



## Розділ 1.

### ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНІ ОБРАЗИ В ХРОНОТОПІ КУЛЬТУРИ: АСПЕКТИ ВТІЛЕННЯ

УДК 782.1.071.1 (450) Пуччіні  
DOI 10.34064/khnum2-1801

**Іванова І. Л.**

ORCID 0000-0002-4706-228X

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Просторово-часовий вимір масових і багатофігурних сцен в опері «Манон Леско» Дж. Пуччіні**

**АНОТАЦІЯ ■ Іванова І. Л. Просторово-часовий вимір масових і багатофігурних сцен в опері «Манон Леско» Дж. Пуччіні. ■** Як композитор періоду межі двох культурних епох, Дж. Пуччіні не тільки успадкував історичні традиції оперного жанру, але й передбачив ключові особливості його поетики в ХХ ст. Актуалізація театральності, не в останню чергу пов'язана з новим відчуттям часових параметрів буття та його відображенням в музично-сценічному мистецтві, вилилася вже в ранній опері Дж. Пуччіні – «Манон Леско» – в форму просторово-часових переходів, що визначило композицію її масових і багатофігурних сцен. Вивчення принципів і прийомів їх конструювання, досі не здійснене у вітчизняному музикознавстві, є метою даної статті. Відмічається, що подібні сцени зосереджені в експозиційному першому та кульмінаційному третьому актах опери. Кожна з них детально характеризувана, що дозволило виявити генеральний принцип їх організації, а саме, монтаж різних за параметрами побудов, аж до

окремих реплік, який здійснюється як за горизонталлю, так і за вертикаллю. Виокремлюються два типи діалогу: діалог-спілкування та діалог паралельних реплік; розбіжності між ними визначаються конкретними драматургічними завданнями. Розкривається прийом зіставлення не скоординованих за змістом, але пов'язаних єдиним смисловим стрижнем драматургічних планів, сукупність яких породжує глибинну перспективу художнього зображення. Представлені носії часової та просторової координат оперного тексту. Виявляються два модули простору: реальний та ілюзорний. Другий з них виникає як момент переходу часу в простір завдяки використанню монтажного принципу. Подальше дослідження розглянутих драматургічних принципів Дж. Пуччіні передбачає вивчення шляхів музично-історичного руху оперної поезики, які, з одного боку, передували творчим спробам маестро, з іншого – були продовжені в ХХ ст. ■ **Ключові слова:** *просторово-часовий вимір, театральність, монтажність, діалог, масові та багатофігурні сцени, драматургія, опера «Манон Леско» Дж. Пуччіні.*

**АННОТАЦІЯ ■ Иванова И. Л. Пространственно-временное измерение массовых и многофигурных сцен в опере «Манон Леско» Дж. Пуччини.** ■ Как композитор периода рубежа двух культурных эпох, Дж. Пуччини не только унаследовал исторические традиции оперного жанра, но и предвосхитил ключевые особенности его поэтики в ХХ ст. Актуализация театральности, не в последнюю очередь связанная с новым ощущением временных параметров бытия и его отражением в музыкально-сценическом искусстве, вылилась уже в ранней опере Дж. Пуччини – «Манон Леско» – в форму пространственно-временных переходов, определивших композицию массовых и многофигурных сцен. Изучение принципов и приёмов их конструирования, до настоящего времени не осуществлённое в отечественном музыковедении, является целью данной статьи. Отмечается, что такого рода сцены сосредоточены в экспозиционном первом и кульминационном третьем действиях оперы. Каждая из них детально охарактеризована, что позволяет выявить генеральный принцип их организации, а именно, монтаж разновеликих построений вплоть до отдельных реплик, который осуществляется как по горизонтали, так и по вертикали. Выявляются два типа диалога: диалог-общение и диалог параллельных реплик; различия между ними определяются конкретными драматургическими задачами. Обнаруживается



приём сопоставления не скоординированных по содержанию, но связанных единым смысловым стержнем драматургических планов, рождающих глубинную перспективу художественного изображения. Представлены носители временных и пространственных координат оперного текста. Указывается на два модуса пространства: реальный и иллюзорный. Второй из них возникает как момент перехода времени в пространство благодаря монтажно-му принципу. Дальнейшее исследование рассмотренных драматургических принципов Дж. Пуччини предполагает изучение путей музыкально-исторического движения оперной поэтики, которые, с одной стороны, предшествовали творческим попыткам маэстро, с другой – были продолжены в XX ст.

■ **Ключевые слова:** *пространственно-временное измерение, театральность, монтажность, диалог, массовые и многофигурные сцены, драматургия, опера «Манон Леско» Дж. Пуччини.*

**ABSTRACT ■ Ivanova I. L. The Time-Space Dimension in mass and multifigure scenes of “Manon Lescaut” by G. Puccini.**

■ **Background.** Recent years have seen a resurgence of researchers' interest in theatricality in opera of XX century. In this case, by theatricality we mean not the staging of the operatic work, spectacle, but the mechanisms of the musical dramaturgy allowing achieve more active development of plot events and dynamicity of their embodiment. The similar tendencies one can find in works by Giacomo Puccini, a composer belonging to the period known as *fin de siècle*, the period when the continuation of Romantic tradition was synchronized in time with the growth of artistic innovations that have defined the ways of thinking in the new musical and historical era.

*The material* of this research is presented by mass and multifigure scenes of “*Manon Lescaut*”, which is the third, early opera work by the composer. Nevertheless, this work distinctly reveals characteristic features of Puccini's opera style, thus defining individuality of his musical theatre. The research approach to the same type of scenes in S. Prokofiev's “*War and Peace*”, used by E. Ruchyevskaya (2010) in her treatise, is held up as **analytical model** for this article. The observations found in her book became for the author of the current article a confirmation of foresightedness of G. Puccini, who had already in 1892 explored artistic possibilities of theatricality as a way of embodiment of reality.

**The main research results.** Montage, defining a structure of compositional and dramaturgical units both in horizontal and vertical dimensions, becomes a main principle of organisation of mass and multifigure scenes of “*Manon Lescaut*”. In the First act of the opera it unites the whole plot, transforming this Act into a broad and integrated picture consisting of multiple elements. Here montage occurs by linking episodes of different size, including traditional opera forms such as solo, ensemble and choir without their detachment as finite structures. In the temporal, horizontal, projection a functional logic of succession of stages of plot is kept rather strictly: exposition, outset, development, climax and dénouement. The montage constructive principle effectuates two types of dialogue, differing with regard to their given dramaturgical goals. For example, flirtation of students and young women, involving separate personas (*Edmondo and des Grioux*), results into the dialog-communication, a type of dialogue when every remark of the choir group or character causes reaction of another ones. The brevity of sayings and rapidity of their succession causes the activity of rhythm of musical and theatrical development, even though the situation lacks clearly expressed plot intrigue. After this expositional scene, in the phase of outset, another type of a dialogue appears – the dialogue of parallel remarks, in which separate remarks of characters intrude each other without direct logic continuous communication of them, and, as a result, the next replicas can be perceived as simultaneous.

In the Third Act it is possible to consider from the chosen standpoint the only such scene of it, marked by the presence of the choir differentiated into the separate choir groups and a group of characters, whose multiplicity causes the scene to possess features of multifigure one. The combination of the named above types of dialogues happening there, causes a high degree of dramatic tension, largely amplified by extreme compression of musical and theatrical time.

Every coordinate of the artistic whole presented in the regarded scenes receives its characteristic. So, the Time is embodied in the subsequence, co-ordination of the events, in the speed of their change and pulse. In the Space coordinate it is possible to distinguish real and illusionary mode. The first one is defined by a state of dramaturgical levels in any given moment; in music, the Space is embodied by the manipulation of different acoustic masses: the musical texture becoming more or less thick and compressed that has a meaning of form-shaping factor. The second, illusionary, mode of the Space is an impression of simultaneousness



appearing despite separate events happening consequently. One can observe this phenomenon in its clearest form in the dialogues of second type.

Ultimately, it is possible to regard mass and multifigure scenes of “*Manon Lescaut*” as an example of unification of the dimensions of the Time and the Space, a unification creating double optics of illumination of plot and musical events, pictured on stage and allowing to reflect the realm of life in the most authentic way. Moreover, the Time and the Space are in a constant state of transfiguration of one into another, that results in the verticalization of the Time, similarly to the way it is happening in the example taken by the author of this article from the novel “*Madame Bovary*” by Gustave Flaubert.

**In the conclusions** the results of analysis are generalized and innovations made by Puccini in the field of opera dramaturgy are listed: the montage principle of organization of compositional and dramaturgical process, realized both in vertical and horizontal projections; two types of dialogues; the means connected with interaction of the Time and Space causing musical and theatrical event to happen more dynamically. The montage principle, which is the basis of both types of dialogue and scene construction as a whole, ultimately, determines the ratio of the Space and the Time, which are constantly in a state of mutual transitions. This also applies to the combination of different dramatic plans of the content, which in some cases form a deep perspective of the musical and theatrical scene.

**The perspectives** of the further research are defined by the actuality of regarding of dramaturgical principles and devices revealed by the analysis of mass and multifigure scenes of “*Manon Lescaut*” in the historical context, that is in the preceding and the following stages of development of musical art. ■ **Key words:** *space-time dimension, theatricality, assembling, dialogue, mass and multifigure scenes, dramaturgy, the opera “Manon Lescaut” by G. Puccini.*



**Постановка проблеми.** Народжений на перехресті двох історичних епох, музичний театр Дж. Пуччіні відзначений водночас стійкими спадкоємними зв'язками з минулим оперного жанру та інноваційними передбаченнями його найближчого майбутнього. Розкриваючи властивості оперної поезики ХХ ст., А. Баєва (2013) зосереджує увагу на театральності як одному з найважливіших, майже ключових, показни-

ків музично-сценічного мистецтва новітнього часу. Типовою формою вияву театральності в сучасній опері музикознавиця вважає активізацію сценічної дії через комплекс специфічних композиційно-драматургічних засобів. Дослідниця посилається, зокрема, на 11 картину «Війни і мира» С. Прокоф'єва та його ж «Гравця», де «горизонтальний і вертикальний монтаж фрагментів-кадрів обумовлює побудову цілого» (с. 31–32). Задовго до оперних спроб С. Прокоф'єва подібні заходи щодо активізації сценічних подій вживав Дж. Пуччіні від самого початку своєї творчої еволюції, а саме – у масових і багатофігурних сценах своєї третьої опери – «Манон Леско» (1892). Названий принцип організації театральної дії через подвійний – вертикальний та горизонтальний – монтаж композиційно-драматургічних одиниць дозволяє вмістити її в просторово-часовий вимір, у якому створюється багатопланова, рухлива, динамічна картина, що складається з численних мікро-подій. Отже, постає питання про засоби досягнення Дж. Пуччіні подібної художньої якості в масових і багатофігурних оперних сценах, які створювались композитором майже з перших його кроків на шляху становлення авторського музичного театру.

**Аналіз останніх публікацій за темою дослідження.** Початок 2000 років був відзначений появою першої в українському музикознавстві монографічної роботи про оперний театр Дж. Пуччіні – кандидатської дисертації О. Корчової (2004). Виокремлюючи типові риси оперного театру італійського маестро, авторка висловлює вкрай плідну для розкриття теми запропонованої статті думку про наявність в його композиторському мисленні візуальності, яка віддзеркалюється у кінематографічній монтажності, панорамності, змінності драматургічних планів, убачаючи їх найбільш переконливий приклад у «Дівчині з Заходу», тобто у творі, що відноситься до 1910 років (с. 13). Проте, названі О. Корчовою якості драматургії наявні вже у ранніх музичних творах Дж. Пуччіні, що дозволяє вважати їх типовими властивостями оперного мислення італійського маестро. Значну користь в процесі аналізу масових і багатофігурних сцен «Манон Леско» принесло вивчення фундаментального дослідження К. Руч'євської, де спеціальна увага приділяється засобам організації подібних композиційно-драматургічних одиниць в оперній епопеї С. Прокоф'єва (Ручьевская, Е., 2010).



Отже, **метою** даної статті є вивчення принципів і прийомів конструювання масових і багатофігурних сцен «Манон Леско» Дж. Пуччіні, які дозволяють розглядати останні у подвійному, просторово-часовому, вимірі.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** У романі Г. Флобера «Мадам Боварі» є вартий уваги епізод, коли Родольф спокушає Емму словами кохання, знаходячись на сільськогосподарській виставці. Обіграючи несумісність любовного освідчення та гранично «зниженої» атмосфери оточення романтичного за своєю природою побачення, письменник розташовує літературний текст у такий спосіб, щоб у читача склалася майже візуальна, стереофонічно-об'ємна картина описуваної події. Автор порушує лінійність розповіді, притаманну прозаїчним жанрам, за допомогою чергування реплік головної виставкою та Родольфа, до того ж, не завжди поданих цілком. Наведемо невеличку цитату з роману:

- «“За розведення цінних культур...” – вигукнув головної.
- Ось, наприклад, коли до Вас заходив...
- “... пану Бізе з Кенкампуа...”
- ... чи гадав я, що сьогодні буду з Вами?
- “... сімдесят франків”» і т. ін. (Флобер, Г., с. 157).

Наслідком застосованого Г. Флобером оригінального прийому стає вертикалізація романного часу, його перетворення на простір. Отже, для досягнення певної смислової мети – надання оцінки персонажам та їх почуттям – письменник був вимушений порушити природні властивості літературної прози, її суто часовий вимір, у зв'язку з чим можна констатувати проникнення до неї рис театральної наочності. Зовсім інша справа – опера. Подібно до будь-якого іншого сценічного жанру, вона належить до просторово-часових видів мистецтва, тобто її художнє ціле регулюється за допомогою оперування категоріями простору та часу. Подвійність оперного хронотопу дозволяє композитору перетворити лінійність подій на їх одночасність, не знехтувавши базисними принципами музично-сценічної системи та не здійснюючи насильства над її суттю. Зауважимо, що в даному випадку йдеться не тільки про візуальний фактор опери як вистави, але й про композиторські прийоми, вироблені впродовж історії

цього жанру, зокрема, в моцартівських ансамблях, буфонних фіналах та, особливо – в багатофігурних і масових сценах, у тому числі Дж. Мейсрбера. Зростання уваги до сценічної форми оперного твору, багатоплановості драматургічного цілого, з одного боку, та прискорення темпоритму театральної події в останній третині ХІХ – на початку ХХ ст., з іншого, стимулювали пошук композиторами шляхів оновлення оперного хронотопу через динамізацію просторово-часових відносин. До цієї когорти належав Дж. Пуччіні, якого можна вважати справжнім майстром оперування просторовими та часовими чинниками в композиції багатофігурних і масових сцен.

Талант Пуччіні як оперного драматурга повною мірою розкрився в опері, що завершила перший період його творчості та опинилася «на порозі» зрілого, пов'язаного з «Богемою», «Тоскою», «Чіо-Чіо-сан». Йдеться про «Манон Леско», де склалися основні риси пуччінієвського театру: тема соціального співчуття, переважна увага до жіночого образу, тип музичної форми, заснований на наскрізному розвитку з одночасним наслідуванням традиційних видів висловлювання персонажів та подільності композиції на різновеликі відносно замкнені епізоди. У «Манон Леско» Дж. Пуччіні також досяг високої майстерності в створенні розгорнутих сцен-картин, що включають численних учасників, зокрема, хор. Багатофігурні та масові епізоди розміщені у вузлових моментах розвитку драматичних подій опери: в першій дії, де відбувається зав'язка сюжетної інтриги, та в третій, в якій остання переходить «точку неповернення», програмуючи трагічну розв'язку в заключній, четвертій.

Перша дія «Манон Леско» являє собою єдину картину, цільність якої підкреслена її назвою: «В Ам'єні». Витримана лінійна послідовність подій, тобто їх часовий вимір, відповідає функціональній моделі «експозиція – зав'язка – розвиток – кульмінація – завершення». Дж. Пуччіні підпорядковує цю логічну схему принципу безперервного драматургічного *crescendo* з відповідним прискоренням змін ситуацій та скороченням часу їх протікання, аж до накладення одна на одну, внаслідок чого самий час набуває просторових характеристик. Експозиційна складова першого акту – до прибуття диліжансу – позбавлена сюжетної інтриги, але відрізняється жвавістю





музичної та сценічної дії, чому сприяє оформлення сценічного простору. Відповідно до його опису в клавірі, він поділений на декілька секторів. Перед глядачем з'являється великий майдан проти поштового двору, до якого веде провулок. На майдані розташований готель, перед яким розставлені стільці. Сцена заповнена студентами, містянами, дітьми, солдатами. Деякі з них прогулюються майданом, інші розмовляють один з одним, сидять за столами та грають в карти. Все це нагадує живописні полотна із зображенням масових гулянь або панорамний показ епізоду міського життя в кінофільмі. Диференціація сценічного простору дає можливість режисерові переносити дію в різні сектори, будуючи живі мізансцени. Наприклад, дівчата приєднуються до студентів, виходячи з провулку; подалі до поштового двору прибуває диліжанс, з якого виходять майбутні учасники драматичної інтриги; Манон покидає де Гріє та зникає в готелі; гравці в карти відвертають увагу Леско і т. ін. Не менш динамічним є музичний рух. Експозиційний епізод побудований за принципом монтажу невеликих композиційних одиниць у лінійній проекції. Проте, їх швидка зміна сприяє виникненню об'ємності, стереофонічності зображення, тобто просторової координати. До того ж, хор поділяється на окремі спеціально позначені групи, кожна з яких має власний тематизм. Досить часто їх спілкування між собою та персоніфікованими героями – спочатку Едмундом, потім де Гріє – зводиться до коротких реплік або сміхової реакції на них, що нагадує про наведений вище фрагмент роману Флобера. Втім, у даному випадку, на відміну від останнього, репліки скоординовані між собою за смыслом. Хор та солісти – учасники діалогу – то відокремлюються один від одного, то єднуються в одномоментному звучанні, подібно до чергування різних акустичних мас у традиції старовинного антифону, тобто співвідносяться за принципом оперування просторовими одиницями. З іншого боку, короткі перегукування хору, стійке дотримання запитально-відповідальної манери спілкування, коливання іронічного та сентиментально-чутливого тону висловлювання про любов утворюють ситуацію гри, ознаками якої є «естафета» реплік та монтажність побудови сцени. Отже, спираючись на доволі традиційні прийоми оперної драматургії – зіставлення загального (хор) та крупного (солісти) планів,

композитор перетворює «пряму» перспективу лінійного (фронтального) виміру оперної картини на «зворотну» об'ємного.

Монтажність будови композиції експозиційного епізоду першої дії доповнюється «мозаїчністю» його тематичної організації. Її основу складає контраст двох тем, відповідно, скерцозної та ліричної, котрі швидко, «на короткій дистанції», змінюють одна одну. Така семантична парність виникає вже на межі оркестрового вступу та аріозного виходу Едмунда, а потім проникає й у саме соло персонажа, відповідаючи ремарці «напівкомічно, напівсентиментально». Короткі мотиви скерцозної теми підтекстовуються словами любовних загравань студентів до дівчат, а далі з'являються постійно, набуваючи наскрізного характеру, що надає їм значення «утриманих» або рефренних. З точки зору семантики до скерцозного тематизму належить жартівлива пісенька де Гріє зі сміховим коментарем Едмунда та студентів. Завдяки «утриманому» тематизму музичний процес ніби вертикалізується, сприяючи цілісно-просторовому сприйняттю картини. Але її центр становить ліричний вихід де Гріє, що передує його ж іронічному відгуку на любовні почуття. Так грайлива атмосфера безтурботності та веселощів пронизується променем поетичної мрійливості, що у наступному епізоді розгориться в жарке полум'я любовної пристрасті. Залишається додати, що експозиційна стадія першої дії має риси арочної структури завдяки поверненню в останніх тактах вихідної теми Едмунда, а потім – тематичного матеріалу оркестрового вступу до неї, також в інструментальному викладенні, який в даному разі наділяється функцією інтерлюдії між двома епізодами, відповідно, «передмови» до сюжетної інтриги та її зав'язки.

На початку другого епізоду першої дії – прибуття диліжансу – з'являються нові персонажі, обумовлюючи багатоплігурність сцени. Едмунд та хор студентів лише коротко висловлюють свій захват від краси та жіночності Манон. Головна ж увага приділяється трьом персонажам: Леско, Геронту та Хазяїну готелю, точніше – їх діалогу. Леско ввівголоса кличе Хазяїна; не дочекавшись відповіді, люб'язно звертається до Геронта та обриває спілкування з ним, знов вигукуючи: «Хазяїн!». Той відповідає, але й цього разу діалог не структурується, перебиваючись короткою реплікою де Гріє, що у захваті дивиться на



Манон. Далі увагу перебирає на себе Геронт, який почергово звертається то до Хазяїна, то до Леско. Нарешті, Хазяїн запрошує їх обох до готелю (у цей момент за знаком Хазяїна прислужник бере речі заїжджих й несе їх у дім). Наведемо словесний текст розглянутої короткої сцени (20 тактів з урахуванням чотирьохтактового соло оркестру).

Леско: «Хазяїн! (Геронту) Шевальє, Ви би могли усім служити прикладом. Хазяїн!»

Хазяїн: «Що Вам бажано?»

Де Гріє (дивлячись на Манон): «Боже, яка чарівна!»

Геронт (Хазяїну): «Друже, цю ніч я тут проведу... (Леско) Перепрошую. Хазяїне, догляньте Ви за речами».

Хазяїн: «Виконаю все».

Кожна з наведених реплік, навіть доволі фрагментарна, набуває індивідуального вокально-інтонаційного наповнення. Композитор використовує вигуки різних видів, говір, кантиленні фрази широкого дихання і т. ін. Зрештою, монтажний принцип реалізується і у масштабі реплік. Водночас, у результаті перехоплення у висловлюваннях персонажів виникає враження «поліфонічності» єдиного «кадра», внаслідок чого у лінійний час втручається просторовість, а сам словесно-музичний час набуває максимальної стислості, сконцентрованості.

Нова деталь сценічного руху – відхід хору в глибину майданного ландшафту – та оркестрова інтерлюдія переводять дію у психологічний план: ліричний дует Манон і де Гріє, а потім любовну арію останнього після розставання з коханою. Тут панує повільний час та внутрішня динаміка статичного з точки зору сюжетних подій висловлювання. Якщо попередній, описаний вище, епізод можна трактувати як введення до зав'язки, то ліричний «стоп-кадр» – це, безумовно, власне зав'язка любовної інтриги. Її драматургічно-подієвий модус з'являється в діалозі Геронта і Леско, які розмовляють про Манон. Але Дж. Пуччіні не залишає їх надовго віч-на-віч. Другим драматургічним планом до них приєднуються дівчата, потім студенти – хоролий елемент, наділений фоновою функцією за принципом одночасного контрасту, або «утриманого контрапункту». Врешті-решт музичний простір розширюється, утворюючи тришарову вертикаль: два хори, соло Едмунда, продовження розмови Леско та Геронта. Лише напри-

кінці свого діалогу вони залишаються на самоті, але спілкування цих осіб не має завершення, відкриваючи шлях до подальших подій.

Починається найбільш складний з точки зору просторово-часової організації ланцюжок епізодів, відзначених суттєвим зростанням густоти музично-словесної тканини та багатомірності сценічних положень. Першою ланкою процесу динамізації та вертикального розгортання подій виступає ситуація гри в карти. Спочатку від портика готелю лунають вигуки гравців (хорові групи студентів та містян); їх коментує Леско, згодом швидко приєднуючись до карткового «турніру». В зону уваги потрапляють Геронт і Хазяїн, які стоять близько до авансцени. Вони обмінюються короткими репліками, домовляючись про викрадення Манон. Далі продовжується сцена з гравцями, де до студентів да містян долучаються дівчата. Отже, розділяючи у часі ситуації гри в карти та зговір Геронта і Хазяїна, композитор, тим не менш, об'єднує їх у просторі, тобто створює враження синхронності тієї та іншої. Усі описані ситуації за участю Геронта і Леско пронизуються новою «утриманою» темою-рефреном, що цементує монтажну фрагментарність композиції та підкреслює смислову безперервність низки сцен. Ця ж тема періодично проводиться в якості супроводу діалогу Едмунда та де Гріє: до драматичної дії залучаються сили протистояння намаганню розлучити закоханих. Наступний, другий, дует Манон і де Гріє водночас розвиває оперний сюжет і підготовлює кульмінаційну ситуацію першої дії – втечу героїв. Отже, тут знаходить продовження психологічний час, який доповнюється подієвим.

Фінальна сцена – стадія завершення першої дії – спочатку будується за принципом обміну короткими репліками між Хазяїном, Геронтом, Леско та Едмундом. Зростаюча напруженість атмосфери підкреслюється не тільки ритмо-інтонаційними, але й агогічними засобами. Починаючись темпом *Allegro moderato*, швидкість руху коливається залежно від емоційного стану обдуреного залицьяльника-невдахи та його партнера. На короткій відстані виникають ремарки *Allegro agitato molto* (Геронт лютує), *Allegro* (Геронт роздумує), *Largamente* (Леско у відчаї), *Moderato con moto* (Леско іронізує). Врешті-решт встановлюється *Andante sostenuto*, що відповідає за-



ключній фазі першої дії: Едмунд і хор коментують невдалий проєкт Геронта, нагадуючи тематизм жартівливої пісеньки де Гріє, у той час як Леско переконає бідолашного старця у здійсненності його бажання возз'єднатися з Манон у майбутньому. Отже, знову виникає вертикалізація часу в цілковитій відповідності до природи вокально-сценічного мистецтва.

У третій дії на найбільшу увагу з точки зору просторово-часових відносин заслуговує сцена переліки засуджених перед їх відправкою до Америки. У протилежність детально розробленим масовим та багатофігурним епізодам першої дії, вона не обіймає всієї площини третьої, наділяючись функцією посилення емоційної напруги описуваних подій та психологічного стану де Гріє. Інакше кажучи, з носія зовнішнього виміру сюжетного змісту, яким такі епізоди виступали на початку фабульного процесу оперного опусу, в кульмінаційній зоні вони перетворюються на такі, що підкорюються завданням ліричної драми.

Власне сцені переліки передуює драматичний злам, коли умирювання ніжнішого оркестрового *postscriptum* з проникливою темою в *Ges-dur* у темпі *Andante animato* та нюансі *pp* раптово переривається звуками пострілів за сценою, а в музиці – короткими «вигуками» великого мажорного септакорду *ff* та різкою зміною темпу (*Allegro vivo*). Відразу, також за сценою, лунає заклик хору «До зброї!». На цьому фоні починається діалог Леско, де Гріє і Манон у вигляді коротких, уривчастих реплік, побудованих на закличних інтонаціях. Водночас на сцені з'являється хор, розділений на жіночі групи селянок, містян та народу, а також на три чоловічі: містян, дідів та селян (баси). Фактура спершу підхоплює діалогічність висловлювання персонажів, подібно до пасійних *turbi*. Далі композитор оперує різними якістьми музичної тканини, то розширюючи її за допомогою гармонічних вертикалей, то виділяючи окремі партії. Таким чином, через використання просторово-часових прийомів складається динамічна *музична* (а не тільки театральна) мізансцена.

Новий драматургічний зсув позначений барабаним дробом. Неначе у відповідь на нього починається активний рух на сцені: з казарми виходять солдати та закуті в кайдани жінки. В протилежність

цьому, в музиці панує зовнішня статика, але завдяки багаторазовому повторенню одного мотиву в партії оркестру виникає внутрішня напруга, що посилює атмосферу тривожного очікування подальших подій. Переходом до них слугує вкрай стислий епізод, вирішений композитором за принципом двоплановості драматургічного простору: комендант наказує почати переліку, група селян в остраху відступає, закликаючи один одного мовчати, а потім усі разом тихо коментують: «Переліка почалася».

Зрештою наступає найбільш хвилюючий момент власне перекликання. Музична тканина складається з двох планів: хорового та сольного, які подаються або відокремлено у часі, або у взаємодії, або у сумісному контрастному зіставленні. Солістами виступають Сержант, Леско, Манон, де Гріє. Сержант по черзі вигукує імена засуджених; Леско звертається до присутніх з метою викликати в них співчуття до сестри; Манон промовляє слова прощання та вибачення, адресовані коханому; де Гріє скаржиться на свої страждання. Отже, кожний персонаж – учасник сцени – чітко виписаний у якості самостійної виразної деталі загальної картини.

Подібно до окремих осіб, хор також диференційований, як з боку ставлення до кожної з засуджених, так і з боку фактурної організації. Чотири соціально визначені групи – частково вголос, частково пошепки, але завжди – тихо, обмінюються короткими репліками, що відбивають їх бачення тієї чи іншої жінки. Наприклад: «Яке горе!» – «Яка чарівна!» або «Ах, ось що з нею скоїлося!» – «Ха! Ха!» – «Як нахабно сміється!». Просторовий розшир розглянутої сцени сягає найвищого ступеня після виходу Манон. Група містян (тенори та басы), що захоплені красою героїні, уважно прислухається до слів Леско про загублену любов дівчини, в той час як інші сміються з неї або виражають співчуття. Розподіл музичної вертикалі на різні виконавські та смислові пласти ще більше посилюється, коли до учасників сцени приєднуються Манон, а далі – де Гріє. Після цього у просторовому вимірі драматичної події виникають п'ять змістових планів: дует Манон і де Гріє, виклики Сержанта, коментарі груп хору до виходу чергової дівчини, розповідь Леско про нещасливу долю Манон та реакція на неї частини присутніх.



Наприкінці сцени короткі репліки Манон, де Гріє і тієї групи хору, що прислухалась до слів Леско та співчувала героїні, від напливу почуттів виливаються в дію групи осіб, які намагаються захистити жінку від нападу Сержанта. Нарешті з'являється Комендант, який коротким окликом перериває сперечання.

Як бачимо, в описаній сцені головним драматургічним чинником виступає діалог лаконічних реплік, що пронизує весь музично-сценічний простір. Дж. Пуччіні оперує якісними властивостями сольної-хорової фактури, підпорядковуючи їх, з одного боку, формоутворюючим можливостям акустично-звукової дифузії, з іншого – часовому принципу почерговості виступів персонажів та хорових груп. Унаслідок цих композиторських дій досягається внутрішньо рухливий стан як музичної тканини, так і вертикально-просторового зрізу драматичної ситуації.

**Висновки.** Театральність в «Манон Леско» Дж. Пуччіні, як і у творах його сучасників-веристів та композиторів ХХ ст., пов'язана з прискоренням темпоритму музично-сценічної дії. Універсальним засобом досягнення цієї мети в опері маестро стали діалогічні форми висловлювання, що отримали найбільш послідовне вираження в масових і багатофігурних сценах. В якості типових діалогічних структур, використаних у «Манон Леско», виступають діалог-спілкування та діалог паралельних реплік. Перший тип характеризується послідовністю лаконічних – майже у межах коротких реплік – смислових ланок, що забезпечує постійне оновлення словесно-музичного та театрального-сценічного руху в його логічній єдності, сприяючи виникненню цілісної динамічної картини. Додамо, що в масових сценах композитор гнучко оперує окремими соціально позначеними групами хору: з одного боку, зіставленням груп з хоровими *tutti* або, навпаки, з поодинокими персонажами. Зрештою, виникає не тільки різноплановість сценічних фігур, але й «гра» акустично-звуковим простором.

Репліки учасників діалогів другого типу не скоординовані між собою за змістом, тобто знаходяться поза логікою причинності, завдяки чому, попри формальне збереження їхньої лінійної (часової) послідовності, вони сприймаються як паралельні, розташовані у просторі.

До того ж, інтоновані персонажами словесно-музичні фрази тяжіють до фрагментарності – навіть лишаються без продовження.

В результаті складаються подвійний – просторовий та часовий – ракурси висвітлення сюжетної ситуації. Часова координата простежується в послідовності подій, їх пульсації та загальному темпоритмі протікання. Щодо просторової, то вона розкривається у двох модулях – як реальна або як ілюзорна синхронізація музично-сценічних одиниць. Реальна утворюється завдяки співіснуванню драматургічних планів (вертикальний монтаж) та оперуванню акустично-звуковими об'ємами (суто музичний, фактурний показник просторовості). Ілюзорна просторовість виникає у тих випадках, коли горизонтальний монтаж коротких, зокрема, незавершених, реплік спрямований не на обмін думками, а на їх паралельне співіснування. На цьому підґрунті складається динамічна картина поза інтенсивним просуванням сюжетної інтриги або для її прискорення. Зрештою, монтажність, покладена в основу обох типів діалогу, визначає співвідношення простору та часу, які постійно перебувають у стані взаємних переходів. Це стосується також поєднання різних за змістом драматургічних планів, що інколи утворює глибинну перспективу музично-театральної сцени.

**Подальші напрями дослідження** драматургічних принципів Дж. Пуччіні з обраних позицій вбачаються у вивченні шляхів музично-історичного руху оперної поезики, які, з одного боку, передували творчим спробам маестро, а з іншого – були продовжені в ХХ столітті.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Баева, А. (2013). Введение в поэтику оперы XX века. У кн.: *Аспекти історичного музикознавства – VI: Музика і театр в історичному часі та просторі* (сс. 28–38). Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Корчова, О. О. (2004). *Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Ручьевская, Е. А. (2010). *«Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева*. Санкт-Петербург: Композитор, 480.





Флобер, Г. (1983). *Собр. соч.* (Тт. 1–3). Т. 1. Москва: Художественная литература, 623.

#### REFERENCES

- Baeva, A. (2013). Vvedeniye v poetiku opery XX veka [An Introduction to the Poetics of 20th Century Opera]. In *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva – VI: Muzyka i teatr v istorychnomu chasi ta prostori – Aspects of the Historical Musicology – VI: Music and Theater in Historical Time and Space* (pp. 28–38). Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
- Flaubert, G. (1983). *Sobr. soch. [Collected Works]*. (Vols. 1–3). Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 623 [in Russian].
- Korchova, O. O. (2004). *Muzychnyi teatr Dzhakomo Puchhini v mystetskomu konteksti pershoi chverti XX stolittia (na materialy piznoi tvorchosti kompozytora) [Giacomo Puccini's Music Theater in the Artistic Context of the First Quarter of the Twentieth Century (Based on Composer's Late Creativity)]*. (Candidate thesis in Art Studies). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].
- Ruchevskaya, Ye. A. (2010). «*Voyna i mir*». Roman L. N. Tolstogo i opera S. S. Prokofeva [“*War and Peace*”. The Novel by L. N. Tolstoy and the Opera by S. S. Prokofiev]. St.-Petersburg: Kompozitor, 480 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 12.04.2019 р.*