

8. Smalley D. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*. Vol. 2. Is. 2. (August 1997). P. 107–126. DOI: 10.1017/S1355771897009059.

#### REFERENCES

1. Volodin, A. (1970). *Electronic musical instruments*. Moscow: Energy [in Russian].
2. Kogoutek, Ts. (1976). *Technique of composition in the music of the twentieth century* / trans. with ches. K. Ivanov / ed. Yu.N. Rags, Yu.N. Kholopov. Moscow: Music [in Russian].
3. Smirnov, A. (n. d.). Spectromorphology. Retrieved from <https://asmir.info/lib/spectromorphology.htm> [in Russian].
4. *Theory of modern composition* / ed. V.S. Tsenova. Moscow: Academy – XXI, 2005 [in Russian].
5. Tuchinskaya, T. (2015). On the methods of analysis of electronic music // *Traditions and innovations in architecture and art*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Art. Issue 1, P. 67–72 [in Russian].
6. Holopov, Yu. (1974). About the general logical principles of modern harmony // *Music and modernity*. Moscow: Music. Issue 8. P. 229–277. [in Russian].
7. Holopova, V., Chigareva, E. (1990). *Alfred Shnitke: Essay on Life and Creativity*. Moscow : Soviet composer [in Russian].
8. Smalley, D. (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes // *Organised Sound*. Vol. 2. Issue 2. (August 1997). P. 107–126. <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059>. Retrieved from [https://pdfs.semanticscholar.org/6efd/9df72c41ca5b7fba54d12d97cef1b2871e7c.pdf?\\_ga=2.15022454.1130154524.1591524211-4368684.1588538680](https://pdfs.semanticscholar.org/6efd/9df72c41ca5b7fba54d12d97cef1b2871e7c.pdf?_ga=2.15022454.1130154524.1591524211-4368684.1588538680). [in English].

УДК 782.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-2>

**Ганна Андріївна Джулай**

ORCID: 0000-0003-49280261

кандидат філософських наук, заслужений діяч мистецтв України,  
професор кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[dzulajanna@gmail.com](mailto:dzulajanna@gmail.com)

### «ДЖАННІ СКІККІ» ДЖ. ПУЧЧІНІ В РІЧИЦІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ШУКАНЬ ІТАЛІЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

**Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційних особливостей опери «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в контексті жанрово-стильової специфіки італійського музичного театру початку ХХ століття і загальної еволюції творчості композитора. **Методологія дослідження.** Методичною базою роботи є культурно-історичний підхід у музикознавстві, спадкоємний від Б. Асаф'єва і його послідовників. Водночас для даної роботи вельми суттєвими виявилися також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, що дозволяють виявити закономірність творчої та стильової еволюції музичного театру Дж. Пуччіні в річці культурно-історичних реалій Італії початку ХХ століття. **Наукова новизна** роботи визначається її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки особливості прояву естетико-стильових настанов творчості Дж. Пуччіні в опері «Джанні Скіккі», а й її жанрову специфіку, сформовану на основі синтезу опери-бюффа й середньовічного фарсу. **Висновки.** «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні являє собою зразок пізньої творчості композитора, що став вагомим складником оперного триптиха композитора та підсумком його музично-театральних шукань і творчої еволюції, спрямованої від веристських драм до камерної опери початку ХХ століття. Поетика твору, з одного боку, формувалася на перетині вікових напрацювань італійської опери-бюффа, комедії дель арте, фарсу, з іншого – апелювала до творчого переосмислення і відтворення національного літературного надбання – фрагмента з «Божественної комедії» Данте. Гострота і яскравість музичних характеристик героїв і загальної фабули даного твору Дж. Пуччіні як найбільш «італійського» з його оперних опусів водночас виявляє зв'язок із жанрово-стильовими пошуками італійської та загалом європейської культури початку ХХ століття, зверненої в рамках типологічних якостей неокласицизму до творчого відродження національного культурного надбання минулого.

**Ключові слова:** італійський музичний театр, музичний театр Дж. Пуччіні, «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, опера-бюффа, фарс.

*Julay Hanna Andriivna, Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Chair of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**“Gianni Skikki” by G. Puccini in the ground of genre-style seeking of the Italian musical theater of the beginning of the XX century**

**Research objective** is to identify the poetic and intonational features of the opera “Gianni Schicchi” by J. Puccini in the context of the genre and style specifics of Italian musical theater of the early twentieth century. and the general evolution of the composer’s work. **The methodology.** The methodological basis of the work is the cultural–historical approach in musicology, successive from B. Asafiev and his followers. At the same time, historical, cultural, and interdisciplinary approaches proved to be very significant for this work, allowing us to identify the patterns of creative and stylistic evolution of the musical theater of G. Puccini in line with the cultural and historical realities of Italy in the early twentieth century. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, taking into account not only the peculiarities of the manifestation of the aesthetic-style attitudes of the work of G. Puccini in the opera “Gianni Schicchi”, but also its genre specificity, formed on the basis of the synthesis of opera buffa and medieval farce. **Conclusions.** “Gianni Schicchi” by G. Puccini is an example of the composer’s late work, which has become an essential component of the composer’s opera triptych and the result of his musical and theatrical searches and creative evolution, directed from verism dramas to chamber opera of the early twentieth century. The poetry of the work was formed at the intersection, on the one hand, of centuries-old achievements of the Italian opera-buffa, comedy del arte, farce, and on the other, appealed to the creative rethinking and implementation of the national literary heritage – a fragment from Dante’s Divine Comedy. The acuity and vividness of the musical characteristics of the characters and the general plot of this work by G. Puccini as the most “Italian” of his operas, at the same time, reveals a connection with the genre-style searches of Italian and European culture of the early twentieth century, turned within the framework of the typological qualities of neoclassicism to creative revival alien national cultural heritage.

**Key words:** Italian Musical Theater, G. Puccini Music Theater, Gianni Skicchi by J. Puccini, opera buffa, farce.

*Джулай Анна Андреевна, кандидат философских наук, заслуженный деятель искусств Украины, профессор кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой «Джанни Скикки» Дж. Пуччини в русле жанрово-стилевых исканий итальянского музыкального театра начала XX столетия*

**Цель работы** – выявление поэтико-интонационных особенностей оперы «Джанни Скикки» Дж. Пуччини в контексте жанрово-стилевой специфики итальянского музыкального театра начала XX века и общей эволюции творчества композитора. **Методология исследования.** Методологической базой работы является культурно-исторический подход в музыкознании, унаследованный от Б. Асафьева и его последователей. Одновременно для данной работы весьма существенными оказались также историко-культурологический и междисциплинарный подходы, позволяющие выявить закономерности творческой и стилиевой эволюции музыкального театра Дж. Пуччини в русле культурно-исторических реалий Италии начала XX века. **Научная новизна** работы определена ее аналитическим ракурсом, учитывающим не только особенности проявления эстетико-стилевых установок творчества Дж. Пуччини в опере «Джанни Скикки», но и ее жанровую специфику, сформированную на основе синтеза оперы-buffa и средневекового фарса. **Выводы.** «Джанни Скикки» Дж. Пуччини представляет собой образец позднего творчества композитора, ставший существенной составляющей оперного триптиха композитора, итогом его музыкально-театральных исканий и творческой эволюции, направленной от веристских драм к камерной опере начала XX столетия. Поэтика произведения, с одной стороны, формировалась на пересечении вековых наработок итальянской оперы-buffa, комедии дель арте, фарса, с другой – апеллировала к творческому переосмыслению и претворению национального литературного наследия – фрагмента из «Божественной комедии» Данте. Острота и яркость музыкальных характеристик героев и общей фабулы данного произведения Дж. Пуччини как самого «итальянского» из его оперных опусов одновременно выявляют связь с жанрово-стилевыми исканиями итальянской и европейской культуры начала XX века, обращенной в рамках типологических качеств неоклассицизма к творческому возрождению национального культурного достояния пришлого.

**Ключевые слова:** итальянский музыкальный театр, музыкальный театр Дж. Пуччини, «Джанни Скикки» Дж. Пуччини, опера-buffa, фарс.

**Актуальність теми дослідження.** У 1870 р. у своїй фундаментальній «Історії італійської літератури» Франческо де Санктіс підбиває своєрідний підсумок її розвитку в XIX ст., водночас окреслює перспективи буття вітчизняної культури у XX ст.: «Італія досі була ніби оточена блискучою сферою – сферою свободи і національних почуттів; звідси і народилися філософія і література, рушійна сила якої перебувала ніби зовні її, хоча і навколо неї. Зараз Італія повинна заглянути в себе, шукати себе в собі самій <...> Велика праця XIX ст. завершується. Ми присутні при новому бродінні ідей, що заповідає про створення нового. Ми вже бачимо, як в нашому столітті вимальовується нове століття. І цього разу ми не повинні опинитися ані позаду, ані на других місцях» [4, с. 640].

Серед авторів, безсумнівно, причетних до позначеної культурно-історичної традиції, гідне місце належить і Дж. Пуччіні. Його спадщина, що являє собою класику опер-

ного веризму, вражає дивовижним жанровим розмаїттям і множинністю витоків. Зразки музичного театру Дж. Пуччіні, зокрема опера «Джанні Скіккі», що репрезентує поетику опери-buffa, натепер є одними з найбільш затребуваних у сучасній виконавській і педагогічній вокальній практиці, що зумовлює актуальність обраної теми дослідження.

Вітчизняна бібліографія, присвячена його творчості, представлена низкою досліджень, серед яких виділяємо монографії Л. Данилевича [1], О. Левашової [10], І. Нестьєва [14], а також видання листів композитора [15], що розкриває широту і розмаїття його творчих і особистісних контактів. Останні десятиліття відзначені також появою низки дисертацій і супутніх публікацій, які виявляють резонансність творчості Дж. Пуччіні не тільки в контексті його епохи та її жанрово-стильових шукань, але і в бутті музичного театру і вокально-виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. Серед таких виділяємо дослідження М. Мугінштейна [13], Е. Корчової [7; 8], Т. Захарчук [5], а також роботи А. Кенігсберг [6] і Л. Данько [2; 3].

Особливий інтерес викликають дослідження китайських авторів, у рамках яких здійснюється спроба осмислення оперної спадщини Дж. Пуччіні не тільки в руслі традицій культури Європи, а й Китаю. У цьому плані найбільш показовою є дисертація Лю Бінцяна [12], що розглядає творчість композитора на рівні паралелей із жанрово-стильовою специфікою китайської культури і національного музичного театру, виявляє тим самим аналогії концепції веризму в музичному мистецтві Європи і Китаю. Предметом дослідницького інтересу У Цзин Юя [18] виступає поетика опери «Турандот» і специфіка реалізації в ній настільки показової для ХХ ст. взаємодії культур Сходу і Заходу. Проте предметом більш детального наукового інтересу все ж є веристська спадщина Дж. Пуччіні, тоді як пізня творчість композитора, «Джанні Скіккі» також, і нині потребує фундаментальних узагальнень музикознавчого й історико-культурологічного порядку.

**Мета дослідження** – виявлення поетико-інтонаційних особливостей опери «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в контексті жанрово-стильової специфіки італійського музичного театру початку ХХ ст. і загальної еволюції творчості композитора. Методологічною базою роботи є культурно-історичний підхід у музикознавстві, спадкоємний від Б. Асаф'єва і його послідовників. Водночас для даної роботи вельми суттєвими виявилися також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, що дозволяють виявити закономірність творчої та стильової еволюції музичного театру Дж. Пуччіні в річищі культурно-історичних реалій Італії початку ХХ ст.

**Наукова новизна** роботи визначається її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки особливості прояву естетико-стильових настанов творчості Дж. Пуччіні в опері «Джанні Скіккі», а й її жанрову специфіку, сформовану на основі синтезу опери-buffa і середньовічного фарсу.

**Виклад основного матеріалу.** Творчий шлях Дж. Пуччіні припав на один із напружених періодів розвитку як італійської, так і загалом європейської культури (межа ХІХ–ХХ ст.), відзначених спочатку розквітом веризму, що становив цілу епоху в розвитку європейської літератури і музичного театру, а пізніше формуванням естетики модерну, пов'язаної не тільки з активними жанрово-стильовими пошуками і новаціями, а й із кризою веристських художніх настанов.

Сказане багато в чому зумовило еволюцію музичного театру Дж. Пуччіні в його послідовному русі від веристської музичної драми до шедеврів одноактного музичного спектаклю, представленою в його оперному триптиху, що репрезентує останній період його творчості. У рамках останнього «Джанні Скіккі» і нині посідає місце одного з найбільш затребуваних у сучасній виконавській практиці пізніх творів композитора.

Веризм (від італійського “vero” – «істинний», «правдивий») – стильовий напрям в італійському мистецтві 1880–1900-х рр., який проголосив прагнення до втілення «правди життя», без романтичних перебільшень і прикрас. Принципи достовірності й об'єктивності знайшли своє втілення спочатку в літературному веризмі, який, у свою чергу, так чи інакше сприяв формуванню веристської опери.

За влучним спостереженням О. Левашової, «після 1870 р. об'єднання Італії настав час «втрачених ілюзій». Глибоке розчарування охопило найбільш освічену частину інтелігенції. Крах романтичних мрій Рісорджименто змусив італійських художників «побачити свою країну такою, якою вона є насправді» [10, с. 17]. А дійсність Італії, що поступово капіталізувалася на межі століть, найчастіше була малопривабливою. Закономірною у зв'язку із цим виглядає і позначена вище географічна «прив'язка» італійського веризму, сполучена з тим, що південна частина Італії була тоді своєрідним «заповідником злиднів», якого мало торкнулася технологічна революція, що поступово набирала обертів у вказаний період.

Драматургічні й інтонаційно виразні якості італійського музичного веризму проявляються у відході від героїко-романтичної традиції, у зверненні до сучасних сюжетів, пов'язаних зазвичай із темами любові і ревності, несумісними з патріархальним традиціям середовища, до якого належать головні герої, за одночасної акцентуації морально-етичних (на рівні християнського гуманізму) мотивацій їхніх учинків. Музичний театр веризму тяжіє до підкреслено повсякденної, прозової обстановки місця дії, картин побуту, до використання в лібрето прозового тексту замість віршованого.

Для вистав даної стильової традиції показова швидка зміна подій, що передбачає «кадровий» монтаж кіно, ефектність театральних ситуацій. Розвинуте почуття сцени – одна із сильних сторін творчості веристів, які вміли «зацікавити, вразити і розчулити» слухача (якості, які Дж. Пуччіні назвав трьома основними законами театру) [див.: 10, с. 384]. Схильність до деякої афектації людських емоцій, підкреслення напруженості кульмінаційних сцен («естетика крику» [11, с. 14]) зумовлює апелювання репрезентантів цього напрямку музичного театру до підвищено-експресивного вокального стилю, що суттєво збагатив аріозно-декламаційну сферу вираження.

На початку ХХ ст. жанрово-стильова ситуація у сфері італійського (і не тільки) музичного театру зазнає суттєвих змін. На зміну родоначальникам веризму приходять нове покоління музичних діячів, що негативно сприймають не тільки веристську естетику, а й оперний жанр загалом. «Дух антиоперної неокласичної естетики повіяв в Італії вже на самому початку нового століття (І. Піцетті, Ф. Маліпєро, А. Казелла) <...> Вони [композитори] відкрито декларували свою ідею виродження італійської опери, а водночас і занепаду італійської музичної культури, вони бачили перспективу нового музичного ренесансу у зверненні до інструментальної класики, до творчості Фрескобальді, Кореллі, Вівальді й інших майстрів XVII–XVIII ст.» [10, с. 328].

Криза ідеалів веризму позначилася у процесах, показових і для італійської літератури цього періоду, і для сфери музичного театру, які тяжіли до містичних ідеалів Середньовіччя, традицій неоромантизму, до відродження ренесансної і барокової музично-історичної практики, а також до поетики опери-buffa й образно-сміслових особливостей її першоджерела – комедії масок.

Сказане повною мірою визначає й еволюційні шляхи розвитку музичного театру Дж. Пуччіні. Ранній період творчості композитора, ознаменований появою опер «Віліссі» і «Едгар» (1883–1889 рр.), характеризується тяжінням до романтичних образів томління, почасти до атмосфери і духу французького оперного ліризму, почасти захопленістю німецької вагнерівською романтикою.

Центральний період творчості Дж. Пуччіні знаменував собою появу «класики» веристського музичного театру, втіленого в таких оперних шедеврах, як «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Мадам Батерфляй». Саме в названих творах була сформована базова драматургічна концепція композитора, яку О. Левашева визначає як «концепцію опери-п'єси або опери-вистави, підлеглої принципам наскрізного музичного розвитку. У центрі його уваги перебувала не стільки драма в літературному значенні цього слова, скільки оперний спектакль у його конкретному сценічному втіленні». Розмірковуючи далі про специфіку творчого методу Дж. Пуччіні, цитований автор констатує: «Конкретне зорове уявлення завжди відіграло для нього [Пуччіні] роль первинного творчого поштовху: йому потрібно було бачити своїх героїв з їхніми жестами, рухами, акцентом, манерою гри й мови. Без цього він не міг, за його словами, написати «жодної ноти»» [10, с. 30].

Окреслені якості творчого методу Дж. Пуччіні, на думку О. Корчової, виявляють не тільки індивідуальність великого італійського композитора, але і співвіднесеність його творчих ідей із вченням Б. Кроче. У дисертації названого автора «пуччінівський художній метод пропонується розглядати як метод інтуїтивного творення у крочевському розумінні: примат експресивного над зображальним, домінанта ліричного в загальній палітрі виражальних засобів, наявність візуального компоненту музикальної драматургії, нерозчленованість реального й ідеального, поетичного та побутового начал, синтез психологічного й історичного підходів у характеристиці середовища і героїв – ці прикмети пуччінівського мистецького світу досить адекватні інтуїтивістській концепції Б. Кроче» [8, с. 8].

Проте зазначені вище культурно-історичні реалії початку ХХ ст., ознаменовані кризою веристської естетики, стимулювали його активні творчі пошуки у сфері оновлення традицій національного музичного театру, подальші шляхи розвитку якого йому бачилися у трьох базових напрямках – в аналогії з «великою оперою» з головною роллю історичного сюжету й у продовженні традицій пізньої творчості Дж. Верді; у відродженні поетики

національної опери-буфф; нарешті, у пошуках шляхів подальшого розвитку веристської опери-драми «із сильним захоплюючим сюжетом, за можливості сучасним, але також і тим, що розвиває нові психологічні риси, а головне – змушує слухача відчутти нову атмосферу занурення в новий світ далекої країни, чи то Японія, Північна Америка чи Росія <...>» [10, с. 332].

В атмосфері позначених пошуків з'являється опера «Дівчина із Заходу» (1910 р.), написана за п'єсою американського драматурга Д. Беласко. Однак найбільш повно новаційний підхід Дж. Пуччіні в оперному жанрі позначився в задумі його оперного триптиха – 3-х одноактних опер, що виконуються протягом одного вечора. Початковий задум даного циклу (1900 р.) був пов'язаний із фрагментами «Божественної комедії» Данте («Пекло», «Чистилище», «Рай»). Пізніше (1904 р.) предметом уваги композитора стали ранні оповідання М. Горького («26 і одна», «Хан і його син», «На плотах»). І лише в період 1916–1918 рр. склався нині відомий задум триптиха, який в остаточному варіанті включав твори «Плащ», «Сестра Анжеліка» і «Джанні Скіккі» [див. більш детально про це: 6, с. 75–82].

Визначення даного циклу як «триптих» належить самому композиторові. З одного боку, усі три його складові частини є сюжетно і жанрово абсолютно самостійними творами із гранично контрастними сюжетами, епохами та героями. «За кривавою драмою «Плаща» на тлі вуличних сцен сучасного міста – зразком веризму – з'явилася близька духовній опері містична драма [«Сестра Анжеліка»] на тлі світлого, безтурботного життя жіночого католицького монастиря, позбавленого зовнішніх подій, зігрітого простодушної вірою, надією на небесний захист, з молитвами і видіннями, дзвонами й акордами органа» [6, с. 83], тоді як опера «Джанні Скіккі» являла собою блискучий зразок утілення поетики опери-buffa.

З іншого боку, давнім предметом роздумів, суперечок і припущень є пошук смислового принципу-ідеї, що об'єднує всі складові частини даного триптиха. Відзначимо, що смисловий ракурс даного оперного циклу становить інтерес як для музикознавців і виконавців, так і для режисерів-постановників. На думку О. Твердохлібової, яка аналізувала різноманітні сучасні інтерпретації даного циклу, «Пуччіні хотів реалізувати загальний драматургічний план: по краях драма і бурлеск, у середині – сентиментальна, поетична картина». Водночас у постановці Луки Ронконі в ролі об'єднуючої теми всього циклу виступає смерть, тоді як за задумом Даміано Мікьєлетто (2012 р.), «червоною ниткою через три акти [тобто три вистави] проходить ідея материнства. Втраченого через невідомі нам обставини минулого у «Плащі», насильно перерваного в «Сестрі Анжеліці» та зароджуваного у «Джанні Скіккі»» [17, с. 73].

На суттєвість названих узагальнених ідей триптиха вказує також А. Кенігсберг. За її словами, об'єднують всі три вистави «три лики смерті: кривавої у «Плащі», містичної в «Сестрі Анжеліці», буффонної у «Джанні Скіккі»». Розмірковуючи далі про смислову специфіку названих оперних шедеврів Дж. Пуччіні, цитований автор водночас намагається зв'язати їх із загальною тематикою творчості композитора. На думку дослідника, «правильніше було б бачити в Пуччіні не співця смерті, а, подібно кожному італійському оперному композиторові, співця любові: ревнивої подружньої, що закінчується вбивством; самовідданої материнської, яка завершується самогубством; життєлюбної батьківської, що використовує обман, але приводить до щасливого кінця» [6, с. 83].

Такого роду смислова множинність триптиха Дж. Пуччіні дає, на наш погляд, привід багатьом сучасним режисерам вибудовувати власну концепцію його постановки, про що свідчить, наприклад, репрезентація даного шедевра в Баварській опері (2018 р.), у якому, судячи із численних відгуків-рецензій, домінує інфернально-негативна якість із домішкою злісної іронії. За словами А. Курмачова, що символічно назвав свою рецензію «Про неспівчуття <...>», «на тлі перших двох похмурих частин «Джанні Скіккі» виглядає вже не просто водевілем, але своєрідним пророцтвом: світ без милосердя, без співчуття, без всепрощення перетворюється на карнавальні-середньовічний балаган. Саме тому у сценографічному вирішенні мюнхенського спектаклю на місці жертв руйнування старої системи цінностей і справжніх християнських чеснот у третій частині триптиха виявляється перевернуте ліжко із трупом багатого флорентійця, остання воля якого не означає в новому світі нічого» [9].

Проте, за всієї новаційності триптиха Дж. Пуччіні, що передбачив багато жанрових відкриттів музичного театру ХХ ст., його ідея все ж узгоджується із загальною концепцією оперної творчості композитора, націленого, як вказувалося раніше, на принцип «вражати, зворушувати, розважати» [10, с. 384].

У «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні творчо відроджує кращі традиції опери-buffa в усьому багатстві її смислово-виразних показників і генетичних витоків, безпосередньо пов'язаних

із національним театром Італії, із шедеврами цього жанру, представленими у спадщині Дж. Перголезі, Д. Чімарози, Дж. Россіні, Г. Доніцетті й інших. Дж. Пуччіні підхоплює естафету вердівського «Фальстафа» і водночас створює оригінальний і неповторний за стилем твір. На думку О. Левашової, «Фальстаф» Дж. Верді являє собою «широке, багатобарвне полотно; опера Дж. Пуччіні – витончена гравюра, гостра і точна. Характери Дж. Верді різнобічні, характери Дж. Пуччіні – оживили маски старої італійської комедії» [10, с. 436–437].

Водночас сюжет опери Дж. Пуччіні, запозичений із 30-ї пісні «Аду» Данте, виявляється наближеним як до зразків класичної комедії (уявна смерть багатія і пов'язана з даною сюжетною ситуацією тема випробування справжніх почуттів у п'єсах Ж.Б. Мольєра, Бена Джонсона), так і до сучасних для його епохи прикладів італійської драматургії, а саме «до побутового діалектного театру, як він представлений, наприклад, у комедіях Едуардо де Філіппо» [2, с. 27–28]. Відзначимо, що опера «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні також є майже сучасницею «Любові до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва й інших зразків неокласичного музичного театру початку ХХ ст. (Казелла, Маліп'єро і Піцетті).

Сюжетно-драматургічна специфіка опери «Джанні Скіккі», з одного боку, має типологічні якості опери-buffa, її генези – комедії масок. Практично всі персонажі опери Дж. Пуччіні водночас виявляються співвідносними з героями італійської комедії дель арте – хитрий, виверткий герой, учинки якого мають аналогії з типажем Арлекіна, почасти Пульчінелли. За влучним спостереженням М. Рудко, саме ім'я «Джанні» можна розглядати як фонетичний аналог «дзанні», підкріплений також явно неаристократичним походженням персонажа [див. про це більш детально: 16, с. 50], а також «тосканським» колоритом його вокальної партії. В опері, як зазначалося вище, фігурують і пара закоханих, які мріють про особисте щастя; безліч родичів, що активно перешкоджають їхньому щастю. Представлені як епізодичні персонажі також і велемовний доктор, величний і водночас дурнуватий нотаріус.

Інтонаційний матеріал вокальних партій героїв безпосередньо пов'язаний із тосканською пісенною традицією (сторнелло), у чому виявляється також специфіка діалектної комедії як одного з витоків італійської комічної опери. З іншого боку, сюжетно-смілова сторона «Джанні Скіккі» апелює і до традицій середньовічного фарсу, оскільки в центрі уваги вистави перебуває образ пройдисвіта, який привласнив собі спадок померлого багатія Донато.

За кращими традиціями жанру опери-buffa Дж. Пуччіні створює яскравий іскрометний одноактний спектакль зі стрімким розвитком дії. Три найважливіші смислово-інтонаційні пласти опери представлені лейтмотивами, які виявляють ідею вистави. Перший пласт уособлює «плач» жадібних родичів Донато і супутню йому «тему крутіства».

Другий пов'язаний з інтонаційною характеристикою Джанні як діяльного і невичерпного у своїх вигадках героя. Визначальною якістю його характеристики виступають такі властивості його натури, як завзятість, кмітливість, спритність розуму, що зрештою дає йому можливість (хоча і шляхом обману) повернути ситуацію до заповіту спадщини Донато на свою користь. Відповідно, вигляд цього героя, що має якості і персонажів комедії масок, і середньовічного фарсу, змальований найчастіше гострими лаконічними темами фанфарного складу.

Одна з таких тем безпосередньо пов'язана з його ім'ям, що «буває подвійними приголо-сними і звучить в італійській вимові енергійно і сухувато (Gianni Schicchi). У цьому сенсі вона може бути названа «мотивом-фонемою» [10, с. 440], який не тільки супроводжує вокальну партію найголовнішого героя, а й пронизує ансамблеві партії його «суперників» – родичів померлого Донато, які потребують його допомоги. У цьому сенсі даний «мотив-фонема» виконує функції і прямої і непрямой характеристики персонажа. Інтонаційно-звукова і темброва семантика позначених мотивів-характеристик Джанні викликає асоціації також і з народним ярмарковим театром, балаганом. За своїм інтонаційним наповненням ці «мотиви-сигнали» відповідають характерним інтонаціям вигуку, закликання, кличу. У цьому плані даний персонаж частково наближається до героїв «Петрушки» І. Стравинського.

Інша інтонаційна мова супроводжує любовно-ліричну сферу дії аналізованої опери Дж. Пуччіні, пов'язану із закоханою парою – Рінуччо і Лауретти. Їх тематизм завжди супроводжується широкою кантиленою з яскраво вираженим тосканським національним колоритом, сполученим водночас із «ліричним кредо» [7, с. 551] оперного стилю Дж. Пуччіні, переконаного в тому, що «без мелодії, свіжої і яскравої, не може бути музики» [10, с. 43].

Позначений інтонаційний комплекс, що пронизує сольні каріозні побудови партії закоханих і в певний момент здатний проникати і в партію Джанні Скіккі, виявляється зв'язаним не тільки з темою любові як складника сюжетно-сміслової частини опери-buffa, а й із патріотичною темою любові названих персонажів до своєї батьківщини – до прекрасної квітучої Флоренції. За словами О. Левашової, «звідси впливає особливе драматургічне значення цих образів, не надто індивідуальних [відповідно до канонів комедії масок і середньовічного фарсу], узагальнених і ніби піднесених над всім навколишнім світом людської вульгарності» [10, с. 446–447].

**Висновки.** Отже, «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні являє собою зразок пізньої творчості композитора, що став вагомою складовою частиною оперного триптиха композитора та підсумком його музично-театральних шукань і творчої еволюції, спрямованої від веристських драм до камерної опери початку ХХ ст. Поетика твору, з одного боку, формувалася на перетині вікових напрацювань італійської опери-buffa, комедії дель арте, фарсу, з іншого – апелювала до творчого переосмислення і відтворення національного літературного надбання – фрагмента з «Божественної комедії» Данте. Гострота і яскравість музичних характеристик героїв і загальної фабули даного твору Дж. Пуччіні як найбільш «італійського» з його оперних опусів водночас виявляє зв'язок із жанрово-стильовими пошуками італійської та загалом європейської культури початку ХХ ст., зверненої в рамках типологічних якостей неокласицизму до творчого відродження національного культурного надбання минулого.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Данилевич Л. Джакомо Пуччини. Москва : Музыка, 1969. 454 с.
2. Данько Л. Комическая опера в ХХ в. : очерки. Москва ; Ленинград : Советский композитор, 1976. 200 с.
3. Данько Л. От «Фальстафа» Верди к «Джанни Скикки» Пуччини (традиции оперы-буффа на рубеже XIX–XX вв.) *Сергей Николаевич Богоявленский. К 100-летию со дня рождения : Статьи. Материалы и документы. Воспоминания.* Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2006. С. 101–113.
4. Де Санктис Ф. История итальянской литературы : в 2-х т. Москва : Прогресс, 1964. Т. 2. 652 с.
5. Захарчук Т. Художественный принцип метафоричности в современном вокальном исполнительстве : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Одесса, 2008. 229 с.
6. Кенигсберг А. Итальянская опера на рубеже XIX–XX вв. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2014. 98 с.
7. Корчова О. Модерністські тенденції в пізній творчості Дж. Пуччіні. *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского. Современный оперный театр и проблемы опероведения: сборник статей / ред.-сост. М. Черкашина-Губаренко.* Киев : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2010. Вып. 89. С. 540–551.
8. Корчова О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецтвознавчому контексті першої чверті ХХ ст. : на матеріалі пізньої творчості композитора : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2004. 20 с.
9. Курмачёв А. О несострадания: о новой постановке «триптиха» Пуччини в Баварской опере. URL: <https://www.belcanto.ru/18072601.html> (дата звернення: 04.10.2019).
10. Левашева О. Пуччини и его современники. Москва : Советский композитор, 1980. 525 с.
11. Лобова Ю. «Натуралистическое» направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX–XX вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2012. 29 с.
12. Лю Бінцян. Верізм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с.
13. Мугинштейн М. «Турандот» – опера Джакомо Пуччини. *Вестник гуманитарного университета.* Екатеринбург, 2014. № 1 (4). С. 138–141.
14. Нестьев И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1966. 171 с.
15. Пуччини Дж. Письма / сост., ред., коммент. и вст. ст. Т. Келдыш. Ленинград : Музыка, 1971. 368 с.
16. Рудко М. Оперное творчество Джан Франческо Малипьеро и эстетика итальянского театра масок : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2019. 243 с.
17. Твердохлебова О. Дамиано Миккелетто: штрихи к творческому портрету. *Южно-Российский музыкальный альманах.* 2017. № 3. С. 70–75.
18. У Цзин Юй. Опера Дж. Пуччини «Турандот» сквозь призму китайской культуры : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2015. 172 с.

### REFERENCES

1. Danilevich, L.V. (1969). Giacomo Puccini. Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Dan'ko, L.H. (1976). Comic opera in the twentieth century: Essays. Moscow-Leningrad: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

3. Dan'ko, L.H. (2006). From Falstaff Verdi to Gianni Skikki Puccini (Traditions of the Buffet Opera at the Turn of the XIX–XX Centuries). Sergey Nikolayevich Bogoyavlenskiy. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya. Stat'i. Materialy i dokumenty. Vospominaniya. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova, pp. 101–113 [in Russian].
4. De Sanktis, F. (1964). History of Italian literature: in two volumes [Istoriya ital'yanskoy literatury: v dvukh tomakh]. Moscow: Progress, T. 1. 652 p. [in Russian].
5. Zakharchuk, T.G. (2008). The artistic principle of metaphoricality in contemporary vocal performance. Candidate's thesis. Odessa: Odesskaya gosudarstvennaya muzykal'naya akademiya imeni A.V. Nezhdanovoy [in Ukrainian].
6. Kenigsberg, A.K. (2014). Italian opera at the turn of the XIX–XX centuries. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova [in Russian].
7. Korchova, O.O. (2010). Modernist tendencies in the late works of J. Puccini. Nauchnyy vestnik NMAU im. P.I. Chaykovskogo. – Sovremennyy opernyy teatr i problemy operovedeniya: sbornik statey / red.-sost. M.R. Cherkashina-Gubarenko. Kiev: NMAU im. P.I. Chaykovskogo. 89, 540–551 [in Ukrainian].
8. Korchova, O.O. (2004). Giacomo Puccini Musical Theater in the Artistic Context of the First Quarter of the Twentieth Century (Based on Composer's Late Creativity). Extended abstract of candidate's thesis. Kiev: NMAU im. P.I. Chaykovskogo [in Ukrainian].
9. Kurmachly, A. (2019). About Compassion: about the new production of Puccini's "triptych" in the Bavarian Opera. Retrieved from <https://www.belcanto.ru/18072601.html>.
10. Levasheva, O. (1980). Puccini and his contemporaries. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
11. Lobova, Yu.V. (2012). "Naturalistic" direction in the musical theater of Italy and France at the turn of the XIX–XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh [in Russian].
12. Lyu, Bintsyan (2006). Verism and its analogies in the music arts of Europe and China. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odesskaya gosudarstvennaya muzykal'naya akademiya imeni A.V. Nezhdanovoy [in Ukrainian].
13. Muhynshteyn, M.L. (2014). Turandot is Giacomo Puccini's opera. Vestnik gumanitarnogo universiteta. Yekaterinburg: Gumanitarnyy universitet. 1 (4), 138–141 [in Russian].
14. Nest'yev, I.V. (1966). Giacomo Puccini. Essay on life and work. Moscow: Muzyka [in Russian].
15. Puchchini, Dzh. (1971). Letters. Leningrad: Muzyka [in Russian].
16. Rudko, M.V. (2019). The opera of Gian Francesco Malipiero and the aesthetics of the Italian theater of masks. Candidate's thesis. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova [in Russian].
17. Tverdokhlebova, O.V. (2017). Damiano Mikieleto: strokes for a creative portrait. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh. 3, 70–75 [in Russian].
18. U, Tszin Yuy (2015). G. Puccini's opera Turandot through the prism of Chinese culture. Candidate's thesis. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki [in Russian].