

СВІТОВА МУЗИКА В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

УДК 782.1:78.071.1[Пуччіні]:78.036(450)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318643

ЄФІМЕНКО А. Г.

Єфіменко Аделіна Геліївна — доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна), завідувачка кафедри мистецтвознавства філософського факультету Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>

musikwiss@gmx.de

© Єфіменко А. Г., 2024

КОЛОНІАЛЬНИЙ НАРАТИВ У ПОСТАНОВКАХ «МАДАМ БАТЕРФЛЯЙ» ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ У БРЕГЕНЦІ, ВЕНЕЦІЇ І ФРАНКФУРТІ 2022/2023

У музичному театрі, літературі, кіно, живописі образ Мадам Батерфляй був і залишається надалі об'єктом як мистецьких, так і соціально-політичних дебатів. Значущість фігури Батерфляй виходить далеко за межі всесвітньо відомого оперного персонажа. Різні постановки опери, починаючи з періоду fin de siècle доводять казуальність репертуарного лідерства «Мадам Батерфляй» на світовій сцені. У статті порушено питання про причини такої популярності опери у наш час і проаналізовано: 1) колоніальний дискурс лібрето, який виходить за межі суто японського дискурсу, 2) різні постановки опери у Брегенці, Франкфурті і Венеції, у яких колоніальний наратив стверджується під різним кутом зору. Траєкторія розвитку колоніального наративу від роману «Мадам Хризантеми» П'єра Лоті до «Мадам Батерфляй» Джакомо Пуччіні чітко окреслює трансформацію *японізму* з декоративно-прикладного артефакту до трагедії Liebestod і критики японсько-євро-американських міжнародних взаємовідносин. Проблематика «Мадам Батерфляй» у різних традиційних або інноваційних медіаформатах виявляє так чи інакше трансформацію топосу *екзотизації колонізованого простору*. За красою італійського бельканто в образі Чіо-Чіо-Сан режисери розпізнають і втілюють на сцені апокаліпсис людських відносин в умовах системного порушення прав людини. У процесі інтерпретаційного аналізу трьох різних постановок виявлено системне зміщення ліричних і естетичних акцентів опери на етичні. У кожній з трьох проаналізованих постановок по-різному увиразнено колоніальний конфлікт, який герої досягають *зсереди* свого серця, виховання, ментальних орієнтирів, соціального оточення і національних традицій. Колоніальний наратив «Мадам Батерфляй» є перспективним для подальших досліджень різних репертуарних опер в аспекті соціально-політичної позиції сучасних режисерів.

Ключові слова: колоніальний наратив, опери Дж. Пуччіні, сучасні режисерські версії опер і «Мадам Батерфляй».

Вступ. У статті «Колоніалізм і шароварщина: тіньова сторона явища» журналістка Євгенія Гаврушко слушно звернула увагу на феномен *екзотизації колонізованого простору* як провідний колоніальний нарратив: «Колонія традиційно зображується колонізатором як щось екзотичне, фантастичне, а тому дуже романтичне і навіть еротичне. Все, що там відбувається, неодмінно є екзальтованим, надмірно емоційним, веселим. <...> Призначення колонізованої культури — розважати білого хазяїна в корковому шоломі, а тому має бути не перевантажена надмірним змістом, яскравою, простенькою і в міру придуркуватою, “даби розуменієм своїм не смущать начальство” і воно, не приведи Боже, не комплексувало» [Гаврушко, 2023].

У музичному мистецтві цей нарратив, що має велику передісторію, відомий широкому колу меломанів завдяки опері Джакомо Пуччіні «Мадам Батерфляй». Але фігура Мадам Батерфляй — не лише всесвітньо відомий оперний персонаж. Історія гейші, когерентна актуальним проблемам сьогодення, спонукала у цій статті проаналізувати колоніальний дискурс лібрето, який також виходить за межі суто японського дискурсу. Різні постановки опери, починаючи з періоду *fin de siècle*, актуалізували зміст цього опусу і доводили казуальність репертуарного лідерства «Мадам Батерфляй» у сценічному просторі світових театрів.

Аналіз досліджень. У музичному театрі, літературі, кіно, живопису образ Мадам Батерфляй надалі залишається об'єктом як мистецьких, так і соціально-політичних дебатів. Як відомо, історія японської гейші розпочала свої «мандри світом» з автобіографічного роману-подорожі французького письменника П'єра Лоті (Pierre Loti), «Мадам Хризантема» («Madame Chrysanthème», 1887) — літературного прототипу Мадам Батерфляй. Лоті, будучи морським офіцером, подорожував різними країнами, мав безліч любовних інтриг, які описував і публікував. За життя автора роман «Мадам Хризантема» здобув сенсаційну популярність. Зрештою, «Японія Лоті», тобто уявлення про колоніальну Японію з погляду європейця, стала символом так званого образу *Японії*, який упродовж століття впливав на реалізацію цього нарративу у різних видах мистецтв [Тимофеєнко, 2021].

У романі важливим джерелом сюжету був реальний зв'язок автора з японською жінкою в портовому місті Нагасакі (1885), що втілював романтичне тяжіння європейців за обрії цивілізації. Адже уявлення про Японію склалися в Європі, починаючи з Паризьких виставок японських порцелянових витворів і сувійних мініатюр. Лоті акцентував тематику «тимчасового шлюбу» як своєрідну ланку зародження міжкультурних відносин між країнами але, водночас, явище торгівлі людьми під час колоніальної експансії сходу західними державами. Тимчасовий, викуплений на тричотири місяці крос-культурний шлюб, розлучення без емоційної прив'язаності, описані в романі як умови стосунків між японськими гейшами і французькими морськими офіцерами, відображав реалії відповідного соціального контролю над японською державою.

Феномен колоніальних відносин дослідила японська літературознавиця Хюнсон Лі (Hunseon Lee) у монографії «Метаморфози Мадам Батерфляй. Міжкультурні стосунки між літературою, оперою та кіно» [Lee, 2021]. Вона описує процес поверхової зацікавленості Японією як ландшафтом, декоративно-ужитковим мистецтвом, зображеннями людей на порцеляні чи сувоях, а саме, як із середині XIX століття ідіосинкратичні японські образи японок Кацусика Хокусая чи Кітагава Утамаро, представлених у паризьких салонах, стали поштовхом європейського шлюбного туризму. З відомої Всесвітньої виставки в Парижі 1867 року веде свій відлік мистецька течія

японізм (від фр. *Japonisme*). Жіночі образи з японських мініатюр у кімоно, з характерними зачісками, прикрашеними квітками, вплинули на творчість імпресіоністів. Як типовий приклад «образу Японії» очима європейця наведемо картину Клода Моне «Японка» (1876), створену під впливом вражень від цієї виставки і з розумінням смаків парижан і моди на східне декоративне мистецтво. Моделлю японки виступила дружина художника Камілла Донсьє (Camille Doncieux), перевдягнена в кімоно із зображеними на ньому човниками, птахами, пейзажами і портретом самурая. Це кімоно наче служить театральною декорацією характерної японської символіки.

Порівняно з романом Лоті, проблематика опери «Мадам Батерфляй» Джакомо Пуччіні ставить нові акценти, які індивідуально вирішують постановники на оперній сцені. У різних режисерських версіях цієї опери, у традиційних або інноваційних медіа-форматах, посилилася увага до топосу *екзотизації колонізованого простору*.

Обрані актуальні постановки «Мадам Батерфляй» періоду з 2022 до 2023 року виявили увагу режисерів і сценографів не до драми, а до колоніального наративу опери. Тому **метою статті** є аналіз режисерських постановок «Мадам Батерфляй» у театрах Брегенца, Венеції і Франкфурта. Ці постановки увиразнюють тенденцію до зміщення ліричних акцентів опери на соціально-політичні. **Наукова новизна:** уперше здійснено компаративний аналіз актуальних оперних постановок «Мадам Батерфляй» на трьох різних сценах, доведено перспективність актуалізації соціально-політичних мотивів опери.

Результати дослідження.

«Мадам Батерфляй»: джерела задуму і динаміка колоніального наративу

Радикально-зверхня позиція колонізатора, описана в романі Лоті, окреслила дві центральні позиції західноєвропейського культурного ландшафту першої половини XIX століття: 1) фемінізацію японської культури, увиразнення образу Японії жіночими, привабливо-еротичними атрибутами, 2) використання «фотографічного» літературного стилю, завдяки якому стає очевидним візуальний характер тексту, що пізніше був продовжений у кіномистецтві. Саме з позицій колонізатора європейець спостерігає, насолоджується, зображає Японію як державний трофей: красоти ландшафтів, етнічні відзнаки, дивний спосіб буття місцевих мешканців. З цього приводу Хюнсон Лі доречно визначила стиль роману французького письменника як граничний, на межі «імпресіоністичного» і «фотографічного». Лоті «... описує свої враження в імпресіоністичній манері, власне, у якій колір, форма, безпосередні візуальні відчуття відіграють провідну роль. Письменник створює щось на кшталт “письмових знімків”, щоб зафіксувати життя японців і своєї обраниці мадам Хризантеми в Нагасакі»¹ [Lee, 2023]. Мадам Хризантема представлена Лоті не як індивідуальність, а як узагальнено-екзотичний стереотип жінки з констатацією суто зовнішніх ознак. Симптоматичним видається й порівняння жінки з хризантемою — квіткою, якою японські жінки традиційно прикрашали зачіски.

Отже, автобіографічний роман Лоті увійшов в історію світової літератури як зразок візуально-описового екзотизму. Щодо опери «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні ситуація склалася інакше. Композитор не обмежується мімесисом музи-

¹ Тут і далі іншомовні джерела цитовано у перекладі авторки статті.

чної екзотики. Мадам Батерфляй — яскрава індивідуальність. Центральний мотив типізовано-алегоричного образу *Японії* перетворюється в опері Пуччіні на подію — соціальну (у першій редакції) і любовну (в другій редакції). Траєкторія розвитку колоніального нарративу від «Мадам Хризантеми» до «Мадам Батерфляй» чітко окреслює трансформацію *японізму* (мотиви тимчасового шлюбу, любові, позбавленої трагічних емоцій тощо) з декоративно-прикладного артефакту до трагедії *Liebestod* і критики японсько-євро-американських міжнародних взаємовідносин.

Важливо нагадати, що уяву Пуччіні, який після гучного успіху «Тоски» шукав сюжет для нової опери, привернув не мандрівний роман Лоті, а оповідання «Мадам Батерфляй» («*Madame Butterfly*», 1898) американського письменника Джона Лютера Лонґа (John Luther Long). Якщо Лоті у жанрі мандрівного роману надавав перевагу детальним замальовкам «чужої» культури, зображав пейзажі і людей, то Лонґ зробив акцент на психологічному портреті японської жінки, на драмі почуттів. У Лонґа тематизовані наслідки фіктивного шлюбу, трагедія смерті гейші досягають апогею. Театральну адаптацію оповідання Лонґа в одноактній п'єсі «*Madame Butterfly*» Девіда Беласко (David Belasco), увінчану сенсаційним успіхом під час бродвейської прем'єри в Нью-Йорку 5 березня 1900 року, Пуччіні вперше побачив у Театрі Герцога Йоркського в Лондоні. Відтоді ідея створити оперу на цей сюжет запалила уяву композитора. На жаль, як відомо, прем'єра опери «Мадам Батерфляй» за мотивами п'єси Беласко (лібрето Джузеппе Джакозі / Giuseppe Giacosa і Луїджі Іллікі / Luigi Illica), що відбулася на сцені легендарного Teatro alla Scala 17 лютого 1904 року, зазнала гучного фіаско.

Причини сенсаційного провалу прем'єри нового твору на той час вже визнаного композитора Джакомо Пуччіні до сьогодні оповиті ореолом таємниці. «Мадам Батерфляй» публіка освистала з притаманним італійцям темпераментом. Ймовірною причиною міг бути організований клакерами бойкот відомого нотного видавництва G. Ricordi & Co. Пуччіні і Рікорді — промоутера «Маестро з Луки», яким довелося відкликати друк партитури і повернути кошти, внесені за авторські права. Правдоподібним видається також аргумент Дітера Шиклінґа (Dieter Schickling) [Schickling, 2017], що критичний підтекст секс-туризму, очевидний у двоактній версії опери, міг викликати негативне сприйняття міланської публіки. Щоб урятувати репутацію і фінансовий стан, композитор негайно переробив партитуру. Нова редакція «Мадам Батерфляй» підготовлена у стислі терміни. Друга прем'єра відбулася в невеликому місцевому театрі Брешиї. Дебютувала українська співачка Соломія Крушельницька. Заслужений успіх цієї постановки «Мадам Батерфляй» на сцені Teatro Grande Brescia 28 травня 1904 року завдячив унікальному таланту Соломії Крушельницької. Її досягнення як неперевершеної інтерпретаторки Чіо-Чіо-Сан та інших партій італійського бельканто шанують італійці. Вони зберігають пам'ять про те, як Соломія Крушельницька врятувала оперу Пуччіні від забуття, а самого Маестро від боргів і знеслави. Збереглися документальні свідчення дружніх відносин двох митців, серед яких — фото з автографом Соломії Крушельницької: «*All'illustrissimo Maestro G. Puccini con profonda ammirazione S. Krusceniski*» («Найвидатнішому Маестро Дж. Пуччіні з глибоким захопленням С. Крушельницька») (див. фото 1).

В основу сюжету покладено реальні події — самогубство студента, епізоди особистого життя якого без його відома транслювалися онлайн і потім обговорювалися в одній із соціальних мереж. Тема порушення меж особистого простору людини, кібернасилства й кіберзалежності виявилася дуже дражливою, приєднання витвору мистецтва до поля її осмислення — вчасним і доречним.



Salomea Krusceniski in una foto con dedica a Puccini. La Krusceniski (Kruszelnicka; 1872-1953) fu la protagonista della trionfale ripresa di *Madama Butterfly* al Grande di Brescia. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Gloria di Cilca*, *Fedra* di Pizzetti, *Cassandra* di Gnechi (Clitennestra). Fu la prima Elektra italiana (Milano, Scala, 1909), ed era già stata Salome nello stesso teatro (26 dicembre 1906) solo tre giorni dopo la prima italiana al Regio di Torino con la Bellincioni. Tra i suoi grandi ruoli: Aida e Brunnhilde.

Фото 1. Соломія Крушельницька

©Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові

Починаючи саме з другої постановки опери в театрі Брешиї, «Мадам Батерфляй» затвердилася на оперних сценах світу як незаперчний шедевр Джакомо Пуччіні і один з абсолютних лідерів світового оперного репертуару.

У межах статті доречно коротко окреслити суттєві розбіжності двох версій «Мадам Батерфляй», адже вони стали джерелом інспірації різних тлумачень історії японської гейші: любовної трагедії, політичної параболи і соціальної критики колоніалізму. Якщо у першій версії партитури композитор схилився до конотації тіньового дискурсу японсько-європейського колоніального минулого, то у другій політичний конфлікт вторинний і доволі латентний. Після фіаско першої міланської прем'єри композитор, очевидно, усвідомив, що романтична історія про зраду кохання — більш надійний шлях до сердець італійської оперної публіки, ніж критика європейської суспільно-політичної системи. Пуччіні вилучив із партитури деталі, що загострювали критичні акценти: скоротив у першому акті мізансцену з купівлею гейші, образ пристрасно закоханої Батерфляй наділив рисами інфантилізму, радикальний егоїзм Пінкертона пом'якшив докорами сумління. Також були скорочені гротескні сцени навколо рідні Батерфляй. У другій редакції зникли мотиви двосторонньої політичної критики: європейських колонізаторів і японців, що перетворили власну державу на корумповану туристичну колонію. Натомість посилювалися романтичні мотиви. Арія Пінкертона («*Addio, fiorito asil*») наприкінці другої дії драматургічно програє більш жорсткій і правдивій арії в оригінальній версії, але акцентує на емоціях каяття і страждання («*Fuggo, fuggo: son vil! Addio, non reggo al tuo squallor,*» — «Я тікаю, тікаю, я мерзенний! Прощавай, я не витримаю твого убо-

тва»). Проте у другій версії Пуччіні не міг приховати суть трагедії людей по різні боки колоніальних відносин. Пінкертон звертається в арії не лише до Баттерфляй, а й до всієї Японії: «*Addio fiorito asil, di letizia e d'amor. Sempre il mite suo semblante con strazio atroce vedrò*». («*Прощавай, квітуча земля радості і любові. Завжди твоє лагідне обличчя буду бачити в жорстоких муках*»).

Загалом, купюри «некомфортних» для європейської публіки сцен сприяли зміщенню акцентів із соціального конфлікту опери на особистісну трагедію головних героїв. Потрібно зауважити, що видатна актриса Соломія Крушельницька, залучена до постановки другої версії опери, не оминула увагою теми колоніалізму, болючої для співачки із власного досвіду. Вона співпереживала любовній драмі Чіо-Чіо-Сан і Пінкертона, людей різних національних традицій, віросповідань, моральних заповідей. Пізніше співачку спіткала трагічна доля рідної країни, колонізованої советами. До безлічі державних злочинів цієї системи додався злочин проти людської гідності пошанованої у цілому світі української оперної співачки: як проти її приватної власності, так і проти її досягнень у мистецтві в масштабах світової цивілізації. Соломія Крушельницька стала українською Мадам Баттерфляй на рідній землі. Але спроби злочинної держави стерти з пам'яті поколінь справу, досягнення і визнання української оперної Диви не увінчалися успіхом.

За красою італійського бельканто в образі Чіо-Чіо-Сан криється апокаліпсис людських відносин в умовах системного порушення прав людини. Враховуючи різні літературні джерела, які ініціювали Пуччіні створити оперу на колоніальну тему, проаналізуємо тепер контрапункти феномену *екзотизації колонізованого простору*, наголошені у постановках на Озерному фестивалі в Брегенці (режисер Андреас Гомокі / Andreas Homoki, сценограф Майкл Левін / Michael Levine), Венеційської опери (режисер Алекс Рігола / Alex Rigola, сценограф Маріко Морі / Mariko Mori) і Опері Франкфурта (режисер Р. Б. Шлятер / R. B. Schlather, сценограф Йоганнес Лайякер / Johannes Leiacker).

«Мадам Баттерфляй» на фестивалі в Брегенці (Bregenzer Festspiele)

Підкреслити тут участь талановитих і високопрофесійних постановників та артистів видалося необхідним з огляду на складність художніх завдань, що стояли перед ними. У режимі Zoom-конференції неможливо синхронізувати ансамблеве виконання, що робить проблематичним використання традиційних оперних форм? Що ж, вирішили митці, тоді треба спробувати відтворити особливості такого способу комунікації — спілкування, у ситуації якого учасники можуть вступати в хаотичні діалоги, внаслідок технічних збоїв мимоволі перебиваючи одне одного, коли їхні репліки можуть накладатися одна на одну, коли щось можна недочути або в когось несподівано просто зникне Інтернет-з'єднання. Так з'явилася метаопера — перформанс, який оглядач порталу Operawire назвав «Zoom-оперою про використання Zoom», «оперою, що уособлює невизначеність за часів невизначеності» [Ruel, 2020].

Характерна у цьому сенсі сцена, коли один з персонажів під час емоційного аріозо-монологу раптом розуміє, що його співрозмовники — завмерлі зображення в прямокутних «вікнах»: «Guys, can you hear me? You're all frozen...», — кілька разів розгублено повторює герой, потім зв'язок поновлюється, і всі одночасно починають активно подавати свої репліки. Показово, що ця штучно сконструйована ситуація відтворює реальні труднощі, які довелося долати митцям: «У нашій першій виставі одна з артисток “завмерла” посеред свого великого соло, — розповідала К. Санкарам. — Але, на щастя,

ми передбачали таку можливість, тож перейшли до наступної репліки, і коли вона “розморозилася”, то знову приєдналася до нас, так само, як ви зробили б, коли б виступали у “живій” виставі мюзиклу чи опери» [Meredith, 2020].

Сюжет, що розгортається в обмеженому хронометражі (до п'ятнадцяти хвилин), відтворює конкретну життєву ситуацію — нараду радикальних активістів, які обговорюють деталі запланованої ними акції. Зріз сучасної соціокультурної реальності втілений тут у музичній формі, утвореній внаслідок взаємодії її «стабільних і мобільних елементів» (Едісон Денісов), де ретельно продумана структура поєднана з імпровізаційністю, результатом чого стала поява «алеаторного ансамблевого твору» [Ruel, 2020]. Один із солістів, бас-баритон Закарі Джеймс (Zachary James), який свого часу виконував провідну партію в «Ехнатоні» Філіпа Гласса в Метрополітен-опера, описав свій досвід колективної імпровізації в межах проєкту так: «“Усі рішення” подібні до театру імпровізації: виконавці знають свої ролі й знають свою кінцеву мету, але те, як вони до неї дістануться, багато в чому залежить від них самих та їхніх колег» [Ruel, 2020]. Інструментальна складова партитури К. Санкарам також передбачала деякі можливості реалізації елементу спонтанності у комбінаціях сорока «сцен»-треків, заздалегідь створених за допомогою програмного забезпечення німецької компанії Ableton AG, ще одного продукту цифрових технологій. Як наслідок, записи трьох онлайн вистав зафіксували різні варіанти сценічних тестів¹. Кількість глядачів, доволі скромна для Інтернет-переглядів, була цілком співставна з аудиторією реального театру: першу виставу «відвідали» 600 глядачів, друга мала 2000 онлайн-переглядів у реальному часі [Meredith, 2020].

Фестиваль на Боденському озері (Австрія) має особливий статус і високий рейтинг. Успіх «Мадам Батерфляй» на тлі інших європейських оперних постановок завдячує, в першу чергу, фантастичним роботам сценографів. Негабаритні велетенські декорації на відкритій плаваючій озерній сцені вражають завжди, але сценографія «Мадам Батерфляй» у версії режисера Андреаса Гомокі (художнього керівника Цюріхської опери) і сценографа Майкла Левіна залишила особливий відбиток в історії фестивалю та історії режисерської опери взагалі. Цю постановку можна без перебільшення назвати комплексним проєктом: 1) збереження культурної пам'яті; 2) апологія японізму через відтворення автентичної краси мистецтва Японії; 3) жорстка критики колоніалізму. За сценографію «Мадам Батерфляй» Майкл Левін був нагороджений титулом *Найкращий сценограф року* (2023), що оприлюднено у рейтингах престижного оперного журналу Німеччини *Opernwelt*. Критики слушно йменували митця «архітектором душевних ландшафтів» [Dick, 2023]. Його 300-тонна сценічна конструкція 33 метри завширшки і 23 метри заввишки демонструвала химерну декорацію, виконану в стилі японського мінімалізму. Сценограф разом з режисером, дизайнером світла (Франк Ервін / Franck Evin), костюмером (Ентоні МакДональд / Antony McDonald), відеодизайнером (Люк Холлс / Luke Halls), хореографом (Люсі Бург / Lucy Burge) і диригенткою (Ю-Чен Лін / Yi-Chen Lin) створили незабутній асоціативний простір камерної вистави. Перегини у бік монументальної візуальності вдало доповнювали виразність *японізмів* музики Пуччіні. Серед них — включення в композицію оригінальних японських народних мотивів, пента-тоніки, характерних інструментів гонг і гlockеншпіль тощо. Пуччіні репрезентував

¹ Варіант відеотрансляції від 25 квітня 2020 р. вміщений у Facebook на сторінці театральних постановок HERE Arts Center: <https://www.facebook.com/watch/?v=707404666729795>

європейську екзотику на різних рівнях: у використанні оригінальних мелодій, в інструментарії, у вказівках щодо сценічного оформлення вистави.

Майкл Левін досягнув подвійної мети засобами сценічного мінімалізму: утілює ідею мерехтливої краси країни Сонця, що сходить, і водночас показав її внутрішню руйнацію, спровоковану політикою колоніалізму. Фокус на змінах кольору і світла спрямовані на асоціації скороминущості: велетенська сцена нагадує зім'ятий папірус або клаптик легкого японського шовку, що здіймається вітром до неба і застигає над хвилями Боденського озера. Створити у збільшеному форматі засобами сценічної конструкції вагою 300 тон враження легкості, тендітності, невагомості — це не лише диво, а й колосальна майстерність робітників сцени спільно зі сценографом-постановником.

Опера починається повільно, наче з білого аркуша паперу, на якому ледь помітні нанесені тонкими штрихами контури гірських пейзажів, дерев, ієрогліфів. Наче з глибини історичної пам'яті давньоамериканської культури на тлі витончених тушевих малюнків оживають білі тіні предків, уособлюючи стародавню Японію.

Але Батерфляй живе не тут і зараз, а очікуванням майбутнього. Цьому стану присвячено другий акт опери. Коли гейша розуміє, що її коханий американець не повернеться, вона продовжує вірити в його любов і вірність, доки правда не залишить іншого виходу, як померти.

Проте в історії Батерфляй на тлі особистісної драми героїні режисер Андреас Гомокі розкрив універсальну суть цього сюжету. Ідеться *не* про минуле і *не* про сьогодні, а про вічне, перед яким великі людські пристрасті й трагедії дрібнішають. Смерть Батерфляй — закономірний крок, праведна дорога в небуття. На цьому фоні фінальні докори совісті Пінкертон, одруженого втрує, але вже з американкою, виглядають кумедно, а майбутнє життя на чужині сина Батерфляй і Пінкертон — обтяжене психологічним баластом жахливих втрат (матері, коріння, поваги до батька). Очевидно, тому режисер свідомо уникає візуально посиленого акціонізму і гіперболізації пристрастей, характерних для традиційних постановок опери. Перевага надана повільно-інтимному розгортанню подій.

На великій сцені немає моментів фізичного зближення гейші й американця. Режисер увиразнив велетенську відстань між протагоністами і візуально підкреслив ментальну дистанцію між японцями і американцями. Героям дарований необмежений простір для руху — спуски і підйоми на білому фоні сцени повільні, горизонтальні, хореографічні. Усе це збагачує синтез зорової та слухової кінетики вистави. Але свобода переміщення протагоністів уявна. Відстань, що панує між головними персонажами, — це наслідок наявного герметизму японців та обмежених колом власних амбіцій американців.

Батерфляй опиняється в середині зони конфлікту, який Гомокі навмисне підсилює візуальними засобами, а саме: ознаки японізмів наче «інфіковані» американізмами. Спочатку стримана Батерфляй активно й амбіційно стає на бік чужої культури: вона не хоче бути гейшею, натомість прагне стати американкою. У сцені очікування коханого Батерфляй загортається в американський прапор і урочисто пишається ним як офіційним привілеєм місіс Пінкертон. Трагічна втрата ідентичності, заміна традиційного японського кімоно на американський прапор створила у постановці кричущий дисонанс. Також у той момент, коли в оркестрі цитується гімн Америки, Пінкертон зухвало прориває великий, сяючий у своїй первозданній красі японський манускрипт, цінність якого, як і любов Батерфляй, американський підданий навіть не намагається зрозуміти. Розірвана сценічна декорація 23-метрового аркуша, наче недбало зім'ятого і кинутого в озеро, уособлює невігластво американця у стосунках з

японською жінкою, культурою і традиціями країни. Не дивно, що Пінкертон зухвало тупцює на філігранних малюнках японських ландшафтів, вихваляючи Америку і плануючи одружитися зі справжньою жінкою — американкою — після повернення.

Історія доволі показова і непоодинока: морський офіцер, потрапивши в чужий світ, завойований його державою, цікавиться розвагами, йде на фіктивний шлюб з екзотичною жінкою. Любов гейші для нього лише один із трофеїв завойовника. Єдине, чим він може пишатися в Японії, — це гігантський флагшток із прапором Америки, який нав'язливо майорить над стародавніми розписами японського папірусу. Пошкоджений папірус — наче зяючі рани на тілі Японії, мовчазні свідки акту насильств і воєнних злочинів американців на японській землі. Декорації вистави нагадали також перегони до полюсів землі, які завершувалися змаганням між імперськими державами за право прикрасити крайні точки світу власними прапорами.

Війни у всі часи руйнували долі і душі людей. Але в опері Пуччіні жорстока колоніальна історія показана крізь призму особистої драми розчарованої жінки. Боротьба Батерфляй за нову ідентичність від початку приречена на фіаско: невтомні коректури власного імені Батерфляй на Мадам Пінкертон викликають відчуття незручності, як і сподівання досягти американської мрії, звільнитися, досягти статусу емансипованої жінки через заміжжя за американським офіцером.

Мрія Чіо-Чіо-Сан жити в цивілізованій Америці суперечлива. Гейша розуміє, що її життя і смерть належить світу пращурів. У найтрагічніший момент прощання із сином вона розуміє, що за законами архаїчної моралі мусить підкоритись волі чоловіка. Постановники не випадково цитують вислів відомого самурая XVIII століття Кайбари Екікена: «Дружина повинна вважати свого чоловіка своїм паном і служити йому з усією пошаною і благоговінням. Коли чоловік дає накази, дружина завжди повинна їм підкорятися»¹. Ритуал характерний для Батерфляй не суїцид, а пієтет, данина старому світу рідної країни: радикальна зміна вектору життя, повернення «додому», ототожненому з японською традицією. Велетенський манускрипт, що ефектно спалахує над темним Боденським озером і поринає у непроглядну темряву ночі, — яскравий символ короткого життя Чіо-Чіо-Сан — метелика, що загинув на межі мрій про волю і реальної боротьби за її досягнення.

Тіні минулого супроводжують трагічний шлях душі, що заблукала. Саме вони — душі японських старців, а не гейша — вирішують долю: їхні ожилі на папірусі тіні ритуально підносять Батерфляй кинджал для здійснення ритуалу характері. Режисерський уклін японським традиціям очевидний: поряд із втратою надій достойно прожити своє життя, японці мусять достойно померти. Статичні декорації лише обрамлюють цю важливу, емоційно виправдану ідею постановки.

Гомокі доречно поставив новий акцент: крізь призму уявлень Батерфляй Пінкертон не лише коханий, а й носій американської утопії. Ідея показати Америку як країну, у якій минуле не має значення (людина є тим, чого вона досягла) і водночас протиставити їй країну, у якій сім'я, традиції, історичне минуле глибоко шановані — великий успіх режисера. Радикальна мрія Батерфляй змінити своє життя і стати достойною жінкою в новому суспільстві, на думку режисера, ширша за особистісну трагедію. Центральною темою постановки Андреаса Гомокі — візуально найбільш екзотичною з трьох запропонованих для аналізу версій — стала тема колоніальних відносин між країнами та їхніми мешканцями.

¹ Zwischen den Zeilen, Laura Bruckner, Boris Kehrmann. Das Programmheft der Bregenzer Festspiele. 2023, Druck Voralberger Verlagsanstalt. S. 27.



Фото 2. «Мадам Баттерфляй» на фестивалі в Брегенці ©Anja Koehler



Фото 3. «Мадам Баттерфляй» на фестивалі в Брегенці ©Anja Koehler

«Мадам Баттерфляй» у венеційській версії *Gran Teatro La Fenice*

Прем'єра «Мадам Баттерфляй», що вперше відбулася у Венеції влітку 2013 року, поновлена в репертуарі Teatro La Fenice 2022 року. Постановка знаменувала продовження інклюзивного проекту 55-ї Міжнародної Венеційської бієнале. Teatro La Fenice у співпраці з Fondazione Renata Tebaldi відзначав таким чином 100-річний ювілей однієї з найкращих виконавиць ролі Чіо-Чіо-Сан — італійської оперної дівки Ренати Тебальді. Музичну реалізацію проекту здійснили італійці — Сесто Кватріні (Sesto Quatrini) — диригент оркестру і хору Teatro La Fenice і запрошений маестро Альфонсо Каяні (Alfonso Caiani). Диригенти обрали другу редакцію опери, представлену вперше французькою мовою 1906 року в Парижі та італійською в Нью-

Йорку 1907 року. Унікальність венеційської постановки завдячує оригінальній сценографії відомої японської мисткині Маріко Морі (Mariko Mori), яка готувала декорації і костюми у співпраці з іспанським режисером Алексом Ріголо (Àlex Rigola). З 2010 року він — директор Театральної бієнале Венеції. Режисер представив на сцені виставкові експонати Маріко Морі — сферичні скульптурні форми у пастельному світло-дизайні.

Риси стилю мисткині різноманітно втілені у сценографії «Мадам Батерфляй». Асоціації з перформативними об'єктами Primal Rhythm, напівпрозорими акриловими фігурами Sun Pillar, що виставлялися на бієнале 2011 року, увиразнюють кредо художниці — поєднати небесне і земне, віддати шану природній красі планети. Знамените «Коло Морі», встановлене у бразильському парку Sunhambebe, що кореспондує із символами Олімпіади 2016 року як медальний образ всеосяжного космічного зв'язку, також можна побачити на сцені. Ідея Морі — відтворити природу не як територіальну, а як культурну реальність. Але у сценічному просторі «Мадам Батерфляй» колоподібні структури не зливаються з недоторканими ландшафтами, тому в стилізованих копіях мають вигляд очужених форм. Сценографія опери Пуччіні насамперед інспірує до дискусії на теми актуальної ролі мистецтва в умовах наближення екологічної катастрофи.

Центральна ідея сценографії Морі — японське бачення містичного зв'язку природи і людини. Залюблена в абстрактні об'єкти, репрезентативні форми, естетичні світло-моделі Морі перетворює драму на естетичний артефакт, що розгортається на тлі ідеальних форм і повільно рухомих скульптур. Особистісна трагедія Чіо-Чіо-Сан стає швидкоплинним контрапунктом у вічній гармонії сфер, а музика переймає функцію саундтрека до естетизації розкішного простору Teatro La Fenice у стилі Science-Fiction.

«Мадам Батерфляй» як мистецький перформанс, Чіо-Чіо-Сан як метаморфоза дівчини у тендітного рожевого метелика у стилі поп-арт — такі пунктирні дотики до ідей трансгуманізму з фантастичними картинами невідомого майбутнього пропонує ця сценографія. «Мадам Батерфляй» вирішена на сцені як пост-ритуал поза межами-людських-емоцій. За висловом Морі, там, де практикуються давні ритуали, гармонійний взаємозв'язок між культурою і природою повертається, минуле зустрічається з майбутнім. Дещо подібне відбувається у постдраматичному театрі — «unterwegs ins Ungewisse» («шлях у невідоме», за Герхардом Кохом / Gerhard R. Koch). Екологічна парадигма Морі, що намагається пов'язати наукові ідеї трансгуманізму із самомандрівним логосом Всесвіту, загострює в опері «Мадам Батерфляй» не індивідуальну, а соціальну трагедію героїні.

«Мадам Батерфляй» у версії Маріко Морі спільно з її візією нової міфології майбутнього, на перший погляд, нічого не пояснює і не додає до змісту опери Пуччіні, проте ця вистава несподівано спонукає до дискусій і нових досліджень. Знавці творчості Морі часто порівнюють її світлові скульптури з інопланетними об'єктами. Очевидно, Морі свідомо створює протипагу сучасній тенденції політизації мистецтва. Її спосіб артикуляції естетичних ідей, комунікаційний дизайн пропонують глядачам відкрити іншу логіку музичної краси опери Пуччіні як одухотворену філософію пошуку гармонії. З європейського погляду, її можна порівняти з ієрархічною системою Боеція: *musica mundana* (космічна музика), *musica humana* (людська музика), *musica instrumentalis* (інструментальна музика). Оперна драматургія розгортається наче поверх абстрактних мистецьких об'єктів-знаків Морі: кохання Чіо-Чіо-Сан до чужинця, її конфлікт із традиціями свого народу, її монологи і дії, її життя і смерть осяяні красою віч-

ного, пост-драматичного, раціонально-знакового і естетично-самодостатнього образу скороминущості.

Виклики Пуччіні Алекс Рігола і Маріко Морі розв'язують у руслі сучасних наукових досліджень явища антропоцену. Термін антропоцен (від. грец. *ἄνθρωπος* — людина і *καινός* — нова) увів еколог Юджин Стормер (Eugene Filmore Stoermer), а поширив Нобелівський лауреат Пауль Крутцен (Paul Jozef Crutzen). Постановники акцентують в опері контексти колоніалізму і патріархату. Якщо в дослідженнях соціолога і географа Джейсона В. Мура¹ «The Rise of Cheap Nature» (2016) ствердження на кшталт: *ми живемо в еру антропоцена, епоху людини як геологічної сили*, обґрунтовують дихотомію природа / культура, ландшафт / людина, дискурс опери «Мадам Баттерфляй» не лише виявляє, а й уточнює парадигму капіталоецена². Твердження вченого про те, що ми живемо в епоху капіталогенної кліматичної кризи, точніше передає суть сучасної соціально-екологічної кризи у супідрядності парадигм антропоцена і капіталоецена. Натомість дослідники, журналісти, митці шукають відповіді на запитання: хто винен у кліматичній кризі. На це Мур відповідає: «для всіх, хто не заперечує змін клімату, відповідь проста — людина. <...>. Але говорити про антропогенну зміну клімату — приблизно те саме, що перекладати відповідальність із винуватців на жертв експлуатації, насильства і бідності». Такі ракурси в реалізації репертуарних опер («Мадам Баттерфляй» лише один із прикладів) доводять, що актуалізація, здатна розпізнавати і репрезентувати причини капіталогенної кризи, ефективна. Так і опера «Мадам Баттерфляй» тематизує проблему людини, жінки, яка не вкладається у поняття західноєвропейського цивілізованого антропосу, тому використовується як природний (екзотичний) ресурс. З позицій колоніального нарративу *екзотизації колонізованого простору* закономірною завжди вважалася думка імператорів, купців, плантаторів, конкістадорів на неоплатну працю, на жіночі й чоловічі послуги поневолених етносів. Ці люди не вважалися людьми, а розумілися як природний ресурс на рівні з деревами, річками, ландшафтами тощо. Ці люди були задіяні і потрібні для задоволення споживацьких потреб прибулих цивілізаторів.

У венеційській постановці «Мадам Баттерфляй» режисер і сценограф філософствують на цю тему з позицій нарративу єдності матеріального, духовного і технократичного світів. Мінімалістична режисура Морі вміло поєднала методи ілюстративної естетики зі стилізованою поведінкою протагоністів (очевидні впливи сценічної естетики Роберта Вілсона / Robert Wilson). Морі, як і Вілсон, уникає паралелей з етнографізмом, натомість створює абстрактний вимір, презентує нейтральне оточення для співаків і, таким чином, виходить за межі історичного і реального часопростору: дія свідомості героїв «Мадам Баттерфляй» для мисткині — це ментальний простір. На білі декорації художниця накладає фарби, які асоціює з почуттями героїні. У кольоровій грі світлотіней, субтильній хореографії панує символіка польоту (метелик, помисли душі). Гейша Морі насправді надлюдська істота, ангел у легкій стилізації

¹ Джейсон В. Мур (Jason W. Moore) — професор соціології Бінгемтонського університету, фахівець з історії довкілля та географії. Його роботи «Капіталізм у павутині життя» («Capitalism in the Web of Life», 2015), «Антропоцен чи капіталоецен?» («Anthropocene or Capitalocene?», 2016), «Світова історія в семи простих речах» («A History of the World in Seven Cheap Things», 2017) і статті перекладено вісімнадцятьма мовами. Мур координує проєкт World Ecology Research Network (Всевітня мережа екологічних досліджень) — інтернаціональне товариство митців і науковців.

² За Джейсон В. Муром, капіталоецен — ера влади і діяльності капіталу (див. «Антропоцен чи капіталоецен?», 2016).

кімоно з крилами на плечах. Як фея з іншого світу, Чіо-Чіо-Сан наче випадково завітала на землю, щоб провести експеримент випробовування любов'ю, довірою, зрадою, смертю. Харакірі — ритуальна сцена, але і шанс для сина стати вільною людиною.

Раніше харакірі, смерть, катарсис, вічна душа Чіо-Чіо-Сан — усі ці теми-знаки по-різному розшифровували режисери: наприклад, у дзеркалі подій післявоєнної Японії 1945 року, у часи В'єтнамської війни 1960-х років. У різних режисерських версіях порушувалися проблеми політичного минулого. Адже «Мадам Баттерфляй» органічно вписується в контекст критики війни й ідеології колоніалізму також у версії Алекса Ріголі і Маріко Морі. Проте автори останньої постановки свідомо уникають соціальних конотацій з метою трансцендентувати космогонічну історію Чіо-Чіо-Сан на межі науки і фентезі. Постановка позбавлена японського натуралізму. Маріко Морі поміщає на сцену рухому гігантську культову скульптуру з блискучого сірого оргскла у вигляді лемніскати (від грец. λῆμνίσκος *lēmńískos* петля) — петлеподібної геометричної кривої у вигляді горизонтальної вісімки. А це знак нескінченності, продовжений в інтермедії другої дії: завісу над таємницею космічного генезису Чіо-Чіо-Сан відкриває відеопроєкція планетарної трансформації, злиття різних сонячних галактик.

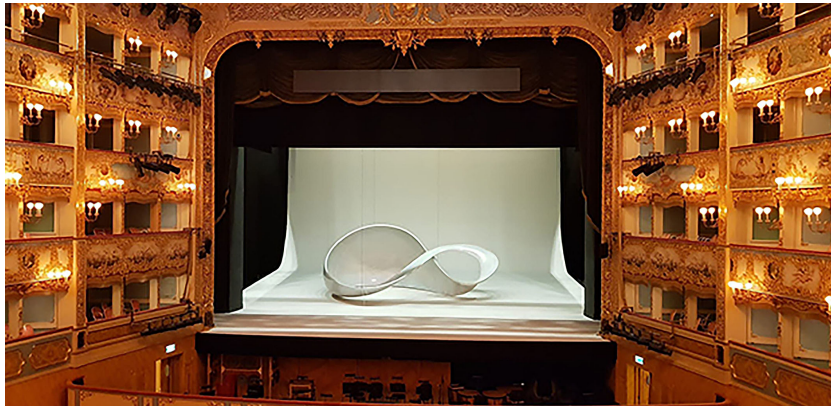


Фото 4. «Мадам Баттерфляй» у версії *Gran Teatro La Fenice* ©Adelina Yefimenko



Фото 5. «Мадам Баттерфляй» у версії *Gran Teatro La Fenice* © Michele Crossera

«Мадам Баттерфляй» на сцені Франкфуртської опери (Oper Frankfurt)

Результати аналізу постановки «Мадам Баттерфляй» Франкфуртською оперою виявили суттєвий зв'язок з японським феноменом МА. Порожнеча, спустошеність — ознаки, які японці називають МА, — не сприймаються трагічно у версії молодого американського режисера Р. В. Шлятера (R. V. Schlather). МА як особливість менталітету японців стала провідним мотивом його режисерської концепції.

Беззаперечним успіхом франкфуртська вистава завдячила сценографії Йоганнеса Лайякера (Johannes Leisacker). Митець, поцінований в оперному світі своїм ставленням до балансу просторового і звукового процесів музичного театру, розгорнув на сцені «Мадам Баттерфляй» перформанс «негативного простору»¹. Поряд із сугестивною дією ритмо-рухів, грою жестів-знаків протагоністів і зумисним спрощенням візуалу *негативний простір* створив у виставі атмосферу зачарованості рівновагою і стриманістю як важливою ознакою японської естетики. Постановники відтворили на сцені характерну для японської культури особливість МА, а саме: мистецтво — дзеркало людських відносин. У виставі стосунки Чіо-Чіо-Сан і Пінкертон рефлектують порожнечу сцени, яка, на думку режисера, має здатність миттєво розділити, або поєднати героїв. Спостерігаємо очевидні впливи театральної школи апологетів *порожньої сцени* британця Петера Брука (Peter Brook) і американця Роберта Вілсона. У франкфуртській «Мадам Баттерфляй» молодий американський режисер утілює заповіт Брука з театрального бестселера «Порожній простір» («Der leere Raum»): «Я можу взяти будь-яку порожню кімнату, — стверджував Брук, — і назвати її голою сценою. Одна людина ходить по кімнаті, а інша дивиться на неї; це все, що потрібно для театральної дії» [Brook, 1983, S. 9]. Ідеї бруківського і вілсонівського мінімалізму вплинули на ціле покоління оперних режисерів, зокрема й на тих, які намагалися відтворити на сцені «потік енергії» як паузи vs нотних знаків, тиші vs звуків, недостатності vs перенасиченості тощо. Згадаймо, як слушно висловився сучасний британський митець-графік, впливовий «візуальний мислитель» Алан Флетчер (Alan Fletcher) про тишу і паузи як необхідні складові мови і музики. У роботі «Мистецтво дивитися збоку» («The Art of Looking Sideways») автор аналізує суть феномена МА, порівнюючи візію Заходу і Сходу: «Простір — це субстанція. Сезанн малював і моделював простір. Джакометті створював скульптури, “виймаючи жир з простору”. Малларме писав вірші, використовуючи не лише слова, а й їх відсутність. Ральф Річардсон стверджував, що дія полягає в паузах. Ісаак Стерн описував музику як феномен на межі тиші і кожного звуку, що її формує. У японців феномен МА характеризує цей інтервал як той, що надає форму цілому. На Заході ми не маємо для цього ані слів, ані понять» [Fletcher, 2001, p. 370].

Режисер франкфуртської постановки відмовився від набавних тлумачень і візуальних контекстів, колоніальний акцент залишив відкритим для дискусій, нато-

¹ Термін *негативний простір* у тривимірному розумінні тлумачить Рудольф Арнгайм (Rudolf Arnheim): простір, який оточує не лише речі, а й порожнечу. Мається на увазі також порожнеча всередині самих об'єктів «... *негативний простір* означає протилежність суцільним, твердим об'єктам» (negative space 'refers to the opposite of solid objects). У цьому контексті *негативний простір* — це простір між речами, на противагу суцільній матерії, яка визначає просторові кордони. Так само тіні репрезентують *негативний простір*. Вони моделюють освітлене тіло, ставлять його на сцену і полегшують орієнтацію у просторі. Саме завдяки тіням видимий світ стає реальним цілим. Крім того, тіні створюють у просторі настрій, атмосферу, впливають на суб'єктивне сприйняття події» [Arnheim, s. 92].

мість наголосив на асоціаціях «Мадам Баттерфляй» з голлівудським фільмом Гаррі Маршала «Pretty Woman». За задумкою Шлятера і дизайнерки костюмів Дое Люті (Doeu Lüthi) буквальна цитата червоної сукні Джулії Робертс зі сцени в опері унаочнює ерзац американської мрії Чіо-Чіо-Сан. Не випадково у цій версії «Мадам Баттерфляй» диригент постановки Антонелло Манакорда (Antonello Manacorda) підкреслив вплив Пуччіні на музику Голлівуду: «витонченість і грубість тут поєднані як шифр, а не вираз нібито чисто емоційного музиканта Пуччіні» [Brachmann, 2022].

Звернення до феномену МА створило умовно невичерпний простір для розгортання музичної драматургії як повільного занурення в квазі-японську атмосферу опери. Відмова від візуальних ефектів зосереджує увагу на внутрішній експресії між вокалістами, що й було головною метою опер Пуччіні. *Негативний простір* сцени «Мадам Баттерфляй» рельєфний аргумент на користь музики: тут і ефемерне відчуття реальності, і спроби зазирнути всередину себе, і швидкоплинний досвід героїв в умовах граничної ситуації.

Тимчасові перехрестя долі американця і японки поза матеріальними, моральними і колоніальними стосунками у франкфуртській «Мадам Баттерфляй» на перший погляд здаються типовою мелодрамою. Як зауважив режисер: «коли я йду до театру, я хочу бачити на сцені людей, яких я впізнаю. Пінкертон і Чіо-Чіо-Сан втягнули в авантюру, про яку їм відомо, з якою їм здається легко впоратися <...> Проте історія “Мадам Баттерфляй” абсолютно сучасна <...> Ми живемо у світі, у якому люди можуть орендувати не лише будинок, а й навіть будинок разом із жінкою»¹. Отже, двоє молодих людей виявляються неадаптованими до соціальних викликів. За браком досвіду вони опиняються в пікантній ситуації і не замислюються над ризиком їх зв'язку. Очевидно, що рішення відмовитися від естетизації візуальних ефектів і декоративних аксесуарів, виправдане метою увиразнити універсальні людські стосунки і конфлікти, актуальні для всіх часів і країн.

Авангардні інновації Лайаккера з *негативним простором* позбавили «Мадам Баттерфляй» кітчевих японизмів, зовнішніх екзотичних кліше з декораціями пагод, цвітіння сакури, чайних церемоній, кімоно і показали сучасних «рабів цивілізації». Абстрактний простір сцени буквально прямолінійний. Є лише прямі лінії, пересувні площини, традиційні для японських інтер'єрів і будинків із розсувними стінами, у яких планування кімнат можна постійно змінювати. На вигляд паперові стіни то освітлюються денним світлом, то поринають у темряву. У першій дії режисер показує цей простір як магічний у своїй мінливості; у другій — як нелюдний, сумний, спустошений. Очевидно, що в порожнечі *негативного простору* відчуття ментальної дистанції між закоханими загострене. Порожнеча у просторі усвідомлюється на рівні ефемерної матерії і розширюється до відсутності смислу, не-наявності того, що не-можливе. Мається на увазі неможливість легітимного шлюбу Пінкертон і Чіо-Чіо-Сан.

У постановці обидва герої позиціонують себе як активні бунтарі проти старого світу: знайшовши один одного, вони повертаються спинами до Америки (Пінкертон) і до Японії (Баттерфляй), об'єднуються у бажанні звільнитися від тягара традицій, мандрувати світом, відкривати невідоме. Проте відсутність відповідальності Пінкертон руйнує мрії Чіо-Чіо-Сан про побудову спільного майбутнього. Просторова порожнеча на сцені адекватно окреслила цю дилему. Мрії розбиваються у зіткненні

¹ Zwei rebellische Kinder. Das Interview: Dirigent Antonello Manacorda und Regisseur R. B. Schlather im Gespräch. *Giacomo Puccini. Madama Butterfly. Oper Frankfurt* : Das Programmheft. Frankfurt : Patronatverein, 2022. S. 8.

з реальними екзистенційними проблемами, які одинока матір Чіо-Чіо-Сан розв'язує на самоті. Акт суїциду позбавлений у цій постановці ритуальних чи архаїчних конотацій. *Негативний простір*, з його відчуттям безмежності змін світла і тіні, безкрайності і стислості, у цій постановці став не лише символом «експансії настрою» [Vöhme, 2006, S. 53], а й соціально-критичним маніфестом.

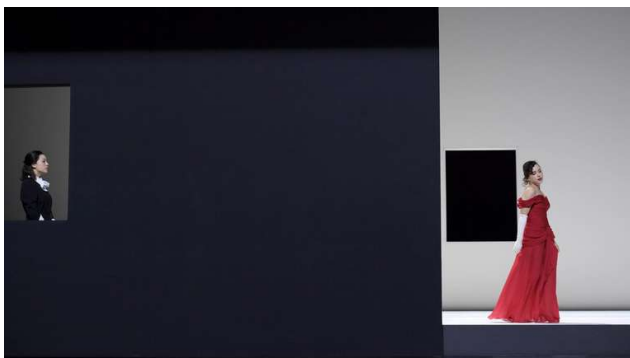


Фото 6. «Мадам Баттерфляй» на сцені Франкфуртської опери ©Barbara Aumüller

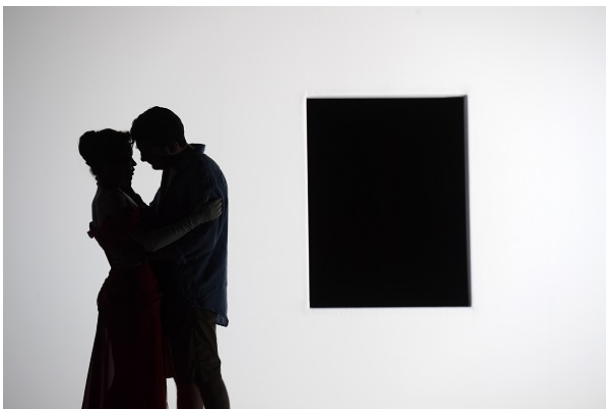


Фото 7. «Мадам Баттерфляй» у версії Франкфуртської опери ©Barbara Aumüller



Фото 8. «Мадам Баттерфляй» у версії Франкфуртської опери ©Barbara Aumüller

Висновки і перспективи подальших досліджень. Ми живемо у глобалізованому світі, у якому японське мистецтво і культура — рівноправні складові світової культури. Тому проаналізовані сценічні версії «Мадам Баттерфляй» або свідомо позбавлені кліше *японізмів*, або використовують їх радше на рівні шифрів, натяків, асоціацій. За задумом сценографа постановки в Брегенці Майкла Левіна, графіка тушшю на асоційованому папірусі сцени натякає на традиції старовинного японського мистецтва. Костюми імітують японські фігури театру Кабукі. Такі шифри розкривають красу старої Японії. Фігури американців стилізовані під моду ХХ століття. Андреас Гомокі відтворив золотий час Америки, яка стала світовим лідером, країною глобальної культури. Проте розчарування в американській мрії також було глобальним. Схиляння перед американськими кіноідолами, культом зірки, захоплення суспільством споживачів — усе, що уособлювала Америка, звела нанівець війна у В'єтнамі. Подальший розвиток держави-колонізатора призвів до знецінення американської утопії. З цього погляду сценографія опери «Мадам Баттерфляй» в Брегенці — не просто мальовниче тло для драми Чіо-Чіо-Сан, яка своїм амбіційним вчинком спробувала заперечити патріархальний устрій японського суспільства, а і намагання позбавитися «колоніального в собі».

Питання, які піднімає режисер Алекс Рігола, сценографіка Маріко Морі у венеційській постановці «Мадам Баттерфляй» — критика комплексів і стереотипів колоніального погляду на людину, жінку, роль особистості в умовах конфліктного зіткнення полярних ментальностей — кореспондують з «Мадам Баттерфляй» Андреаса Гомокі, але позбавлені прямих політичних конотацій. «Мадам Баттерфляй» у версії венеційського театру *La Fenice* зазнала суттєвих метаморфоз. Як інтегральна складова сукупного мистецького перформансу сучасної японської мисткині, венеційська версія опери стала віддзеркаленням екологічних проблем сьогодення і набула рис еко-маніфесту. Результат постановки покликаний на відповідний резонанс, ширший за пригодницьку фентезі на кшталт творів із галузі наукової фантастики. Ця версія «Мадам Баттерфляй» — щонайменше попередження людства, науки, цивілізованого світу про небезпеку ймовірної планетарної кризи.

Особливість франкфуртської постановки режисер спрямував у русло японської філософії буття: «Ми живемо в епоху, коли образи говорять самі за себе»¹. Порожня сцена, панування біло-чорного, образ Баттерфляй у кольоровій динаміці від червоного до срібного — ось таким чином сценічна графіка в традиціях японського мінімалізму Йоганнеса Ляйакера позбавилася зовнішніх кліше. Абстрактний простір став апологією прямолінійності, яка асоціювалася зі знаками традиційної японської архітектури. При цьому головний акцент режисерської концепції чіткий і логічний: у *негативному просторі* японського МА європейець не може відчувати себе колонізатором. Він беззахисний і вразливий у цій порожнечі. Як слушно підмітив відомий німецький митець — графік, скульптор, архітектор Вольфганг Майсенгаймер, «атмосферний простір існує на межі раціонального і не може бути охоплений в аспекті цілісного. Його можна осягнути *зсередини*, як структуру відчуття, як тілесну субстанцію, яку ми несемо в собі, але, водночас, і *об'єктивно*, як структуру речей, що розгорнута перед нашими очима» [Meisenheimer, 2010, S. 101].

¹ Zwei rebellische Kinder. Das Interview: Dirigent Antonello Manacorda und Regisseur R. B. Schlather im Gespräch. *Giacomo Puccini. Madama Butterfly. Oper Frankfurt* : Das Programmheft. Frankfurt : Patronatverein, 2022. S. 9.

Кожна з трьох проаналізованих постановок по-різному увиразнила колоніальний конфлікт, який герої осягають зсередини свого серця, свого виховання, ментальних орієнтирів, соціального оточення і національних традицій. Колоніальний наратив «Мадам Батерфляй» є перспективним для подальших досліджень інших репертуарних опер в аспекті етичної і соціально-політичної позиції сучасних режисерів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гаврушко Є. Колоніалізм і шароварщина: тіньова сторона явища. *Аргумент*. 2023. 23 квітня. URL: <https://argumentua.com/stati/kolon-al-zm-sharovarshchina-t-nova-storona-yavishcha> (дата звернення: 29.09.2023).
2. Тимофеєнко А. В. Репрезентація образу Японії в європейському кінематографі другої пол. ХХ — поч. ХХІ ст. : дис. ... канд. культурології : 26.00.01 Теорія та історія культури / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2021. 266 с.
3. Arnheim, R. *To the Rescue of Art. Twenty-Six Essays* / University of California press Berkeley ; Los Angeles ; London, 1992. 260 p.
4. Böhme G. *Architektur und Atmosphäre*. München : Wilhelm Fink Verlag, 2010. 182 p.
5. Brachmann J. Das Schlimmste passiert im Kopf. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2022. 24 May. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/madama-butterfly-an-der-oper-frankfurt-18053475.html> (accessed: 24.01.2024).
6. Brook P. *Der leere Raum*. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever. Berlin : Alexander Verlag, 1983. 200 s.
7. Dick A., von. Seelenlandschaftsarchitekt. *Opernwelt. Das Jahrbuch*. Berlin : Der Theaterverlag — Friedrich., 2023. S. 62–63.
8. Fletcher A. *The Art of Looking Sideways*. Phaidon Press, 2001. 370 p.
9. Lee H. *Metamorphosen der Madama Butterfly. Interkulturelle Liebschaften zwischen Literatur, Oper und Film*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2020. 445 s. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Band. 181).
10. Lee H. *Exotisme der Madama Butterfly*. Das Programmheft der Bregenzer Festspiele. 2023. Dornbirn : Voralberger Verlagsanstalt, 2023. S. 34-40. [in German].
11. Meisenheimer W. *Der Rand der Kreativität*, Wien : Passagen Verlag, 2010.
12. Moore J. W. *The Capitalocene & Planetary Justice*. *Maize*. 2019. No. 6. S. 49–54.
13. Schickling D. *Puccini: Biografie*. Stuttgart : Carus-Verlag, 2017. 464 S.

REFERENCES

1. Havrushko, Ye. (2023). *Kolonializm i sharovarshchyna: tinova storona yavishcha* [Colonialism and sharovarism: the shadow side of the phenomenon]. *Argument* [Аргумент]. April 23. Available at: <https://argumentua.com/stati/kolon-al-zm-sharovarshchina-t-nova-storona-yavishcha> (accessed: 29.09.2023) [in Ukrainian].
2. Timofeenko, A. V. (2021). *Reprezentatsiia obrazu Yaponii v yevropeiskomu kinematohrafii druhoi polovyny XX pochatku XXI stolittia* [Representation of the image of Japan in European cinema in the second half of the twentieth and early twenty-first centuries]. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of cultural studies by specialty 26.00.01 Theory and History of Culture. The Kharkiv State Academy of Culture. 266 c. [in Ukrainian]
3. Arnheim, R. (1992). *To the Rescue of Art. Twenty-Six Essays*. University of California press: Berkeley, Los Angeles, London. 260 p. [in English].

4. Brachmann, J. (2022). Das Schlimmste passiert im Kopf. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 24 May. Available at: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/madama-butterfly-an-der-oper-frankfurt-18053475.html> (accessed: 06.08.2023) [in German].
5. Brook, P. (1983). *Der leere Raum. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever*. Berlin : Alexander Verlag, 200 s. [in German].
6. Böhme, G. (2010). *Architektur und Atmosphäre*. München : Wilhelm Fink Verlag, 182 p.
7. Dick, A. von. (2023). Seelenlandschaftsarchitekt. *Opernwelt. Das Jahrbuch*. Berlin : Der Theaterverlag — Friedrich, s. 62–63. [in German].
8. Fletcher, A. (2001). *The Art of Looking Sideways*. Phaidon Press, 370 p. [in English].
9. Meisenheimer, W. (2010). *Der Rand der Kreativität*. Wien : Passagen Verlag [in German].
10. Lee, H. (2020). *Metamorphosen der Madama Butterfly. Interkulturelle Liebschaften zwischen Literatur, Oper und Film*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 445 s. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 181). [in German].
11. Lee, H. (2023). *Exotisme der Madama Butterfly*. Das Programmheft der Bregenzer Festspiele. 2023. Dornbirn: Voralberger Verlagsanstalt, s. 34-40. [in German].
12. Moore, J. W. (2019). The Capitalocene & Planetary Justice. *Maize*. No. 6. S. 49–54. [in English].
13. Schickling, D. (2017). *Puccini: Biografie*. Stuttgart: Carus-Verlag, 464 s. [in German].

ADELINA YEFIMENKO

Yefimenko, Adelina — Doctor of Art Criticism, Professor at the Department at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv, Ukraine) at the Ukrainian Free University (Munich, Germany).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>

musikwiss@gmx.de

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318643

COLONIAL NARRATIVE IN GIACOMO PUCCINI’S “MADAMA BUTTERFLY” IN THE PRODUCTIONS IN BREGENZ, VENICE AND FRANKFURT 2022/2023

Relevance of the study. The relevance of the article. In musical theatre, literature, cinema, and painting, the image of Madame Butterfly has been and continues to be the subject of both artistic and socio-political debate. The significance of the figure of Butterfly goes far beyond the world-famous opera character. Various productions of the opera since the fin de siècle period prove the casualness of Madame Butterfly's repertoire leadership on the world stage.

The main objective of the study and the scientific novelty. The article raises the question of the reasons for the opera's popularity in our time and analyses 1) the colonial discourse of the libretto, which goes beyond the limits of a purely Japanese discourse, and 2) various productions of the opera in Bregenz, Frankfurt, and Venice, in which the colonial narrative is asserted from different angles. The trajectory of the colonial narrative from Pierre Loti's *Madame Chrysanthemum* to Giacomo Puccini's *Madama Butterfly* clearly outlines the transformation of Japaneseism from an arts and crafts artefact to the Liebestod tragedy and critique of Japanese-Euro-American international relations. The issue of Madame Butterfly in various traditional or innovative media formats reveals, in one way or another, the transformation of the topos of exoticisation of colonised space. Behind the beauty of Italian bel canto in the image of Cio-Cio-San, the directors recognise and em-

body on stage the apocalypse of human relations in the context of systemic human rights violations. The interpretive analysis of three different productions revealed a systematic shift in the opera's lyrical and aesthetic emphasis to ethical ones. **The methodology** of the article is: in each of the three analysed productions, the colonial conflict is expressed in a different way, which the characters comprehend from within their hearts, upbringing, mental orientations, social environment and national traditions.

Results / findings and conclusions. We live in a globalised world in which Japanese art and culture are equal parts of world culture. That is why the analysed stage versions of *Madame Butterfly* either deliberately avoid clichéd Japaneseisms or use them rather on the level of ciphers, hints, and associations. As conceived by Michael Levine, the set designer of the Bregenz production, the ink drawings on the associated papyrus on the stage allude to the traditions of ancient Japanese art. The costumes imitate the Japanese figures of the Kabuki theatre. Such ciphers reveal the beauty of old Japan. The figures of the Americans are stylised in the fashion of the twentieth century. The issues raised by the director Alex Rigola and set designer Mariko Mori in the Viennese production of *Madame Butterfly* — criticism of the complexes and stereotypes of the conventional view of man, woman, and the role of the individual in the context of a conflictual clash of polar mentalities — correspond to Andreas Homoki's *Madame Butterfly*, but lack direct political connotations. The director directed the peculiarity of the Frankfurt production in the direction of the Japanese philosophy of existence. An empty stage, the dominance of white and black, the image of *Butterfly* in colour dynamics from red to silver — this is how the stage graphics in the tradition of Johannes Leiaker's Japanese minimalism were stripped of external clichés. The abstract space became an apology for the straightforwardness associated with the signs of traditional Japanese architecture. The colonial narrative of *Madame Butterfly* is promising for further research of various repertoire operas in terms of the socio-political position of contemporary directors.

Keywords: colonial narrative, operas by Puccini, contemporary directors' versions of operas and *Madama Butterfly*.