

УДК 78,03+782,1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-21>**Анастасия Ошанина**

ORCID: 0000-0003-1182-012X

магистр социальных наук

Университета Париж-Декарт,

магистр музыкального искусства

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

ochanina.anastasia@gmail.com

## СРАВНИТЕЛЬНО-ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА МАНОН В ОПЕРАХ Ж. МАССНЕ И ДЖ. ПУЧЧИНИ

**Цель работы** заключается в определении важности лингвистического аспекта в передаче оперного образа и различий, наблюдаемых при смене языка либретто, в частности при сравнении либретто, написанных на двух романских языках (французском и итальянском) на примере образа Манон из опер «Манон» Ж. Массне и «Манон Леско» Дж. Пуччини; в обосновании важности анализа литературного первоисточника и выявленных различий либретто. **Методология статьи** обусловлена соединением музыкально-текстологического и компаративного лингвистического подходов, задачами семантического интерпретативного анализа, предполагает развитие междисциплинарного направления музыковедения. После объяснения понятий оперного образа, либретто, а также вокальной специфики итальянского и французского языков будут исследованы образ Манон в италоязычной опере Дж. Пуччини «Манон Леско» и франкоязычной опере Ж. Массне «Манон». **Научная новизна** данного исследования заключается в новом подходе к анализу оперного образа, основанном на компаративно-лингвистическом анализе текста оперного произведения. Помимо анализа первоисточника опер и непосредственно либретто, в данной работе используется принципиально новый статистический метод анализа данных с помощью системы Max Reinert в программе IRaMuTeQ. Статистический анализ базируется на определении количества оккurrences, то есть повторов одного слова, синонима или выражения, их валентности, а также % НАРАХ – то есть тех слов, которые единожды встречаются в тексте и дают информацию о грамматических функциях, указывают на богатство языка. **Выводы.** Изучение либретто опер «Манон» Ж. Массне и «Манон Леско» Дж. Пуччини, подкрепленное статистическим анализом, позволяет утверждать, что словесный язык влияет на передачу

оперного образу даже в случае использования двух языков романской группы (французского и итальянского), что открывает новые перспективы в изучении оперных либретто с помощью статистики и акцентирует внимание на важности слова как маркера национальных черт в построении оперного образа.

**Ключевые слова:** слово, образ, Манон Леско, опера Дж. Пуччини, опера Ж. Массне, сравнительный анализ, лингвистический анализ.

*Ошанина Анастасія, магістр соціальних наук Університету Париж-Декарт, магістр музичного мистецтва Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

**Порівняльно-лінгвістичний підхід до інтерпретації образу Манон в операх Ж. Массне та Дж. Пуччіні**

**Мета роботи** полягає у визначенні важливості лінгвістичного аспекту в переданні оперного образу і відмінностей, що спостерігаються за умов будь-якої зміни мови лібрето у двох романських мовах (французькій та італійській) на прикладі образу Манон з опер «Манон» Ж. Массне і «Манон Леско» Дж. Пуччіні, а також аналізу першоджерела, на якому засновані ці опери, та аналізу виявлених відмінностей. **Методологія статті** зумовлена поєднанням музично-текстологічного та компаративного лінгвістичного підходів, завданнями семантичного інтерпретативного аналізу, передбачає розвиток інтердисциплінарного напрямку музикознавства. Після пояснення понять про оперний образ, лібрето, а також мовну та вокальну специфіку італійської та французької мов буде досліджено образ Манон в італомовній опері Дж. Пуччіні «Манон Леско» і франкомовній опері Ж. Массне «Манон». **Наукова новизна** цього дослідження полягає в новому підході до аналізу образу з акцентом на словесний текст, новий компаративно-лінгвістичний напрям аналізу тексту оперного твору. Крім аналізу першоджерела опер і безпосередньо лібрето, в роботі використовується принципово новий статистичний метод аналізу даних за допомогою системи Max Reinert у програмі IRaMuTeQ. Статистичний аналіз базується на кількості оккurenceй, тобто повторів одного слова, синоніма або виразу, їх валентність, розвиток словесного корпусу, а також % НАРАХ, тобто тих слів, які одноразово трапляються в тексті, вони дають інформацію про граматичні функції і вказують на багатство мови. **Висновки.** Дослідження лібрето опер «Манон» Ж. Массне і «Манон Леско» Дж. Пуччіні, підкріплене статистичним аналізом, підтверджує, що словесна мова впливає на передання оперного образу навіть серед двох мов романської групи (французької та італійської), що відкриває нові перспективи у вивченні оперних лібрето за допомогою статистики й акцентує увагу на важливості слова як маркера національних рис у побудові оперного образу.

**Ключові слова:** образ, Манон Леско, Пуччіні, Массне, порівняльний аналіз, лінгвістичний аналіз.

*Ochanina Anastasia, Master of Social Sciences of Paris Descartes University, Master of Musical Arts of Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Comparative linguistic approach for image analysis of Manon character in operas of Puccini and Massenet**

**The purpose the work.** The purpose of this work is to highlight the importance of a linguistic aspect in the interpretation of a character itself and also of possible emerging differences occurring at a staging of an opera work with a libretto written in different languages; that being, in particular, in two close roman languages – Italian and French. As an example, we use the same protagonist character – Manon – in the operas written by Giacomo Puccini and by Jules Massenet. **The methodology** of our paper hinges on the combination of the musical-textual approach and of the comparative-linguistic one, as well as on the ground problems of semantic-interpretative analyses, and offers overall a novel perspective for the development of a theoretical musicology. After explaining the concepts of opera, libretto, as well as the linguistic and vocal specifics of Italian and French – the image of Manon will be explored in Puccini's Italian opera "Manon Lescaut" and J. Massenet's French opera "Manon". **A scientific novelty** of this work consists in a development of a seminal approach based on a comparative-linguistic analysis of a text of an opera work. Apart of the analysis of the source text itself and more specifically, of librettos, here we take advantage of a principally new method of statistical analysis based on the Max Reinert system in the IRaMuTeQ software. Such an analysis relies on the number of occurrences, i.e. the number of repetitive encounters of the same word, a synonym, or eventually, of an expression, their valences, as well as on the so-called HAPAX – the number of words which are encountered in the text only once. Altogether, these characteristic properties mirror the richness and the diversity of the language. **Conclusions.** A comparative linguistic analysis of librettos of the operas "Manon" by Giacomo Puccini and by Jules Massenet, complemented by a statistical approach, permits us to conclude that the language itself influences the interpretation of a character even in the case when the librettos are written in semantically neighboring languages – French and Italian. This opens new vistas for the musicological analysis of librettos with the help of statistical approaches and emphasizes an importance of linguistic units as fingerprints of specific national features in opera works.

**Key words:** opera image, Manon Lescaut, Puccini, Massenet, comparative analysis, linguistic analysis, statistics.

**Актуальность темы** заключается в определении важности лингвистического аспекта в передаче оперного образа и различий, наблюдаемых при любой смене языка либретто. Работа строится на гипотезе того, что оперный образ является совокупностью факторов, один из которых – словесный язык, который воплощён в опере благодаря либретто. Соответственно, если язык меняется, то и передача образа также,

так как язык несёт в себе исторические, культурные и психологические аспекты, которые передаются благодаря лингвистике, грамматике, орфоэпии.

**Цель статьи** заключается в определении важности лингвистического аспекта в передаче оперного образа и различий, наблюдаемых при смене языка либретто, в частности при сравнении либретто, написанных на двух романских языках (французском и итальянском) на примере образа Манон из опер «Манон» Ж. Массне и «Манон Леско» Дж. Пуччини; в обосновании важности анализа литературного первоисточника и различий либретто.

**Основное содержание работы.** Слово в опере взаимодействует с музыкой, делает её конкретно необходимой во вполне реальных, а не абстрактных обстоятельствах. Понятие «образ», если следовать общей трактовке, относится к таким терминам, как «изображение», «проецирование», «символ», «имаго», «облик», «вид», «подобие» [16, с. 694–695]. Что же касается оперного образа, то это и будет та картина, тот набор характеристик, которые будет отображать артист и воспринимать зритель. Его специфика заключается в том, что требуется соединение двух начал: деятельности либреттиста и композитора, а также воплощения текста исполнителями, дирижёром, режиссёром, оркестром [4]. Соответственно, так как образ является субъективным восприятием, в этом заключается сложность и многогранность в его создании на оперной сцене, а одним из факторов, влияющих на восприятие каждого образа, является языковая и социальная среда, культурные тенденции у исполнителя, композитора, либреттиста, постановщика и зрителя играют важную роль.

В музыковедении классический анализ образа героя непременно предполагает анализ средств музыкальной выразительности, музыкального сопровождения, лейтмотивов, а также мелодической линии партии персонажа, тогда же как на лингвистическом аспекте, самом произнесённом тексте, на силе слова и, соответственно, языке исполнения внимание акцентируется меньше. В оперной практике сложилось особое отношение к либретто, на который обращалось меньше внимания; созданному на основе произведений литературы или драматургии, обладающему высокими художественными достоинствами, ему отказывали в самостоятельной литературной ценности, считая скорее прикладным по отношению

к музыкальному тексту [3]. Либретто не несёт описательного характера и в этом смысле показывает лишь ограниченную часть языковых красок. В данном контексте словесный язык выражается в образе благодаря фразеологизмам, метафорам, прилагательным и сравнительным степеням, а также постановкой фразы и кульминационным точкам, динамике и ритму. Всё же, по мнению Боровицкой, любое художественное произведение является культурным артефактом, текстом культуры [5]. Таким образом, если воспринимать либретто как отдельное художественное произведение (как утверждает Лотман, 1992, цитированный Боровицкой [5]), то при описании персонажа одного первоисточника, но на разном языке, полученный образ будет различаться, так как любой образ аккумулирует в себе черты культуры автора, проявляя себя и в композиции, и в языковых средствах. Учитывая то, что каждый язык, даже среди одной лингвистической группы, несёт в себе определённый исторический, социальный, психологический и семантический багаж, можно ожидать различия в способах выражения образа одного первоисточника и даже среди двух редакций одной оперы именно по словесно-языковому фактору. Играет роль и национальная специфика, *«проявляющаяся как в литературном первоисточнике, так и в самой опере. Особо ярко выявляются различия в образах героев при сравнении их в операх, написанных на один и тот же сюжет, по одному и тому же первоисточнику, особенно в случае принадлежности композиторов к различным национальным школам»* [3, с. 143].

Относительно таких романских языков, как французский и итальянский, стоит упомянуть, с одной стороны, об их близости, так как в западной Европе различия между языками менее чётки за счёт исторических сплетений, главным образом из-за географии (Коэффициент матриц корреляции, показывающий процент сходства между языками, показывает  $r=0.89$  между французским и итальянским, что говорит о огромном сходстве между этими двумя языками). С другой стороны, эти языки имеют некоторые отличия, которые влияют на оперное интонирование и построение образа. В языковой классификации французский стоит особняком как по фонетике, так и по орфографии и произношению. Это единственный из романских языков с назальными гласными. В плане музыкального текста, то у французского есть весьма специфическая черта в вокальном произношении из-за того,

что некоторые гласные, не произносящиеся в разговорной речи, вызвучиваются и выпеваются в вокальной линии.

В итальянском же разговорная и певческая речь не отличаются. Вероятно, из-за того, что современный итальянский язык развился именно на базе оперного искусства, итальянская техника пения и дикция столь схожи. Артикуляционные привычки голосового аппарата вырабатываются с детства, они дают голосу возможности в плане вокального звукоизвлечения. Ещё музыкант и педагог Никола Ваккай<sup>1</sup> соединил основы вокализации с естественной дикцией [7]. Специфику произношения создают произносимые двойные согласные и специфическое пропевание гласных (более или менее открытых в зависимости от контекста). Ударение падает на предпоследний слог с конца, в других случаях он прописывается и имеет смысловую нагрузку (к примеру временное обозначение «*avra*»). Таким образом, это даёт наибольшую свободу в использовании различных словосочетаний, которые будут удобны исполнителю в пении, и расширяет возможности либретто, которые будут удобны вокализации [8].

Что касается просодических элементов (тона, интонации, паузы), представляющих наибольший интерес в изучении музыкального искусства, в частности либретто, то французский и итальянский схожи в организации [14], но французский язык более ритмичный, нежели итальянский, и фраза включает от 3 до 7 ритмических групп. Эти особенности важны для изучения построения музыкальных фраз в оперном либретто, а также могут передавать национальный характер, отражающийся в оперном образе. В лингвистическом анализе выявляется, что французский язык, в сравнении с итальянским, более конкретен в описании терминологии, а также имеет больше уровней определения близости благодаря артиклям, нежели итальянский [2]. Грамматическая свобода итальянского языка позволяет орфоэпически адаптировать словесный язык к удобной вокализации. Данная текстовая специфика в итальянском и французском языке будет рассмотрена в данной работе на примере образа Манон, воплощённого в операх Ж. Массне и Дж. Пуччини.

<sup>1</sup> Никола Ваккай (1790–1848): Итальянский музыкант и педагог, старался описать и донести технику *bel canto* во всех своих аспектах и сложности, каким оно являлось в начале XIX века. Преподавал в Венеции, Триесте, Парме, Париже и Милане.

Литературный текст «Манон Леско» был написан Антуаном Франсуа Прево д'Экзиль в 1753-м году [1]. Как объяснял Монтескьё, глубокая человечность романа тронула французское общество [17]. Истинные чувства героев друг к другу затмевают поступки в глазах читателя и располагают к персонажам, несмотря на то, что один врёт, мошенничает, обманывает и доходит до убийства, а вторая продаёт своё тело. Что же касается образа Манон, примечательно то, что нет физического описания этой героини. Говорится о её красоте и о том, что она «выглядит как любовь». У каждого создаётся свое представление о внешности Манон, что делает её более похожей на мифического персонажа, несмотря на очень реалистическое создание её психологического портрета. Её типаж ветреной женщины, влюбчивой, но падкой на деньги, с неудачной судьбой, встречается во многих литературных жанрах того времени [15]. Героиня предстает как неисповедимое и неустрашимое женское начало, она стала символом женской непостижимости и лукавства. Впоследствии многие писатели обращались к образу Манон при создании своих персонажей, а сам же роман считается прототипом формы романтической прозы и эмблемой любовной мифологии запада [13].

У Ж. Массне «Манон» – лирическая пятиактная опера, написанная в жанре французской комической оперы (Opéra-Comique) на либретто Генри Мейлак и Филиппа Жиль, в которой партия Манон была написана для лирического сопрано и исполнена впервые Мари Эйльброн. В основе оперы лежит конфликт продажного общества и обречённости любви, эта полярность определяет «двоемирие сознания» главной героини [6; 11]. Описание образа Манон со слов Леско и Гийо делает акцент на внешности девушки «красива, харизматична, с нежным взглядом и благородным лицом» («*belle*», «*charmante*», «*doux regard et visage gracieux*») («Манон», акт I, с. 58; с. 80) [9]. Манон полна нежности и кокетства, это молодая девушка, которая отмечает красоту и богатые украшения присутствующих дам и мечтает о фривольной жизни в радости и денежном достатке, что создаёт образ легкомысленной и поверхностной натуры. Примечательно, что с самого начала оперы явственно появляются две инстанции: трепетный робкий Дё Гриё, говорящий о вспыхнувших чувствах, и Гийо, с первых же фраз представляющий своё богатство («Манон», акт I, с. 77–78). В тексте присутствует большое количество объективации:

например, о любви Манон говорит, используя части тела: не моя ли это рука (*ma main*), не мой ли голос (*ma voix*), не мои ли глаза (*mes yeux*), а говоря о грусти использует аллегорию столика (*ma petite table*). Церковь же выступает как инстанция, лишаящая свободы, как при угрозе ссылки в Монастырь, так и как разлучница с возлюбленным Манон. В характере Манон можно подметить затмевающее всё желание обладать тем, чего у неё нет: она сбегает с балета, на который очень хотела попасть (так как все светские дамы посещают театр), чтобы найти Дё Гриё, но и находясь рядом с ним она мечтает о роскоши и светской жизни Парижа. Натура Манон проявляется даже в финале оперы, когда Манон умирает. Засыпая, она просит Дё Гриё обнять её и держать крепче, а падающая звезда на небосклоне напоминает ей бриллиант, о чём она с улыбкой говорит Дё Гриё. В музыкальном плане мелодическая линия и оркестр поддерживают текст либретто. Речитативы подчёркивают лёгкость персонажа благодаря стаккато (смех). Легкомысленность девушки почти прямо выражается в технических пассажах и колоратурах.

В романе Прево образ Манон психологически противоречив, он одновременно и обаятельный, и отталкивающий. Что же касается Манон Ж. Массне, то ее личное обаяние преодолевает впечатление продажности и развращённости, настолько текст Манон написан «играючи» и «понарошку». Образ Манон у Ж. Массне — это образ не расчётливой дамы, а молодой девушки, по сути подростка, которая, вырвавшись от родителей и сбежав по дороге в монастырь, с жадной хочет успеть вкусить все прелести жизни. Её «продажность» — на самом деле следствие жизнелюбия, интереса к миру и любопытства юности, а любовь к богатству может расцениваться как истинное женское желание красиво выглядеть, одеваться, жить светской жизнью, что во многом является атрибутикой становления женщины. Её поступки — результат ошибок молодости, импульсивности, простоты и беспечности. Такая характеристика французской Манон во многом показательна для французской культуры того времени, в частности для Парижа с его бурной, весёлой жизнью. Различие между оперой Массне и первоисточником можно объяснить отражением эпохи: на смену смутному времени Регентства пришла «Прекрасная эпоха» — «*Belle époque*», охарактеризованная в обществе процветанием светской, артистической жизни и

либеральных тенденций в обществе, нашедших отражение в опере «Манон».

Статистический анализ показывает результат рассмотрения либретто по количеству оккurrenceй, то есть повторов одного слова, синонима или выражения и их валентности. В словесном тексте Манон на передний план по количеству оккurrenceй выходят следующие слова: «любить» (23окк.), «любовь» (20), «Манон» (17), «день» (15), «жизнь» (14), «смех» (12). Эти слова в действительности точно передают созданный образ девушки и две вступающие в конфликт инстанции её судьбы: любовь и светскую жизнь. Примечательно, что статистика отражает светлый образ, несмотря на трагедийную развязку сюжета. Также стоит отметить, что «любовь» у Манон в чём-то безлика, «Дё Гриё» или «рыцарь», «аббат» возникают в очень малой пропорции оккurrenceй, соответственно, встаёт вопрос об адресате данной «любви». Также Манон почти не обращается к окружающим её мужчинам напрямую, ни по имени, ни по званию, за исключением кузена Леско (9 окк.). Когда речь идёт о представлении Манон в глазах других участников её судьбы, на первый план выходят следующие оккurrenceй: «Манон» (60), «любить» (56), «приходить» (17), «красива» (14), «харизматична» (11). Таким образом, статистика подчёркивает эти черты образа и позволяет делать акцент на важности словесного текста либретто в интерпретации оперного образа.

Что же касается италяязычной Манон, премьера оперы «Манон Леско», написанной Дж. Пуччини в 1889–1892 годах по мотивам романа Аббата Прево, состоялась в Театре Реджио в Турине в 1893 году. Над либретто оперы на итальянском языке работали представители различных профессий, в том числе композитор и потомственный редактор Дж. Рикорди, композитор Р. Леонкавалло, либреттисты Л. Иллика и М. Прага, поэт Дж. Джакоза и журналист Д. Олива. С одной стороны, это придаёт либретто разносторонность и богатство знаний людей из нескольких профессий, а с другой – над французским либретто работали члены Французской Академии Литературы, что внесло в либретто более тонкие эпитеты и обороты, усиливая тот риск, что слово может мешать вокализации.

Образ Манон Дж. Пуччини с самого начала наполнен меланхолией, а драматическая линия присутствует с пер-

вого появления девушки (опять же в отличии от персонажа оперы Ж. Массне где есть переломный момент между легкомыслием и любовной трагедией). («Манон Леско», акт I, с. 77) [12]. Манон говорит об уже пройденной молодости и о времени, когда она была весела и смеялась, о прошлом; о том, что надежд больше нет, что будущее одно – монастырь. Эта смиренность с глубокой тоской делает персонаж непростым в понимании её решений и действий. С самого начала партии Манон поёт в нижней тесситуре, в основном остинато, что вызывает нарастающее драматическое напряжение. Для исполнения данной партии привлекается крепкое лирическое сопрано, все действие имеет музыкально однородное развитие, представляя собой единый поток, с нарастающей до апофеоза (предсмертная ария Манон) мелодическо-драматической линией. Голос должен обладать выносливостью, мощью и исключительной ровностью, а также потенциалом к выражению нарастающего драматизма действия целой палитрой разнообразных голосовых текстур и красок. В первой арии Манон поет об одиночестве и ужасе, который сковал её и мучает во внешне уютных покоях Жеронта. Она раскаивается и жалеет о сделанном выборе. В образе Манон в этих двух актах есть определенные черты Виолетты Верди: очень лиричный персонаж, трогательный и волнующий, наполненный глубокими переживаниями. Учитывая социальный статус Манон в этой опере, создается впечатление, что Манон просто сбежала из невыносимой для неё бедности во втором акте, но искренне любит Дё Гриё, а дилемма богатства, светской жизни и веселья не стоит перед ней так остро, как эти две инстанции могут проявлять себя в опере Ж. Массне. Когда же приходит время бежать с Дё Гриё, Манон с грустью оглядывает убранство комнаты, в которой жила. Её замешательство замечает Дё Гриё и упрекает Манон («*Tu всё та же, всё та же!*» – «*sempre la stessa, sempre la stessa!*» («Манон Леско», акт II, с. 158). Опять же стоит отметить, что по сравнению с первоисточником Манон не действует по расчёту, а поставлена в вынужденные обстоятельства, её сожаления – страх перед возможным будущим, полным материальных лишений и дискомфорта, непривычным для девушки. При том, она глубоко любящая девушка, влюблённая в своего Дё Гриё, и испытывающая то угрызения совести, то испуганное счастье, когда они находятся вместе. Стоит отметить, что опера

могла бы претендовать на то, чтобы восстановить Дё Гриё в попранных правах как в музыкальном, так и в драматическом плане, а также в отношении Манон к нему. Она искренне и глубоко страдает, и в глубине своих чувств более зрелая личность, нежели Манон Ж. Массне.

В опере Дж. Пуччини сюжет романа значительно «уплотнён», его содержание сконцентрировано, отброшен ряд эпизодов, сюжетных ходов и персонажей. Это действительно «лирические сцены по роману Прево». Дж. Пуччини отображает лишь отдельные этапы жизненной драмы героев, его мало интересует причинная связь событий, роман для него — повод создания впечатляющих, напряженных лирико-драматических сцен, объединенных одной психологической темой. Черты, изначально присутствующие в образе Манон, неизменны и только акцентируются с развитием драматического действия. Кульминацией является трагическая предсмертная ария несчастной женщины, одинокой, всеми забытой Манон. («*Sola perduta, abbandonata*» — «Одна, потеряна, брошена»). В музыкальном плане гармония необычно простая, на протяжении 37 тактов повторяются тоника и доминанта, поддержанные духовой группой (гобой). На первых словах арии «*Sola perduta, abbandonata*» композитором поставлено указание *p con la massima espressione e con angoscia* — пиано с максимальной выразительностью и тревогой. Слово «*angoscia*» в итальянском языке имеет несколько оттенков значения, каждое из которых может помочь исполнителю открыть новые грани интонации: 1) тоска, томление; 2) беспокойство, тревога; 3) горе. Человеческое чувство Манон, сложное и многоплановое, передано композитором в этом слове. Это предсмертное томление не имеет ничего общего со смертью Манон в опере Ж. Массне, где Манон вспоминает свою жизнь и наступающую смерть с неким смирением, согласием и спокойно засыпает, вспоминая счастливые моменты. Манон Дж. Пуччини мечется в агонии и глубоко раскаивается в своих ошибках. («*Всё моё ужасное прошлое предстаёт перед глазами!*» — «*Or tutto il mio passato orribile risorge*») («Манон Леско», акт IV, с. 227).

В этой финальной арии Манон вырывается всё долго томившееся в ней горе и страдание, а также страх перед смертью («*Я не хочу умирать!*» — «*Ah, non voglio morir!*») («Манон Леско», акт IV, с. 225–229). Во второй части арии резко меняется темп, *Allegro vivo*. Манон в «забытии» («*smemorata*»)

понимает, что именно она причина всех бед, что пройденный ею путь «запачкан кровью» — «Ah! Di sangue s'ù macchiato!». Крик отчаяния вырывается из ее груди, «со всей силой» («*tutta forza*») его поддерживает оркестр. Вся динамика сюжета, весь композиционный замысел направлены композитором на то, чтобы показать развитие образов главных героев, потому его привлекают именно сложные характеры. И в первую очередь — Манон — «первый по-настоящему законченный, сложившийся тип лирической героини Дж. Пуччини» [11].

Финал оперы был задуман композитором как единая сцена-дуэт, почти лишённая сценического движения, где все внимание сосредоточено на переживаниях героев, на постепенном угасании Манон и горе ее спутника. В последнем действии «мрачные, фатальные» темы сочетаются с реминисценциями любовных дуэтов [10]. Последние слова Манон о своей любви к Дё Гриё (они персонифицированы, она не говорит просто о любви, как Манон у Ж. Массне, а именно о своих чувствах к Дё Гриё). В итальянской опере почти отсутствует широко показанная в опере Ж. Массне характеристика французских нравов эпохи, жанрово-бытовые сцены подчинены любовной драме. Сам композитор говорил: «Ж. Массне воспринимает этот сюжет как француз — с пудрой и менуэтами, я же воспринимаю его как итальянец — с отчаянием и страстью» [11, с. 167]. По сравнению с «Манон» Ж. Массне, где Манон — явно центральный персонаж оперы, ей уделено наибольшее количество внимания и музыкального текста, и много сольных номеров, в «Манон Леско» — опере Дж. Пуччини, сценическое время и пространство поделено между Манон и Дё Гриё, преобладают дуэтные номера и вставки Дё Гриё. Трагизм в образе Манон тянется нитью с первого действия, словесный текст дополняется музыкальными приёмами, чтобы непрерывно нагнетать драматизм действия до трагического конца.

В статистическом плане наиболее частым является употребление слов из уст Манон о любви: «любимый» — «*amore*» (40), «любовь» — «*amor*» (16), «Манон» — «*Manon*» (10), «любить» — «*amare*» (9), «поцелуй» — «*bacio*» (8). Примечательно, что слова о богатстве и комфорте практически не встречаются в либретто (они в основном являются НАРАХ<sup>2</sup>,

<sup>2</sup> 19,67% НАРАХ

то есть встречаются единожды). Также интересно, что наиболее часто употребляемая форма – любимый – персонафицированная, она непосредственно обращена к Дё Гриё, что и ставит Дё Гриё на одну линию с Манон в этой трагической истории, в отличии от Манон Ж. Массне, где всё-таки на первый план выходит именно она и её жизнь, а не история любви двух людей. Образные целостность и единство явно проступает в опере, так же, как и было предпослано первоисточником Аббата Прево. О Манон же от ее окружения выходят на первый план следующие слова: «Манон» – «*Manon*» (44), «любимая» – «*amore*» (16), «побеждать» – «*vincere*» (14), «любовь» – «*amor*» (13), «красива» – «*bell'*» (13). Примечательно, что, как и у Ж. Массне, слова о любви наиболее значимы в тексте (любимая, любовь...) но, в отличие от французской оперы, нет столь подробного описания Манон; слова которые встречаются в тексте («Красива» и «Грустна», «Красота») скорее безличны. Стоит также отметить, что итальянцы используют большее количество прилагательных (76 различных, 121 оккуненции), нежели французы (52 различных, 113 оккуненций), что делает речь более богатой, выпуклой, красноречивой и, соответственно, эмоциональной. Если сравнивать, можно заметить, что в итальянском либретто присутствует большее количество слов НАРАХ (19,67% в итальянском против 10,32% во французском), то есть тех, которые упоминаются единожды, что говорит о разнообразии используемых терминов.

**Научная новизна** данной работы состоит, во-первых, в развитии нового компаративно-лингвистического подхода к анализу текста оперного произведения, в создании перспективы сравнительного изучения учитывая национальных особенностей французского и итальянского языков, позволяющего апробировать лексико-статистический подход к жанровой форме оперы в целом, вводя новый параметр семантического структурирования оперного материала. Во-вторых, данное исследование способствует преодолению того факта, что до сегодняшнего дня анализ либретто остается труднодоступной сферой, находящейся на стыке лингвистики и музыковедения, потому и не выступает самостоятельным объектом исследований. Наконец, соединение изучения либретто и математически-статистического анализа открывает принципиально

новый подход, он находит в данной работе подтверждение своей целесообразности.

**Выводы** позволяют убедиться, что именно сравнительный, статистически углубленный и верифицированный анализ оперных либретто, написанных на французском и итальянском языках, выявляет существенную разницу в трактовках образа Манон. В повести Манон – вдохновительница всех мошеннических проделок, обманщица, воровка, эта порочность приводит ее в тюрьму. В интерпретации Ж. Массне она же – легкомысленная импульсивная молодая девушка, бросающаяся «в омут с головой». В противопоставлении французской кокетке Манон в опере Пуччини – глубокий трагический персонаж. Она становится объектом личной мести одного из сильных мира сего, в ней есть черты обреченности и жертвенности, она незащищена и женственна. Для исполнения данной партии привлекается лирическое сопрано более крепкого наполнения, нежели у персонажа Массне, что также создаёт контраст сравниваемых характеров. Сама опера драматургически уплотнена, это именно «лирические сцены», а смерть Манон – кульминация трагизма.

Манон у Пуччини умирает душераздирающе, а не умиротворённо, как у Массне, героиня оперы которого подмечает, что «*эта звезда похожа на бриллиант*». Данные выводы подкрепляются статистикой: у Пуччини на первый план выходит любовная тематика, а у Массне явно прослеживается двойственность образа. Также количество НАРАХ (19% в итальянском против 10% во французском) делают итальянскую речь более образной и разнообразной, поддерживая мысль о том, что французский язык более конкретен и менее свободен в использовании.

Полученные в данной работе убедительные выводы заслуживают продолжения и более углублённого аналитического развития. Объяснений различий трактовок образа Манон может быть достаточно много, помимо лингвистического фактора: историко-социальный контекст, личность композитора, его стилевые черты и т. д. Поэтому в дальнейших исследованиях стоит избранное направление аналитической музыкально-лингвистической компаративистики, уточняя параметры музыкального материала, используя, например, один музыкальный материал в различных словесно-языковых редакциях.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРЫ**

1. Abbé Prévost (1753). *L'histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Larousse, Paris, France.
2. Begioni, L. (2010). Détermination en français et en italien : problèmes de traduction de l'article et le cas des noms propres. *Nouvelle revue d'onomastique*, vol. 52, 331–343.
3. Бендеров В. Художественный образ оперного персонажа как объект композиторской интерпретации. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015. Выпуск 1(24), 140–148.
4. Бендеров В. Диалог эпох в опере (к вопросу подготовки артиста при воплощении художественного образа оперного персонажа). *Музичне мистецтво і культура*. 2015. Выпуск 21, 387.
5. Боровицкая Е. Корреляция понятий «художественный образ персонажа» и «лингвокультурный типаж». *Научный журнал КубГАУ*. 2017. Выпуск 128 (04), 1–14.
6. Друскин М.С. Французская музыка второй половины XIX века. Москва : Искусство, 1938. С. 57–70.
7. Zedda, P. (2013). Le système allophonique de la diction lyrique italienne. In: *La revue du conservatoire de Paris*, vol. 2.
8. Кочеткова У.Е. Влияние фонетического контекста на реализацию согласного /г/ во французской певческой речи. *Теоретическая и прикладная лингвистика*. 2017. Выпуск 3 (1), 16–27.
9. Массне Ю. (1904). Манон. Клавир. Москва. Гроссе. 453 с.
10. Mei-Yu, W. (2002). *Littérature et musique: Manon Lescaut de l'abbé Prévost sur la scène de l'opéra : Massenet et Puccini*. Presses Universitaires du septentrion. Lille, France.
11. Мудрецкая Л. «Манон Массне» и «Манон Леско» Пуччини, In: *Киевское музыковедение, сборник Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского*. 2003. Выпуск 10, 164–172.
12. Пуччини Дж. (1969). Манон Леско. Клавир. Москва : Музыка. 235 с.
13. Riou J-P (1991). *Chronique d'une fin de siècle*. Seuil. Paris. France. 6-9.
14. Saffi S. (2001). Syntaxe et prosodie en italien et anglais. *Italie, interférences culturelles*, vol. 5, 211–234.
15. Tabrizi A (1996). Carmen de Prosper Mérimée, parodie de Manon Lescaut. *Les lettres romanes*, vol. 50 (1–2), 53–59.
16. Ушаков Д.Н. *Толковый словарь русского языка*. Том 2. Москва. Государственный институт «Советская энциклопедия», 1938. С. 694–695.
17. Критики о Манон URL: <https://gallica.bnf.fr/essentiels/prevost/manon-lescaut/critiques>

**REFERENCES**

1. Abbé Prévost (1753). *L'histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Larousse. Paris, France [in French]

2. Begioni, L. (2010). Détermination en français et en italien : problèmes de traduction de l'article, cas des noms propres. *Nouvelle revue d'onomastique*, vol. 52, 331-343 [in French]
3. Benderov, V. (2015). The artistic image of the opera character as an object of interpretation. In : *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. vol.1(24), 140-148 [in Russian]
4. Benderov, V. (2015). Temporal dialog in opera (about artistic preparation of opera character). In : *Musical art and culture*. vol. 21, 387. [in Russian]
5. Borovitskaya, E. (2017). Correlation between «artistic character» and «linguistic cultural type ». In : *Scientific journal of Kuban's University*, vol.128 (04), 1-14 [in Russian]
6. Druskin, M. (1938). *French music of the second part of XIX century*. Art. Moscow, Russia. 7-70 [in Russian]
7. Zedda, P. (2013). Le système allophonique de la diction lyrique italienne. In: *La revue du conservatoire de Paris*, vol. 2 [in French]
8. Kochetkova, U.E. (2017). Influence of phonetic context on /r/ phoneme in french vocal pronunciation, In : *Theoretical and practical linguistics*, vol.3 (1), 16–27 [in Russian]
9. Massenet, J. (1904). *Manon*. Clavier. Grosse. Moscow, Russia [in French]
10. Mei-Yu, W. (2002). *Littérature et musique: Manon Lescaut de l'abbé Prévost sur la scune de l'opéra: Massenet et Puccini*. Presses Universitaires septentrion. Lille, France [in French]
11. Mudretskaya, L. (2003). Massenet's "Manon" and Puccini's "Manon Lescaut", In: *Kiev musicology, Review of P.Tchaikovsky Academy of Music*, vol.10, 164-172 [in Russian]
12. Puccini, G. (1969). *Manon Lescaut*. Clavier. Music. Moscow, Russia [in Italian]
13. Riou, J-P. (1991). *Chronique d'une fin de siècle*. Seuil. Paris. France [in French]
14. Saffi, S. (2001). Syntaxe et prosodie en italien et anglais. In: *Italies, interférences culturelles*, vol. 5, 211-234 [in French]
15. Tabrizzi, A (1996). Carmen de Prosper Merimée, parodie de Manon Lescaut. In: *Les lettres romanes*, vol. 50 (1-2), 53-59 [in French]
16. Ushakov, D.N. (1938). *Russian Language Dictionary*. Vol 2. Sovietic Encyclopedia. Moscow, Russia [in Russian]
17. Critics : URL: <https://gallica.bnf.fr/essentiels/prevost/manon-lescaut/critiques> [in French].