору Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» 1974 та 1995 років – однієї з найбільш популярних опер, що обумовлено не в останню чергу тим, що події розгортаються в Японії. Ця країна, як і Схід взагалі, завжди викликає зацікавленість людей західної цивілізації, що підкреслюється і в опері через образи Бенджаміна Пінкертона та Шарплеса. Сама ж Чіо-Чіо-сан уособлює у собі екзотичну та загадкову Країну Східного Сонця.

Існує багато екранізацій цього твору. Перша з них була знята у 1932 році у США і не може бути визначена як опера, адже музика тут не виходить на перший план, а служить фоном. Актори розмовляють звичайною мовою, ніхто не співає. Це драма, знята за оповіданням Джона Лютера Лонга та театральною адаптацією

Девіда Беласко. Головні ролі виконали актори Сільвія Сідні, Кері Грант та Чарлі Раггліс. Наступну екранізацію зняв режисер Карміне Галлоне у 1954 році. Він також створив фільм, у котрому запозичив лише інструментальну музику однойменної опери Дж. Пуччіні. Фільм не здобув широкої популярності. Вже через два роки вийшла перша кіноопера режисера Маріо Ланфранкі, де головні партії виконували Анна Моффо та Ренато Чіоні.

Однією з найвідоміших екранізацій на сьогоднішній день є «Мадам Баттерфляй» 1974 року. У роботі приймали участь такі зірки світової опери як Мірелла Френі, Пласідо Домінго та Кріста Лювіг, оперний режисер Жан-П'єр Понел, диригент Герберт фон Караян, Віденський філармонічний оркестр з хором Віденської опери. Хронометраж фільму-опери складає 2 години 25 хвилин 14 секунд. Слід зазначити, що в картині 1974 року немає купюр, що зустрічається досить рідко. Ця версія є прекрасним прикладом намагання відтворити специфіку оперного мистецтва засобами кінематографу, адже в ній збережено основні канони театральної постановки аж до декорації, які не виглядають реалістично.

В цій версії «Мадам Баттерфляй» велике значення мають суттєві моменти, що вказують на домінування опери. Перше, що слід підкреслити – це розбіжність між тим, як ми уявляємо собі японську гейшу та зовнішністю Мірелли Френі. Навіть найкраща робота гримерів не здатна наділити європейську співачку азійськими рисами обличчя. Втім, в опері зовнішня схожість не є необхідною. Як і збіг віку. За сюжетом, головній героїні усього п'ятнадцять років. Це, знов таки, не має значення у постановці, де опера важливіша за кіно, адже, крім іншого, неможливо у такому юному віці виконати одну з найскладніших партій, до котрих відноситься Мадам Баттерфляй [1, с.17].

Друге – сама постановка. Декорації, про які говорилося вище, є лише частиною, обрамленням. Вони задають тон розповіді та саме в цьому творі не грають важливу роль. Тому вони мінімалістичні, не виділяються яскравими кольорами. Також привертає увагу праця оператора. На екрані дуже рідкі кадри,

де актори стоять спиною до камери під час спілкування. Всі мізансцени вибудовані з врахуванням обов'язкового правила оперного спектаклю – співати до зали. Тобто, обличчям до глядача, максимум – в профіль. Зрозуміло, що це правило обумовлено практичними речами – спів не буде чути, якщо він направлений до куліси.

Інше співвідношення опери та кіно знаходимо в стрічці «Мадам Батерфляй» 1995 року. Головну роль тут виконує китайська співачка Ін Хуан, яка, вочевидь, зовні схожа на головну героїні опери. Щодо постанови, або, точніше – відеоряду, в ньому оточуючі предмети грають свою маленьку, але значну роль. Усі вони – від кімоно та прикрас японських гейш до будинку та реальних пейзажів – значно посилюють східний колорит опери. Підкреслимо, що музика в оперному спектаклі унаочнює внутрішній світ героїв, їх відношення, реакції на певні події, хоча це не применшує ролі акторської гри співаків. Та коли йдеться про сюжет, героями якого є японці, необхідно пам'ятати їм не притаманна прилюдна демонстрація емоцій. Щодо японців, їхнє виховання не дозволяє демонструвати емоції. Але задля розуміння конфлікту це необхідно. Тому музика тут виступає в якості посередника [56, с.150].

Зазначимо, що на відміну від постанови 1974 року, авторський тест опери тут виконується з купюрами. Зокрема, вилучено оркестровий епізод на початку третьої дії. Таке рішення режисеру, на наш погляд, обумовлено тим, що на відмінну від ситуації перегляду спектаклю в театрі, у кінематографі інструментальні епізоди, які мають «повернути» увагу слухача після перерви, втрачають своє значення. Це вплинуло на тривалості стрічки. 2 години, 13 хвилин та 53 секунди. Більш ніж на 10 хвилин коротше за її аналог 1974 року. Щодо інших цілком інструментальних сцен, то вони заповнені побутом японського народу, у тому числі, з включенням документальних кадрів початку ХХ століття. Також режисер Жан-П'єр Поннель використовує чудове звучання Паризького

для демонстрації красот японського пейзажу, що ще більше уподібнює цю версію «Мадам Баттерфляй» до кіно.

Окремо слід проаналізувати різницю у трактовці образу Чіо-чіо-сан. Центральна фігура в сюжеті опери є складною особистістю, яка знайшла хоробрість для намагань подолати відстань між двома націями, протилежними за устроєм та ментальністю світами. Вона повірила, що союз між японкою та американцем можливий, але була жорстоко обманута коханим, який сприймав їх стосунки як тимчасову гру [46, с. 261].

Образ Мадам Баттерфляй лише здається простим. Хто вона є? Молода дівчина, без розуміння світу, спирається лише на те, чому навчила сім'я: закони Японії, честі та гідності. Зрада коханої людини – це завжди біль, але у втіленні трагедії Чіо-чіо-сан багато співачок впускають одну важливу деталь: особливість менталітету. Останній впливає і на поведінку, міміку, погляди. Ін Хуан зручніше у цьому плані, для неї стриманість в діях є вродженою. Мірелла Френи втілює образ гейши через призму власного досвіду. Здається, що у фільмі знімають історію такою, як її сприймають європейці. Звісно, сам Дж. Пуччіні також писав оперу про Японію, засновану на американській новелі, постанову якої побачив в Лондоні, та він мав змогу відобразити колорит країни східного сонця, уособлюють його лише актори. На початку ХХ століття через незнання були дозволені помилки. Але пізніше, коли Японія стала більш доступною у туристичному плані, екранному та науковому, виправдань майже не стало.

В історії опери «Мадам Баттерфляй» блищить ще одна виконавиця, випускниця нашого університету – Гізела Ципола. Харківська вокальна школа успадковує принципи італійського *belcanto* та, в порівнянні з іншими українськими школами, має тісний зв'язок з батьками-засновниками. Її фундатором став Федеріко Алессандро Бугамеллі, Італієць, учень П'єтро Масканьї, блискучий співак та неперевершений вчитель. Результатом його викладацької діяльності у консерваторії є плеяда видатних вокальних педагогів,

серед яких П. Голубєв, Т. Веске, М. Манойло, М. Рейзен. Це сузір'я викладачів залишили як методично-наукові праці й нотну літературу, так і співаків, цвіт та гордість вокальної кафедри.

До Харкова з Ужгороду Г. Циполу направив педагог музичного училища А. Задора. За його словами, Тамара Яківна повинна була вивести студентку туди, де для неї Богом створено місце. І не прогадав. Дійсно, вже на вступному іспиті майбутню «Найкраща Баттерфляй світу» зустрічали з оваціями. Як згадує сама Г. Ципола, «Мені здавалось, що я на концерті». Втім, навчання у консерваторії вимагало більше зусиль, ніж здавалось. Довелось за три місяці вивчити новий язык для навчання. Окрім того за студентських часів Г. Ципола вже числилася солісткою трьох українських театрів. Її колосальна працьовитість та неперевершені музичні дані допомогли гідно витримати всі випробування. Навчання у Харкові закінчилося на знаковій ноті – партії Чіо-Чіо-сан. Отже А. Задора був правий і під керівництвом Т. Веске Г. Ципола знайшла своє покликання [16, с.27].

«Мадам Баттерфляй» також стала першою парією, яку співачка виконала на сцені Київського театру опери та балету імені Т.Г. Шевченка у 1969 році. В 1976 році Г. Ципола прийняла участь у Токійському Міжнародному конкурсі вокалістів «Мадам Баттерфляй». Шість замість призначених трьох надзвичайно важких турів, а до того виснажливий відбір у СРСР. Однак Г. Ципола не лише отримала перемогу, а й забрала собі усі три призові міста, золоте кімоно, аналогу якому не існує, та титул «Найкращої Баттерфляй світу». Після такої перемоги не залишилось театру, який би не хотів бачити артистку на власній сцені.

Чіо-чіо-сан була не єдиною великою партією, яку Г. Ципола вивчила вже на початку кар'єри. У Київському театрі за нею були закріплені партії в таких операх як «Манон» Ж. Массне, «Фауст» Ш. Гунно, «Отелло» Дж. Верді та «Євгеній Онегін» П. Чайковського. Взагалі протягом усієї недовгої кар'єри співачка виконала більш тридцяти оперних партій та чотирьохсот романсів.

Г. Циполі не довелося знятися у кіноопері, проте вона прийняла участь у зйомках художнього фільму «Повернення Баттерфляй», заснованому на реальних подіях із життя Соломії Крушельницької. «Завдяки Соломії Крушельницькій “Баттерфляй” Джакомо Пуччині сьогодні ставиться на оперних сценах світу. Виконання головних партій співачкою стало доленосним і для багатьох інших творів <...> Геніальний італійський диригент ХХ ст. Артуро Тосканіні надзвичайно цінував Соломію Крушельницьку за точність, досконалість інтерпретації авторського задуму і стилю, за її талант, наполегливість, працьовитість» [17, с.59-60].

Г. Циполу неможливо побачити в кадрі, але усі сольні номери, виконані головною героїнею, були озвучені саме нею. Нажаль, цей фільм не здобув успіху, критики доволі строго висловлювалися щодо достовірності деяких фактів. Однак його обов'язково потрібно згадати в рамках нашої наукової праці, адже в ньому зафіксовано чи не найкращий запис виконання заключної арії Чіо-Чіо-сан. Звісно, існують відеозаписи Г. Циполи, де вона виконує найпоширеніші сцени з опери Дж.Пуччині «Мадам Баттерфляй». Вони є взірцем виконавської майстерності, однак номери були записані окремо від постанови. В такому ракурсі, відео повністю відповідають поставленому завданню. Вони динамічні, мають зрозумілу сюжетну лінію. В разі наявності у фільмі заключної сцени самогубства мадам Баттерфляй, слід порівняти саме їх.

Остання арія Чіо-Чіо-сан «Tu, tu piccolo iddio» виконана Г. Циполою двічі. Вона є гарним прикладом, чому технічна складова, безумовно, є важливою, але не займає перше місце у пріоритетах. Пріоритети аналізу слід переглянути через непотрібність детального розгляду техніки, бо із званням «Найкращої Баттерфляй світу» неможливо співати погано. Тож, основна різниця між виконанням, полягає у закладеному до основі сюжетові. Щоб зробити відеозапис зрозумілим, сценарій був адаптований як «розмова матері із малим сином». Дитина може не зрозуміти більшості сказаного, але відбудеться діалог між

людьми. З цієї точки зору головним мотивом арії виступає глибока, прониклива материнська любов. Емоційне наповнення відповідає завданню, що і було потрібно від солістки [14, с.44].

Наступний приклад приведений з художнього фільму «Повернення Баттерфляй» 1982 року. Він представлений в біографічному та історичному жанрі, хоча не усі критики з цим погоджуються, вказуючи на відсутність та зміну деяких фактів на догоду драматургії. Режисером картини став Олег Фіалко під керівництвом творчого об'єднання «Время» Кіностудії імені О. Довженко. Головні ролі зіграли Олена Сафонова, Антра Лієдскалниня, Іван Миколайчук, Іван Гаврилюк, Григорій Гладий та Галина Золотарьова. За основу сюжету взяті життя та творчий шлях відомої української оперної співачки Соломії Крушельницької. Коли згадують співаків того часу, то її майстерність порівнюють із Е. Карузо, М. Баттістіні та Ф. Шаляпіним. Ця картина є важливою для даної праці через те, що Соломія Крушельницька своїм виконанням партії Чіо-Чіо-сан надала другий шанс опері та стала музою Дж. Пуччіні. «Дослідники творчості видатної співачки однастайні в тому, що вона була однією з найкращих співачок своєї епохи. Про досконалість інтерпретації Крушельницькою оперних партій в пізній період творчості свідчать і спогади відомих італійських музикознавців, співаків, друзів артистки, які стверджують, що вона була у той час визнаною зіркою світового оперного мистецтва. Сучасників захоплювала і дивувала неперевершена вокальна майстерність Крушельницької, її вміння перевтілюватися в різні за стилем та характером образи» [17, с.62-63].

Повертаючись до виконання арії «Tu, tu piccolo iddio» Г. Циполою, то у «Повернення Баттерфляй» переслідуються зовсім інші цілі, бо кіно побудовано як постановка у постанові. При цьому акцент робиться саме на ролі співачки, адже арія є кульмінацією і в опері, і в фільмі. Щодо сюжету сцени з опери у фільмі, то він відповідає задуму Дж. Пуччіні. Розглядаючи всю виставу як драму конкретної людини, останні слова мадам Баттерфляй можуть бути розглянуті як

прощальний лист (окремої ремарки вартий факт, що наприкінці Чіо-Чіо-сан звертається не до Пінкертона, якого навіть не згадує, а до сина, котрий став головним чоловіком та сенсом її короткого життя). Іноді самогубство – засіб висловитись, образно кажучи, поставити крапку перед тим, як закрити книгу. Таким чином змінився смисловий вектор. Арія, що виконується у фільмі Г. Циполою, більше не є діалогом. Через музику Баттерфляй передає увесь свій біль, відчиняє кричущу душу глядачеві, щоб він зрозумів, чому в неї не залишилося вибору. Таке наповнення глибше за інші, тому і чіпляє сильніше, тому цей запис можна сміливо називати ідеальним попаданням в образ [6, с.119].

Слід підкреслити, що жодна механіка управлінням голосу у виконанні Г. Циполи не зіграла образотворчої ролі. Звісно, техніка дуже важлива для оперного виконавця. Вона є своєрідною міцною базою, фундаментом будівлі, котру слід облаштувати. Ця функція залежить від настрою співака, його розуміння, для кого і через що він виражає музику, та безліч, з першого погляду, непоказних речей (наприклад, що їв на обід, як давно, до котрої години спав та скільки, чи багато розмовляв, як одягнений тощо). Режим життя вокаліста грає набагато значнішу роль, ніж в інших музикантів. Тому і для наукового підходу характеристика співака викликає труднощі, адже базується на хибкому, неоднозначному ґрунті.

Хоча механічна складова саме співу є базою, котра обов'язково має бути в кожного гарного співака, існують інші технічні моменти, котрі утворюють специфіку та манеру співу. Вони були чітко визначені в статті харків'янки А. Гуріної, котра базується на понятті «музичного мислення» за авторством В. Москаленка: «... це провідний чинник музичної творчості й музичної комунікації, споріднений із емоційно-смисловим наповненням у вимові слова» [29, с.47]. Сама ж А. Гуріна пише про трактування образу за Г. Циполою наступне: «Аналіз виконавської трактовки свідчить, що вона продовжила композиторський стиль Дж. Пуччіні. Її виконавське мислення та інтонування

виявили й розвинули стиль автора. <...> Центром системи засобів музичної виразності Г. Циполи в партії Баттерфляй є осмислення специфіки японської ментальності, японської культурної традиції, що Дж. Пуччіні талановито втілює в опері. Це виявилось у виконавських інтонуваних, темпоритмі, артикуляції. В інтерпретації партії Баттерфляй Г. Ципола ґрунтується на своєму осмисленні внутрішнього психологічного стану героїні, проте темпів не змінює – навпаки – дотримується всіх детально виписаних Дж. Пуччіні ремарок. Відчуття емоційного стану Баттерфляй, відповідно, виявляється в необхідному темпі, що дозволяє виконавиці природно створювати систему інших виконавських засобів виразності. <...> Виконавську інтерпретацію партії Баттерфляй Г. Циполи відрізняє глибоке відчуття японської культури, яке виявилось в специфіці інтонування композиторського тексту, а також у пластиці тіла (рухах, жестах, позі). Безперечно, артистка свідомо вивчала особливості структури фраз японської мови, стриманість рухів, що є ознаками психологічного «стилю» (за К. Юнгом) як виявом внутрішнього, інтроверсії» [29, с.158-159].

Виконання містить два елементи: свідомий (виконавський план, розуміння мізансцен тощо) і несвідомий (це ті речі, котрі співак робить вже не замислюючись, але вони є результатом, у тому числі й навчання, досвіду сценічних виступів). Дуже гарно про несвідому працю організму говорила когнітивний психолог та нейрофізіолог Т. Черніговська: «Ми знаємо, звичайно, що в мозку є функціональні блоки, що є якась локалізація функцій. І думаємо, як дурники, що якщо ми робимо мовну роботу, то в мозку будуть активовані зони, які зайняті промовою. Так ось немає, не будуть. Тобто вони будуть задіяні, але інші ділянки мозку теж будуть брати в цьому участь. Увага і пам'ять в цей момент будуть працювати. <...> Асоціативні процеси теж завжди будуть працювати. Одним словом, під час виконання будь-якої задачі в мозку не активується якась окрема ділянка – мозок завжди працює весь <...> У нашого мозку інакше організована пам'ять, ніж у комп'ютера – вона організована <...> за правилами

божественним <...>; спогади в мозку лежать де хочуть. Для того щоб в комп'ютері щось знайшли, ви повинні вказати адресу: папка така-то, файл такий-то, а в файлі набрати ключові слова. Мозку теж потрібна адреса, але він вказується зовсім іншим способом ...» [51].

Повертаючись до Г. Циполи, потрібно згадати приведену вище як приклад М. Бієшу. Обидві жінки свого часу отримали звання «Найкращої Баттерфляй світу», так чому запис однієї можна назвати ідеальним, а другої – лише майстерним? Великою помилкою буде приниження заслуг обох співачок, проте, лише Г. Ципола була нагороджена єдиним у світі золотим кімоно, як безумовна відзнака її професіоналізму.

Разом з тим слід відмітити тенденцію, що вже дві слов'янки були відзначені на міжнародному японському конкурсі у виконанні партії Баттерфляй. Особливості менталітету і тут зіграли велику роль. За фактом, образ Чіо-Чіо-сан став своєрідною європейською фантазією на тему: «як ведуть себе японки». Основні людські потреби zostалися невід'ємними, тим часом як характерні для Країни східного сонця фактори були враховані частково. Проте на конкурсі були присутні представники Японії та їх розуміння вимогливіше, ніж в приїжджих колег. З чим може бути пов'язаний такий фаворитизм? Відповідь не настільки тривіальна, як здається. На наш погляд, справа в культурі смутку. В слов'янських народів особливе ставлення до печалі. Якщо іншим народам ближчі спокій, радість та насолода життям, а сумні речі деморалізують, то в нас існує тяга до прийняття страждань. Фразеологізм «очиститися, умитись сльозами» несе як сакральний сенс (маючи на увазі підготовку душі до прийняття нового, звільнення від «кайданів», перехід до наступної ступені саморозвитку, подібне до хрещення), так і фізичний (лікарі доказали, що плакати корисно для здоров'я). Якщо подивитись на історію розвитку російської опери, то найпопулярнішими творами були та є драми: «Пікова дама» та «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Русалка» О. Даргомижського, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Борис Годунов»

М. Мусоргського, «Снігурка» М. Римського-Корсакова, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича та інші. Навіть в наші дні, якщо брати останні піввіку, значна частина музичної творчості має сумний настрій. В цьому є потреба слов'янської душі. Вона «перероджується» через страждання. Поширеним є вислів, що «все погано та життя – біль та тлін». Однак, якщо людині такий стан не до вподоби, то зробить усе, щоб покинути його.

Повертаючись до музики, через особливості менталітету вже слов'ян (в нашому прикладі це українка та молдаванка) на сцену передається і їх відношення. Російська вокальна школа має у своїх витоках церковний спів, котрий передбачає наявність молитви. Вимальовується дуже цікава картина: соліст використовує техніку високої позиції, яка найбільш схожа з положенням «куполу» та «стовпом світу», молитовний стан та «хрещення душі сльозами». Сукупність цих факторів нагадує розмову людини із Богом, від якого нічого не сховаєш. Раз нема потреби приховувати, тож і душа в людині нарозхрист, що особливо чуттєво демонструється через спів. Г. Ципола та М. Бієшу рішуче продемонстрували своє ставлення до головної героїні та проілюстрували її переживання. Їх сміливість була відзначена високими нагородами.

Висновки до розділу 2

Простежено історія кристалізації сюжету опери «Мадам Баттерфляй», її створення та корегування Дж. Пуччіні; проаналізовано деякі японського менталітету та засоби їх відтворення у музичній культурі Європи. Окреслено базові параметри авторського задуму композитора та співачок, виконуючих партію або окремі арії з опери «Мадам Баттерфляй», а саме – М. Каллас, М. Бієшу, Р. Тебальді, К. Те Канави, Л. Прайс.

На прикладі шести екранізацій «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні досліджено шляхи розвитку жанри «фільм-опера». Найбільш популярними стали

опера-фільм 1974 року з Міреллою Френі у головній ролі та кіноопера 1995 року – з Ін Хуан. Порівняння цих версії свідчить про поступову зміну паритетів в парі «опера-фільм» на користь останнього. До порівняння взятий художній фільм «Повернення Баттерфляй», заснований на реальних подіях. Порівняні виконавські версії образу Чіо-Чіо-сан у фільмах таких співачок, як М. Френі, І. Хуан та Г. Циполи. Досліджені особливості вокального стилю у працях В. Кузьмічової, Н. Шахін, Т. Черніговської, А. Гуріна, Ч. Шаня, Д. Гриніха

ВИСНОВКИ

I

Проаналізовано історію взаємодії опери та кіномистецтва в опорі на тезис про те, що сьогодні це найпопулярніші види мистецтва, багато в чому подібні один до одного. Їх симбіоз почався майже від народження останнього та триває до наших часів. Відвідування як кінофільму, так і оперної вистави передбачає включення до спільноти поціновувачів та дотримання певних «умов гри». Спочатку домінував театр, але згодом вимоги до співаків-акторів змінилися і режисерський задум у більшості оперних постановок враховує ті можливості, що надає відеокамера.

Незважаючи на очевидну різницю цих видів мистецтва, засоби їх виразності в чомусь подібні. У той же самий час вони суттєво різняться, що визначило історії їх взаємин. Так, в опері головну роль грає музика, яка, впливаючи на почуття глядача, допомагає йому слідкувати за перебігом подій на сцені. Людина може не до кінця розуміти текст опери, але музичної частини партитури достатньо для того, щоб викликати тривогу, співчуття, радість. У фільмі ж основна увага приділяється картинці на екрані, а музика лише підсилює візуальний ефект.

II

Спочатку кіноіндустрія запозичувала напрацьований оперним мистецтвом досвід, а потім почала розвиватись самостійно. Згодом, з'явився новий синтетичний жанр, який критики визначають як кіно-оперу або фільм-оперу. Його феномен вивчало багато науковців, яких очолює праця німецького музикознавця К. Лондона, де вперше надається визначення жанрових різновидів «музичного фільму», простежено «становлення кіномузики» та висвітлення багатьох технологій кіновиробництва, пов'язаних з музикою. Аналізували

процес написання музики до фільмів Д. Мійо, Д. Шостакович та А. Хачатурян. Наукова праця С. Ейзенштейна, Г. Александрова та В. Пудовкіна «Заявка» запропонувала можливий подальший розвиток звукового кіно, ідеї котрої потім підхопили В. Руттман та Х. Ейслер. Останній потім у спільній праці з Т. Адорно застосовував специфічне визначення «драматичного контрапункту». Ці теоретичні напрацювання потім на практиці використовував французький звукоінженер-акустик П. Шеффер.

Подальший розвиток кіномистецтва, що перейшов до людських осель, висвітила у науковій праці З. Лісси. Польська дослідниця досліджує музично композиційні техніки у фільмах та загальну тенденцію «розуміння» кіномузики, систематизує її. Серед вітчизняних дослідників виділяється О. Овсяннікова-Трель, яка запропонувала введення терміну «медіатекст» у науковий обіг.

Кіномузика розвивалася як різновид музики, а поряд з нею з'явилася окрема специфічна професія композитора, що пише саундтреки до фільмів. Її найвідомішими представниками стали Х. Циммер, Е. Морріконе, Дж. Вільямс та М. Таривердієв.

Кіно та опера мають схожі засоби впливу на глядача, проте їх ефективність проявляється різною мірою. Базовими аспектами є енергетика, канал сприйняття інформації, антракти та перерви, єдність картинки зі звуком та режисер, постать котрого поєднує обидва жанри через певні алгоритми взаємодії. А саме переосмислення лібретто, підбір акторів-співаків, стилістика декорацій та костюмів, місце дії тощо. Одними з видатних режисерів, що сформували на екрані жанр фільму-опери, були Я. Протазанов, брати Васильєви, І. Кавалеридзе, Р. Тихомиров, В. Горіккер та Ф. Дзеффіреллі. У той час, як опера зостається елітарним жанром, а фільми орієнтовані на масового глядача, кіноопери стали своєрідним мостом між ними.

III

На прикладі екранізацій «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні досліджено шляхи еволюції фільму-опери. Виявлено, що на сьогодні існує шість екранізацій, перші з яких (1932 року та 1954 року) слід відокремити, адже вони є фільмами, в яких задіяна музика з однойменної опери. Ще дві – 1956 та 1980 років – заслуговують уваги, але губляться поряд з наступними картинками. Найбільш популярними стали опера-фільм 1974 року з Міреллою Френі у головній ролі та кіноопера 1995 року з Ін Хуан. Перша екранізація виглядає більш як театральна постановка, знята на камеру. Основна роль в ній відводиться музиці, котра визначає специфіку використання можливостей кіномистецтва. Акторська гра також займає важливе місце, адже на багатьох кадрах співаки-актори зняті крупним планом. Версія «Мадам Баттерфляй» 1995 року свідчить про зміну паритетів пари опера-фільм на користь останнього. Через більш детальну працю з фоном та місцевістю, кіноопера виглядає реалістично. Режисер використовує особливості пейзажу, тісно переплітаючи настрій картинки із музикою. На відміну від «Мадам Баттерфляй» 1974 року, це кіно кольорове, що надає більше простору задля реалізації режисерського задуму.

Ще одним з прикладів слугує фільм «Повернення Баттерфляй», в якому розповідається біографія видатної української оперної співачки С. Крушельницької, яка однією з перших винесла на сцену партію Чіо-Чіо-сан. Головна героїня співає на екрані голосом видатної вітчизняної виконавиці Г. Циполи. У фільмі присутні кадри з оперними номерами, серед яких використані сцени з опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй». Вони виділяються серед наведених вище кіноопер особливою чуттєвою проникливістю та гострим відображенням драми, що властива слов'янської людині.

На створення «Мадам Баттерфляй» композитора надихнула п'еса американського драматурга Д. Беласко, написана за однойменною повістю Дж. Лонга, яка є поєднанням реальних подій та роману П. Лоті «Мадам

Хризантема». Перший варіант опери побачив світ у лютому 1904 року, а кінцевий вийшов наприкінці 1906 року. Дж. Пуччіні зацікавився не лише темою екзотики Японії, протягом усього життя він втілював через оперний театр глибокі психологічні драми. У випадку з «Мадам Баттерфляй» автор акцентував увагу на різниці між культурами, важкість подолання соціальних, національних та територіальних відмінностей та яку ціну платитиме той, хто намагається подолати перешкоди.

IV

Образ Чіо-Чіо-сан на сценах оперного театру та в концертних залах втілили такі знамениті співачки, як М. Каллас, М. Бієшу, Р. Тебальді, Т. Даль Монте, К. Те Канава, Л. Прайс тощо. На екрані найпримітнішими стали М. Френі, І. Хуан та Г. Ципола. Образи японки у виконанні цих трьох співачок принципово відрізняються. По-перше, через особливість менталітету. У кінооперах 1974 та 1995 року особливо примітна різниця у трактуванні характерів з точки зору європейської та азійської людини. Міміка, жести, погляд, осанка видають належність до Вітчизни. Образ І. Хуан на відеоряді не викликає багато питань, на відмінність від М. Френі. Проте остання однозначно краще відчуває емоційне посилення, закладене італійським композитором, через спільне етнічне походження. А поміж ними стоїть Г. Ципола, котра більш близька за складом розуму до європейців, але витратила багато часу на вивчення до автоматизму особливостей мови тіла японців.

А по-друге, усі співачки по-різному сприймають розвиток протягом опери Чіо-Чіо-сан, тому наприкінці в кожній формується різне бачення героїні. М. Френі перелякана появою сина, з котрим в думках попрощалася, її гірше від того, що через потребу зберегти гідність, вона повинна віддати сина та пожертвувати власним майбутнім. І. Хуан наостанок розмовляє із сином

безпосередньо. Між ними йде діалог, хоча хлопчик нічого не говорить. Версію кінцівки за Г. Циполою можна порівняти із передсмертним листом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бажанова Р. Японская версия артистизма: живое очарование уходящей природы. Гуманизм и современность. Казань. 2013. С. 13–23.
2. Баханова М. Популяризация литературы по искусству пользователям-подросткам и мероприятия эстетической направленности в детской библиотеке г. Чадыр-лунга. Публичная Районная библиотека. Чадыр-Лунг. 2019. Вып. 1. С. 1–8.
3. Гоголева Е.Н. На сцене и в жизни / Москва : Искусство, 1989. – 297 с
4. Гриних Д. К вопросу о способностях певца. Педагогика и психология образования. Москва. 2009. С. 73–84.
5. Дзеффирелли Ф. Автобиография / пер. с итал. Т. Никитинская. Москва : Открытый фестиваль искусств Черешневый лес, 2008. 528 с.
6. Дзэами М. Предание о цветке стиля / Москва : Наука, 1989. 199 с.
7. Дмитриев Л. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве: диалоги о технике пения /. Москва, 2002. 188 с.
8. Донская Т, Голиусова И. Режиссер театрализованных произведений и праздников: профессионально-личностный аспект. Культурная жизнь Юга России. 2017. С. 106–112.
9. Елисеева О.А. «Натурное» и «созданное» экранное пространство эпохи дореволюционного кино в России. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/naturnoe-i-sozdannoe-ekrannoe-prostranstvo-epohi-dorevolyutsionnogo-kino-v-rossii/viewer> (дата звернення 14. 09.2020).
10. Егорова Т. Теоретические аспекты изучения музыки кино. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html (дата звернення 04.10.2020).

11. Ильина М. И. Фильмы-оперы по классическому русскому репертуару в советском кинематографе: история, черты жанра, трактовка первоисточника : дис. ... студ. : Санкт-Петербург: СПбГУ, 2017. 91 с.
12. Керженцев, П. Новые задачи кино. Правда. Москва. 1936. № 313 С. 4–4.
13. Кино: Энциклопедический словарь / Советская энциклопедия. Москва, 1986. 640 с.
14. Кнабе Г. Диалектика повседневности. Вопросы философии. Москва. 1989. № 5. С. 29–53.
15. Коваленко В., Котикова Т., Черкашина Л. Оперная эстетика Джакомо Пуччини. Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики. Белгород. 2020. Вып. 1. С. 150–152.
16. Кузьмічова В. Навчальний посібник з дисципліни «Методика викладання дисциплін за кваліфікацією (вокал)». Ч. I. Італійська вокальна школа: шлях від зародження до сучасності / ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Харків : 2018, 44 с.
17. Кузьмічова В. Шахін Н. Творчий портрет Соломії Крушельницької Час мистецької освіти. Харків. Мистецька освіта: пошуки та відкриття. 2020, Т. II. 169 с.
18. Кулаковский, Л. Опера и звуковое кино. Советская музыка. Москва. 1933. № 4. С. 16–24.
19. Культура классической Японии : кол. моногр. Харьков, 2002. 352 с.
20. Лисса, З. Эстетика киномузыки / Москва : Музыка, 1970. 495 с.
21. Лондон К. Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черёмухина. Москва : Искусство, 1937. 208 с.
22. Любимов Д. Франко Дзеффирелли и опера: основные режиссерские принципы. Исследования молодых музыковедов. 2020. №1. С. 366–374.
23. Миславский В. Одесса... Немое кино, 1897–1930: фильмо-биографический справочник / Харьков : Торсинг плюс, 2015. 374 с.

24. Моисеев Я. Японская драма. Оперы Пуччини. Музыкальная жизнь. Москва. 2008. № 7. С. 33–34.
25. Морозов В. П. Вокальный слух и голос / Ленинград: Музыка, 1965. 88 с.
26. Морозов В. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники : монография / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2002. 496 с.
27. Мусаева Ф. С. Эстетико-теоретические проблемы советской телеоперы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1984. 22 с.
28. Овсянникова-Трель О. Кіномузика як культурний феномен сучасності. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2015. вип. II(5). С. 163–168.
29. Онеггер А. О музыкальном искусстве: / пер. с фр./Коммент. В., Александровой Н., Быкова В. Ленинград : Музыка, 1979. 264 с.
30. Онуфриенко Г. Diva divina Мария Калласс. Обсерватория культуры. Москва. 2004. № 3. С. 88–102.
31. Очерки истории советского кино : Искусство. Москва, 1961. Т. 3. 777 с.
32. Первый всесоюзный съезд советских писателей : Стенографический отчет. Москва, 1990. 668 с.
33. Писаревский, Д. Братья Васильевы. / Москва : Искусство, 1981. 320 с.
34. Полякова, Л. Пиковая дама на экране. Искусство кино. Москва. 1961. № 2. С. 56–60.
35. Потніцева Т. «Тягар білих»: кіплінгівська тема в американській і європейській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття / Від бароко до постмодернізму. Дніпро, 2018. 39 с.
36. Пылаев М. Пылаева Л. Киноверсии оперной классики в музыкально-исторических курсах ВУЗов. Культурный код. Пермь. 2019. № 1. С. 43–52.
37. Рачковская, В. Музыкальный экран / Москва : Искусство. 2012. 255 с.

38. Ростова Н. Экранные интерпретации «Пиковой дамы» в отечественном кинематографе. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Нижний Новгород. 2014. Вып. 2. С. 72–79.
39. Словник української мови: в 11 томах : Том 8. Київ, 1977. Стор. 523.
40. Соковиков С. Пространство киномузыки и киномузыка в культурном пространстве. Вестник культуры и искусств. Челябинск. 2015. Вып. 4. С. 36–43.
41. Сырвачёва С. Вернигора М. «Мадам Баттерфляй» на оперной сцене минувшего десятилетия (по материалам российской периодики). Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке. Хабаровск. 2015. С. 160–166.
42. Tambling J. Opera, Ideology and Film / Manchester University Press, 1987. 223 с.
43. Тэн Ю. Оперное искусство и стилевые черты оперы Пуччини Турандот. Современная наука. 2019. №1. С. 13–16
44. Тотти Даль Монте. Голос над миром / Москва : Искусство, 1966. 280 с.
45. Фрай С. Неполная и окончательная история классической музыки. URL: <http://royallib.com/book> (дата звернення 21.09.2020).
46. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / пер. с нем. под ред. Д.В. Скляднева. Санкт-Петербург : Наука, 2001. 381 с.
47. Citron M. Opera on Screen / New Haven and London : Yale University Press, 2000. 295 p.
48. Citron M. Visual Media. The Oxford Handbook of Opera. London. 2014. Pp.1–23.
49. Чен Б. Східні елементи в операх Дж. Пуччини. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ. 2015. Вип. 34. С. 362–370.
50. Черкашина-Губаренко М. Опера XX століття: Нариси / Київ, 1981. 208 с.

51. Черниговская Т. Как интернет влияет на наш мозг. URL: <https://econet.ua/articles/118477-neyrologvist-tatyana-chernigovskaya-kak-internet-vliyaet-na-nash-mozg#> (дата звернення:28.03.2021)
52. Чернышов А. Киномузыка: опыт изучения. Медиамузыка. 2014. С. 1–7.
53. Чэнь Ш. Образ Чіо-Чіо-сан в опері Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй». Мистецтвознавчі записки. Київ. 2018. Вип. 33. С. 36–45.
54. Шастина Т. Русская вокальная школа: традиции и перспективы. Вестник. Санкт-Петербург. № 4. С. 140–144.
55. Шебалин В. О киноопере. Искусство кино. Москва. 1953. № 3. С.90–94.
56. Штейнер Е. «Ветка сливы» Иккю. Сад одного цветка. Наука. Москва. 1991. С.144–166.
57. Штейнер Е. Япония и «японщина» в России и на Западе. Знание-сила. Москва. 2009. № 3. С.54–60.
58. Эйзенштейн С. Будущее звуковой фильмы. Заявка (1928). Избранные произведения : в 6 т. / Искусство. Москва, 1964. Т. 2. С. 315–316