

УДК 78.036:782.071.1(37)“1858/1924”Пуччіні
DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189611](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189611)

КОРЧОВА О. О.

Корчова Олена Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, виконувач обов'язків професора кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9206-7058>

ГРОТЕСК У ТВОРЧОСТІ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ ЯК ОЗНАКА МОДЕРНІСТСЬКОГО ТИПУ МИСЛЕННЯ

Звернення до творчості італійського оперного композитора Джакомо Пуччіні, актуалізоване ювілейною датою — 160-річчя від дня народження і потребою переглянути поширені музикознавчі уявлення про його творчість. Запропоновано тезу про сучасність творчого методу композитора, його відповідність модерністському типу мислення. Доведено, що гротеск є одним із художніх знаків сучасного в контексті доби модернізму, наведено кілька зразків із творчої практики композиторів ХХ століття. Розглянуто ознаки гротеску як специфічного відгалуження в загальній образній сфері комічного з посиланням на концепції провідних українських (О. Соломонова) і зарубіжних (Ф. Конеллі) дослідників. Проаналізовано елементи гротеску в операх центрального періоду творчості — «Тоска» та «Мадам Баттерфляй». Виявлено широке застосування композитором гротескної образності в Триптиху одноактних опер Дж. Пуччіні (1918), особливу форму її інтонаційної вираженості — лінію гротескного *crescendo*, проаналізовано драматургічні функції гротескної образності, розкрито характер її співвідношення з панівною ліричною сферою. Зацікавлення пізнього Дж. Пуччіні гротескною образністю охарактеризовано як прояв модерністського типу мислення, що тяжіє до смислової багатолітності, об'ємної композиторської лексики, сучасної вокальної мови.

Ключові слова: модернізм, тип мислення, образність, гротеск, опера, драматургія, циклічність.

Постановка проблеми. Останнім часом у світі та в Україні спостерігається сплеск зацікавлення музикою Джакомо Пуччіні, важливі дати життєтворчості якого припали на 2018 рік. Головна з них — 160-річчя від дня народження — змушує українських музикознавців вкотре звернутися до, здавалося б, давно вичерпаного питання про історичну оцінку творчості геніального італійського композитора. Проте навіть побіжний огляд ювілейних публікацій переконує, що все ще даються взнаки інерційності сприйняття художнього масштабу митця, обмежене розуміння смислових аспектів його творчості.

Серед багатьох публікацій «до дати» привертає увагу газетний анонс масштабної концертної події під назвою «Музика свободи і кохання»: «До свята Гідності і Свободи у Великому залі Національної музичної академії ім. Василя Сліпака відбудеться вечір “O fortuna”, присвячений 160-річчю народження видатного італійського класика Джакомо Пуччіні. Цей композитор був чудовим *методистом* (курсив — О. К.)¹

¹ Очевидно, тут помилка — малося на увазі «мелодистом».

і у своїй творчості дотримувався переконання, що музика і дія в опері мають бути нерозривними. З цієї причини в операх Пуччіні немає увертюри, але завдяки мелодійному багатству його твори стоять поряд із шедеврами Джузеппе Верді й Ріхарда Вагнера. А його музичні перлини — “Манон Леско”, “Богема”, “Тоска”, “Мадам Баттерфляй”, “Турандот” — сягають традицій італійського бельканто і становлять основу репертуару провідних оперних театрів світу»¹.

Недолугість, консервативність і формальність риторики процитованого тексту ілюструють нинішній пересічний рівень сприйняття музики композитора, обурливо невідповідний її справжньому художньому змісту. Цей рівень формується на основі застарілих наукових позицій, які потребують перегляду, як і усталена теза про сучасність мислення Дж. Пуччіні як композитора першої чверті ХХ століття, представника доби модернізму всупереч поширеним уявленням про традиційність стилю митця та його відповідність естетичним засадам ХІХ століття і романтизму-веризму. Таку тезу необхідно послідовно впроваджувати в культурно-музичне життя, вона давно має стати зрозумілою і загально визнаною, але її, на жаль, досі не сприймає більшість пуччінівської аудиторії. Отже, потрібно довести її логічність і незаперечність. Головним для аргументації у статті цієї тези взято гротеск, це зумовлено двома причинами. Перша полягає в тому, що гротеск є художнім знаком сучасного в мистецтві ХХ століття, передусім доби модернізму. На це вказують численні дослідники. Зокрема, укладач тематичної збірки статей «Модерне мистецтво і гротеск» («Modern Art and Grottesque») Університету Міссурі (2003) Френсіс Коннеллі (Frances S. Connelly) справедливо стверджує: «Гротеск є серцевиною сучасних дебатів, він об'єднує [англ. *Integral*] мистецтво дев'ятнадцятого і двадцятого століть, проте впадає в око його відсутність у сучасних курсах історії мистецтв й естетики»². Не суперечить такому розумінню гротеску й вітчизняна інтелектуальна думка, відображена у спеціальній статті з Енциклопедії сучасної України: «Гротеск — різновид сатиричної типізації, за якого реальні життєві співвідношення зазнають своєрідної цілеспрямованої деформації та трансформації, з метою гострішого виявлення їхньої суті. Здебільшого гротеск виникає на ґрунті суперечностей і контрастів дійсності, проте це не лише сатиричне підкреслення чи загострення: сама структура об'єкта суттєво трансформується, перетворюється на особливий гротескний світ із характерним поєднанням фантастичного та алогічного з цілком реальним, комічного з трагічним, з тяжінням до узагальненості, з метафоричністю й двоплановістю»³. Наявність гротескної образності в музичному творі кінця ХІХ—ХХ століття майже апіорі є ознакою його сучасності, гостроти, об'ємності, смислової багатозначності, про що свідчать симфонічні цикли Г. Малера й Д. Шостаковича, ранні опери П. Гіндеміта й Е. Кшенека, опуси інших композиторів.

Друга причина вужча, досить специфічна, але вона навіть більш важлива, зважаючи на потребу модерністської ідентифікації Дж. Пуччіні й реабілітації його композиторського образу, очищення від застарілих, зокрема радянських конотацій: гротескність у вокальній жанровій сфері утворює певну — досить промовисту —

¹ Поліщук Т. Музика свободи і кохання. 20 листопада в Києві відбудеться гранд-концерт, де лунатимуть шедеври Джакомо Пуччіні // День. 2018. № 208–209, 16 листопада.

² Frances S. Connelly. Introduction // *Modern Art and Grottesque* / edited by S. Frances Connelly. Cambridge University Press, 2003. P. 6.

³ Соловей Е. С. Гротеск // Енциклопедія сучасної України / Наук. т-во ім. Шевченка, Ін-т енциклопед. досліджень НАН України; співголови ред. кол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, О. М. Романів. Т. 7: Г — Ді. Київ, 2007. С. 95.

альтернативу кантиленності, відтак виглядає і сприймається як більш сучасна складова вокальної музики. Достатньо згадати, скажімо, вокальний цикл М. Равеля «Природні історії» з його своєрідною музичною мовою.

Отже, актуалізується проблема комічного у Дж. Пуччіні, спонукаючи визначити місце комічного в оперній естетиці композитора, на перший погляд, образно-уніфікованій, наскрізь ліризованій, ідеалізованій і ніби позбавленій можливості утворювати сміховий музичний світ. Цей світ виявила і дослідила Ольга Соломонова: «Стосовно традиційно-позитивного еталону прекрасного в “серйозній” музиці, у текстах СМС (сміхового музичного світу) працює не тільки (й навіть не стільки) ця, а й протилежні естетичні категорії — аж до огидного (презентація ущербного, дисгармонічного й деформованого образу світу)»¹. Подальші міркування переконують у правомірності цієї сентенції щодо «серйозної» музики Дж. Пуччіні.

Мета статті — виявити загальне значення гротескної образності в оперній творчості Джакомо Пуччіні, конкретні форми її інтонаційного подання; з'ясувати драматургічні функції гротескних образно-сміслових зон у пуччінівському Триптиху одноактних опер, які належить до пізнього періоду творчості композитора.

Методологію наукового дослідження становить дедуктивний метод у поєднанні з історично-культурологічним і з методом образно-інтонаційного аналізу.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи опуси митця як останніх років його творчості, так і попередніх, зокрема опери «Тоска» і «Мадам Баттерфляй», неминуче відчуваєш особливий сенс, який композитор вкладав у розлогі фонові сцени за участю другорядних персонажів, зокрема суто побутову сцену з Різничим у першій дії «Тоски». У сценах, які не мають вагомого сюжетного навантаження, сповнені зазвичай буденного, ординарного комізму, Дж. Пуччіні завжди вдається до особливої музичної мови, складнішої, ніж його «робоча» аріозо-декламаційна кантилена, більш специфічної за інтонаційним виявом. На нашу думку, саме з таких сцен, щедро представлених в операх золотої тріади, проростає феномен пуччінівського гротеску як експресивного художнього знаку сучасного, що рельєфно постає в останніх творіннях митця. У подальшому викладі обмежимося Триптихом одноактних опер, прем'єра якого відбулась у нью-йоркському театрі Метрополітен-Опера 14 грудня 1918 року, тобто майже сто років тому. Це ще один привід розглянути і належно оцінити його.

На відміну від досить віддалених у часі жанрових аналогів — «Троянці» Г. Берліоза» (1858–1863) чи хронологічно ближчих оперних циклів, на зразок «Орестей» С. Танєєва (1895), — пуччінівський Триптих не об'єднаний спільною сюжетною лінією, спільними персонажами, локусом і хроносом тощо. Він становить циклічну оперну структуру протилежного типу — довільного, більш показового для модерністського мистецтва. Відсутність звичних зв'язків між операми Триптиху змушує дослідників шукати незвичні обґрунтування цілісності циклу, це здійснила й автор цієї статті в дисертації «Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття»². Окрім них, на сьогодні виявлено ще один чинник циклічності, який можна назвати лінією гротескного *crescendo* в драматургії Триптиху. Цією

¹ Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо — вместе с ним не веселится ум». Смесовое зазеркалье русской музыкальной классики : монография. Киев : Задруга, 2006. С. 114.

² Корчова О. О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського, Київ, 2004. 203 с.

лінією окреслюються і поєднуються між собою масштабно різні за кількістю, композиційно різні за якістю, художньо відмінні зони гротескної образності, наявні в трьох операх незалежно від їх належності до серйозного («Плащ» і «Сестра Анжеліка») чи комічного («Джанні Скіккі») смислового формату.

У кількісному плані найвужчою є гротескна зона **«Сестри Анжеліки»**, що зрозуміло, адже за сюжетом і характером це найбільш «пуччінівська» з опер Триптиху, особливо якщо говорити про «типового» Пуччіні: жіночна і жіноча за виконавським складом (власне, тотально жіноча), сентиментальна, точніше, сентиментально-трагічна і, звісно, кантиленна. Однак, по-перше, у «Сестрі Анжеліці» також є розлога побутова сцена полегшеного комічного забарвлення, яка розростається до масштабів цілої картини — сцена зустрічі монахинь із сестрами, які збирали милостиню й розповідають про свої враження. По-друге, у переломній драматургічній фазі цієї опери міститься надзвичайно гостра кульмінаційна сцена психологічного поєдинку між Принцесою, тіткою головної героїні, й Анжелікою. Принцеса змушує Анжеліку підписати документ про відмову від законної частини родинного капіталу. Зауважимо, що предметом поєдинку є гроші, хоча формальний аргумент вимог жорстокої та холодної Принцеси — потреба розкаятись за таємне кохання і народження позашлюбної дитини. Отже, перед нами характерний приклад смислової бінарності, що зумовлює утворення гротескної образної зони. Психологічне завдання родички — залякати й емоційно обеззброїти племінницю, позбавити її внутрішніх сил опиратися. Тому тематизм тітки, зосереджений навколо її персонального лейтмотиву, сповнений семантики вольового імперативу: щільний фактурний виклад, густий вокальний регістр, маршова жанрова основа, ритмічна твердість, замкненість мелодичного рисунка. У результаті виникає дивна, як для Дж. Пуччіні, альянція до умовно-бетховенського інструментального стилю, який своєю строгістю, канонічною класичністю, пронімецькою інтонаційною орієнтацією різко дисонує із загальним лексичним полем опери. Однак високий етос чужорідної лексики тут дискредитується, викривляється низькою мотивацією дій персонажа.

За композиційними особливостями найбільш своєрідною є перша опера Триптиху — **«Плащ»**, у якій Дж. Пуччіні застосовує гротеск на різних рівнях його вияву, очевидному і прихованому. Очевидний рівень представлений у партії Фруголи, другорядного жіночого персонажа. Вона — приятелька і конфідентка головної героїні, але не бере активної участі в сюжеті. Незважаючи на це, її сольні сцени забирають досить багато сценічного часу, вони звертають увагу глядачів на вельми непривабливий об'єкт — жінку-лахмітницю, яка буквально копірається у смітті й вилуцує звідти бодай щось цінне. Виникає логічне запитання: навіщо Дж. Пуччіні вводить цей дивний персонаж? Можливо, щоб мало естетична «фотографічна» картинка обернулася символом пошуків життєвого сенсу й жіночого щастя. Про життєвий сенс недвозначно йдеться в арії Фруголи «Про будиночок я мрію...», а про жіноче щастя — в іншому її соло: «Він — найкрасивіший з котів». Композитор використовує тут незвичний прийом — імітацію котячого муркотіння (в оркестрі й у вокальній партії), яке активує відвертий сексуальний підтекст, випереджаючи на кілька років М. Равеля з його популярним котячим дуетом з опери-балету «Дитя і чари».

Пряме, лінійне подання гротескного образу Фруголи посилюється специфічними засобами виразності, які можна охарактеризувати як семантичний комплекс банального: мелодична невибагливість, ритмічна монотонність, відсутність будь-яких ознак вокальної змістовності, віртуозних чи експресивних.

Прихований рівень гротеску виявляється у фінальній сцені «Плаща», яка своєю жорстокістю, деталізацією подробиць фізичної агонії двох головних героїв (молодої дружини та її коханця, яких убив ревнивий старий чоловік), виправдовує жанровий прообраз лібрето, що походить від драми-гіньоль, одного з найбільш ранніх різновидів «чорних» жанрів у мистецтві ХХ століття. Свідоме художнє перебільшення, захоплення бруталністю і смакування натуралістичних моментів, несподіване для зазвичай витонченого й делікатного Пуччіні, неможливо тлумачити інакше, ніж цілеспрямоване застосування гротескного смислового резерву. Це коли йдеться про сюжетно-словесний зріз фіналу. Якщо ж звернути увагу на його музичне вирішення, одразу можна помітити той самий квазі-бетховенський інтонаційний шар: тональність *до мінор*, нав'язливий пунктир, упертий автентичний нахил гармонії. Як і в «Сестрі Анжеліці», він є тут абсолютно недоречним, якщо розглядати його поза гротескним контекстом, без урахування попередньо охарактеризованої сцени поєдинку Принцесси й Анжеліки.

Увінчує пуччінівський Триптих знаменита опера «Джанні Скіккі», яка протягом багатьох десятиліть сприймається як естетично чистий зразок комічного в оперному мистецтві ХХ століття. Можливо, таке дещо поверхове сприйняття заважає побачити в цій опері потужний гротескний смисловий масив, представлений у різних художніх вимірах: сатиричному, пародійному, фарсовому і навіть песимістично-трагедійному. Не всі вони набувають музичного втілення, деякі обмежуються лише вербальним вираженням, але всі вони сповнені надпотужної інтонаційної експресії.

Сатиричний вимір «Джанні Скіккі», опери про родину, зумовлений словесним висміюванням родинних цінностей, які, за твердженням знавців, становлять одну з підвалин італійської ментальності: «Сім'я — одна з найважливіших речей; основу майже всіх італійських традицій можна звести до цієї поважної інституції. <...> Сім'я, родина ("фамілія") для італійців — святе», — стверджує Оксана Стасинець¹. Колективний образ родичів, представників заможної, аристократичної флорентійської родини Донаті, Пуччіні виписав із ретельністю домашнього портретиста, який милується мімічним нюансом кожного члена родини і фіксує найдрібніші деталі обраного для картини антуражу. Та при цьому портретист мимоволі «перебирає» щодо подібності й красивості, унаслідок чого замість живописного компліменту народжується живописний компромат, а на полотні проступають численні ознаки родинної недосконалості, щоб не сказати потворності. Саме потворними, «притворними і потворними» постають традиційні родинні цінності в інтерпретації Дж. Пуччіні та його лібретиста Джоаккіно Форцано. Представники клану Донаті змальовані жадібними, хижими, боягузливими, жалюгідними. Бракує епітетів, щоб передати глибину сатиричного аналізу, здійсненого авторським тандемом і вмонтованого в оперу-буфф.

Пародійний вимір «Джанні Скіккі» як опери про оплакування покійного перебуває на поверхні її музичного тексту і зводиться до простої композиторської ідеї: всю партитуру, за незначними винятками, можна трактувати як мега-пародію на стиль оперного *lamento*. Наскрізний портретний лейтмотив, відтворюваний безпрецедентно часто, становить перекручений подвійний ламентозний зворот, який насмішник-Пуччіні переводить у невідповідний ситуації лад, викривальний мажор. Отже *lamento* обертається на квазі-танцювальний легковажний мотивчик, на зразок то прискореного, то уповільненого менуету. Загальновідомий і водночас єдиний популярний сольний

¹ Стасинець О. Два ментальні прояви романського феномену: італійці та бразилійці (етнопсихологічний аспект). URL: thle.primordial.org.ua/mesogaia/stasinec.htm (дата звернення 09.09.2019).

фрагмент опери — арієта Лауретти «O mio babbino caro!» — теж генетично виростає із плачу-прохання, але так само неухильно перетворюється засобами музики на щось прямо протилежне — мрійливий вальс, п'янкі й чуттєві мелодичні кружляння якого відносять героїню у далекі далі, геть від сльозливого настрою, належного в цій ситуації.

Фарсова складова опери «Джанні Скіккі» як опери поховальної — це гротескне віддзеркалення ритуалу прощання з померлим у сценічному просторі вистави. Метушлива дія зосереджена навколо тіла покійного, у буквальному сенсі, і передбачає підміну цього тіла. Промови над «перекрученим» тілом теж перекручені: замість вихвалання чеснот Буозо Донаті, родичі «вихваляють» його капітали, вкотре вдаючись до фарсової підміни цінностей.

Найскладніше обґрунтувати філософсько-песимістичний компонент «Джанні Скіккі» як опери позірно оптимістичної, хоч його словесний ряд насичений і навіть перенасичений песимістичними сентенціями, згадками про негаразди і натяками на нещастя, а надто — численними страхами. Родичі бояться: що не знайдуть заповіту, що справжній заповіт набуде розголосу, а за несправжній їх буде викрито. Вони перманентно бояться залишитися без своєї частини спадщини, до того ж, підозрюють один одного у змові. Закохана пара, звісно, боїться розлуки. І тільки головний герой — не небіжчик, а його «сміховий дублер» (за термінологією О. Соломонової), здається, нічого не боїться, і то лише тому, що всі його страхи вже реалізовані в минулому. Донедавна залишався страх бідності, проте й він розвіявся завдяки безглуздим претензіям дурних Донаті. Однак колишні страхи мудрого Джанні Скіккі переходять у гіркий скепсис із ледь відчутним присмаком безнадії, коли одна з найбільш натхненних ліричних лейттем опери — тема Флоренції — озвучується ніби «напівголосом», у притишеній динаміці й темброво розмитій фактурі. Наведемо думку Ендрю Девіса, сучасного дослідника пізнього стилю Дж. Пуччіні з американського Університету Х'юстона: «Наприкінці “Скіккі” тема “Addio, speranza bella” (“Прощавай, прекрасна надіє!”) вже не сентиментальна, а комічна, не щира, а штукарська, і зрештою, не істинно оптимістична, а скоріше, перетворена на фасад для іронічного песимізму, паралельно до “Плаща” й “Анжеліки” — двох опер, у яких центральні персонажі є жертвами обставин, з яких немає виходу і які не мають майбутнього»¹.

До цього варто додати: у «Джанні Скіккі» надто багато, як для чистої комедії, надзвичайно різких емоційних контрастів, «грубих» перепадів колективних афектів, зокрема йдеться про порівняння скандальної і вкрай драматичної передфінальної сцени вигнання родичів із будинку Буозо, яка спонукає до прямої аналогії з біблійним сюжетом про вигнання з Раю, і власне фіналу, неминучого любовного хеппі-енд-дуету, м'якого, ностальгічного. У його вербальному тексті міститься пряме порівняння Флоренції з Раєм для закоханих.

Висновки. Лінія гротескного *crescendo* в Триптиху — вододіл між домінуючою і традиційною для італійської класичної опери образно-смісловою сферою любовної лірики і «присмерковою» сферою, яка відтіняє. Остання є інструментом дослідження людських негативів, зосереджених передусім навколо «грошового питання». Лірична сфера представлена вокалом кантиленного типу, умовно традиціоналістським (вердівським), а нелірична — вокалом специфічним, іншої жанрово-інтонаційної природи, більш новаторським, зважаючи на ознаки музичної мови (таблиця 1).

¹ Davis A. C. *Il tritico, Turandot and Puccini's late style*. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2010. P. 166.

Таблиця 1.

Образне, видове та композиційне співвідношення гротескних елементів
в операх Триптиха

«Плащ»	«Сестра Анжеліка»	«Джанні Скіккі»
Опера про кохання й частково про гроші	Опера про абсолютне кохання, що наразилося на грошовий імператив	Опера про гроші й частково про кохання
Лінійний гротеск (ситуаційний): комічне в драмі	Нелінійний гротеск (всупереч ситуації) комічне в трагедії	Багат шаровий (тотальний) гротеск: трагічне в комічному
Епізод + фінальна сцена	Перша половина + кульмінаційна сцена	Уся опера

Отже, обираючи гротеск як знак сучасного, характерний для доби модернізму, Джакомо Пуччіні досягає:

- осучаснення (загострення, ускладнення) музичної мови;
- відходу від переважання кантиленності;
- смислового збагачення сюжетних схем;
- залучення для художнього аналізу складних психологічних нюансів;
- можливості досліджувати людську природу завдяки виявленню етичної вразливості, моральної амбівалентності.

Тож зацікавлення Пуччіні гротескною образністю у його пізній творчості свідчить про зміни в композиторському мисленні: від романтичної полярності до модерністської багатолікості, від унітарної, хоча й мелодично довершеної оперної лексики до об'ємної, багатовимірної, психологічно уточненої, відтак, реалістичної й сучасної вокальної мови. Тому його твори, принаймні пізні, правомірно розглядати поряд із шедеврами К. Дебюссі і М. Равеля, І. Стравінського і С. Прокоф'єва, Б. Бартока і Л. Яначека.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Корчова О. О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2004. 203 с.
2. Поліщук Т. Музика свободи і кохання. 20 листопада в Києві відбудеться гранд-концерт, де лунатимуть шедеври Джакомо Пуччіні // День. 2018. № 208—209, 16 листопада.
3. Соловей Е. С. Гротеск // Енциклопедія сучасної України / Наук. т-во ім. Шевченка, Ін-т енциклопед. досліджень НАН України; співголови ред. кол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, О. М. Романів. Т. 7 : Г — Ді. Київ, 2007. С. 95.
4. Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо — вместе с ним не веселится ум». Сметовое зазеркалье русской музыкальной классики : монографія. Киев : Задруга, 2006. 380 с.
5. Стасинець О. Два ментальні прояви романського феномену: італійці та бразилійці (етнопсихологічний аспект). URL: <http://thule.primordial.org.ua/mesogaia/stasinec.htm> (дата звернення: 09.09.2019).
6. Davis A. C. Il trittico, Turandot and Puccini's late style. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 2010. 311 p.
7. Frances S. Connelly. Introduction // Modern Art and Grotesque / edited by S. Frances Connelly. Cambridge University Press, 2003. P. 1–19.

REFERENCES

1. Korchova, O. O. (2004). *Giacomo Puccini's music theatre in the art's context of the first quarter of the 20th century (based on the composer's later works) [Muzychnyi teatr Dzhakomo Puchchini v mystetskomu konteksti pershoi chverti XX stolittia (na materialy piznoi tvorchosti kompozytora)]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 203 p. [in Ukrainian].
2. Polischuk, T. (2018). Music of freedom and love. On 20 November in Kyiv will happen a grand-concert, where Giacomo Puccini's masterpieces will sound [Muzyka svobody i kokhannia. 20 lystopada v Kyievi vidbudetsia hrاند-kontsert, de lunatymut shedevry Dzhakomo Puchchini]. *Day [Den']*. No. 208–209, the 16 of November [in Ukrainian].
3. Solovey, E. (2007) Grotesque [Grotesk]. *Encyclopedia of modern Ukraine [Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy]*. The National Academy of Sciences of Ukraine. The Institute of Encyclopaedic Research. Shevchenko Scientific Society. Kyiv, p. 95.
4. Solomonova, O. (2006). "And when a face is laughing, a mind doesn't laugh with him": *Laughter through the looking glass of the Russian musical classics [«I kogda smeetsja lico — vmeste s nim ne veselit'sja um»*. *Smehovoe zazerkal'e russkoj muzykal'noj klassiki*], monograph. Kyiv: Zadruga, 380 p. [in Russian].
5. Stasinec, O. Two mental manifestations of the roman phenomenon: The Italians and the Brazilians (ethno-psychological aspect) [Dva mentalni proiavy romanskoho fenomenu: italiitsi ta brazyliitsi (etnopsykholohichni aspekt)] Available at: <http://thule.primordial.org.ua/mesogaia/stasinec.htm> (accessed: 9.09.2019) [in Ukrainian].
6. Davis, A. C. (2010). *Il tritico, Turandot and Puccini's late style*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 311 p. [in Italian].
7. Frances, S. (2003). Connelly. Introduction. *Modern Art and Grotesque*, ed. by S. Frances Connelly: Cambridge University Press, pp. 1–19 [in English].

Корчевая Е. А. Гротеск в творчестве Джакомо Пуччини как признак модернистского типа мышления. Констатируется, что распространённая в отечественном научно-публицистическом пространстве историческая оценка творчества итальянского оперного композитора Джакомо Пуччини, актуализированная юбилейной датой 160-летия со дня рождения, требует пересмотра и переосмысления. Выдвинут тезис о современности творческого метода композитора и его соответствии модернистскому типу мышления. Доказано, что гротеск является одним из художественных знаков современного в границах эпохи модернизма, для подтверждения чего предложен ряд примеров из творческой практики композиторов XX столетия. Рассмотрены признаки гротеска как специфического ответвления от общей образной сферы комического, со ссылками на положения ведущих в данной области украинских (Ольга Соломонова) и зарубежных (Френсис Конелли) учёных. Прослежены факты наличия элементов гротеска в операх центрального периода творчества — «Тоска» та «Мадам Баттерфляй». Установлено широкое присутствие гротескной образности в Триптихе одноактных опер Джакомо Пуччини (1918). Выявлена и детально прослежена особенная форма её интонационной подачи — линия гротескного *crescendo*. Проанализирован широкий ряд драматургических функций гротескной образности в Триптихе и раскрыт характер её соотношения с господствующей лирической сферой. Сдвиг художественного интереса позднего Дж. Пуччини в сторону гротескной образности охарактеризован как проявление модернистского типа мышления, который тяготеет к смысловой многоликости, объёмной композиторской лексике, современной вокальной речи.

Ключевые слова: модернизм, тип мышления, образная сфера, гротеск, опера, драматургия, цикличность.

KORCHOVA OLENA

Olena Korchova — Doctor of Philosophy (Arts), Senior lecturer, Acting Professor at the Department of World Music History at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9206-7058>

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189611](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189611)

GROTESQUE IN PUCCINI'S WORK AS A SIGN OF A MODERNIST TYPE OF THINKING

The relevance and scientific novelty of research are determined by those facts, that in Ukrainian music scientific and nonfiction community is common view about Puccini as a mostly 19th century composer and as a typical representative of romanticism and verism. Such approaches are outdated, conservative and not fair, then need review and rethink.

Methodology of research: In article has been used deductive method in combination with historical and cultural approach, as well as the image-intonation analysis method.

Findings and conclusions. Grotesque is one of artistic signs of modernity within the era of modernism, for prove of what some examples are offered from create practice of twenties century's composers — Gustav Mahler, Dmitry Shostakovich, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Maurice Ravel. In the article features of grotesque were considered, they are specific offshoot of common sphere of comic imagery, with reference to leading Ukraine (Olga Solomonova) and foreign (Frances Connelly) scientists. Some facts of existence of grotesque elements in the works of Puccini's central creative period — "Tosca" and "Madama Butterfly" have been traced. They are connected with a stage production preceded by assimilation with art potential of this figurative sphere. Presence of grotesque's imagery in Puccini's *Trittico* (1918) has been widespread. This phenomenon of grotesque elements has been detected and traced in detail in special form embodied in its intonation's presentation that was definite as the line of grotesque *crescendo*. A wide range of dramaturgy's functions of the grotesque figurative sphere has been analyzed in *Trittico* and its correlation with leading lyric sphere has been established.

The significance of the research. Rising of artistic interest to late Puccini by the side of grotesque figurative sphere is described as a manifestation of modernist type of thinking, which tends to semantic multiplicity, voluminous compositional vocabulary and modern vocal language.

Keywords: modernism, type of thinking, figurative sphere, grotesque, opera, drama, cycle.