*Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств им. В.П. Силина» муниципального образования Богородицкий район*

ДОКЛАД к конференции по теме:

**«Трактовка женских образов**

**в операх Пуччини**»

Преподаватель:

*Новикова Галина Николаевна*

*Г. Богородицк, 2018г.*

«Я пишу ту музыку, какая выливается из моей души, а не подсказанную другими. Это мой большой недостаток, недостаток и великих композиторов — Беллини и Вагнера, и поэтому я не слишком беспокоюсь о том, чтобы писать иначе, да и не мог бы этого сделать».
 Эти слова принадлежат Джакомо Пуччини, крупнейшему итальянскому композитору, чье имя ныне по праву стоит в одном ряду с именами его великих соотечественников — Россини и Верди, Беллини и Доницетти, художнику, внесшему весомый вклад в развитие мирового оперного театра. Они принадлежат Мастеру, творческая индивидуальность которого была неповторима и в плане музыкального языка, если говорить о его мелосе, гармониях, блистательном оркестровом мастерстве, и в плане сюжетов его опер, главными героями которых являются внешне ничем не примечательные маленькие люди, которыми, однако, движут большие страсти.

 Пуччини – третий по исполняемости оперный композитор в мире, после Верди и Моцарта. Самое популярное его произведение – «Богема» (4-я по частоте исполнения опера). В мировые топ-10 также входят «Тоска» и «Мадам Баттерфляй» (5-6 место).

 Своих любимых героинь Пуччини назвал «маленькими влюбленными женщинами». Все они оказываются жертвами собственных чувств, которые приводят их к трагической гибели. Это Манон Леско, Мими, Тоска, Чио-Чио-Сан, Сестра Анжелика и Лиу. Героини Пуччини умели «заинтересовать, поразить и растрогать» слушателя (качества, которые Пуччини назвал тремя основными законами театра). Джакомо Пуччини был единственным композитором, сумевшим преодолеть ограниченность веристского направления. Целый ряд его опер относят к высшим достижениям итальянского оперного веризма. Среди них «Манон Леско», "Богема", «Тоска», "Мадам Баттерфляй". Вместе с тем, далеко не всё в этих сочинениях отвечает эстетическим нормам веристского театра. Строго говоря, только «Плащ» из цикла «Триптих» (1916) полностью соответствует канону веристской драмы, как с сюжетной, так и с музыкальной стороны.

Характерными чертами веристского направления являются:

* отход от героико-романтической традиции, обращение к современным сюжетам, связанным, как правило, с темами любви и ревности;
* подчеркнуто обыденная, прозаическая обстановка места действия;
* применение прозаического текста вместо стихотворного;
* быстрая смена событий, предвосхищающая «кадровый» монтаж кино;
* эффектность театральных ситуаций. Развитое чувство сцены – одна из сильных сторон творчества веристов;
* акцент на психологических переживаниях героев, картинах повседневного быта;
* некоторая аффектация человеческих эмоций, напряжённость кульминационных сцен;
* демократичность музыкального языка, непосредственно связанного с народными жанрами;
* повышенно экспрессивный вокальный стиль, получивший свое высшее выражение в «ариях крика»;
* обогащение речитативно-декламационной сферы;
* использование симфонического развития.

Веристская опера не чуждалась и элементов экзотики (картины японского быта в "Мадам Баттерфляй", американского - в "Девушке с Запада", сказочный Китай в "Турандот"). Атмосфера трогательной сентиментальности, чувствительности, нарушаемая вспышками мелодраматических страстей, некоторое однообразие сюжетного материала, ограниченного темами любви и ревности, снижают общественный пафос веристских опер в сравнении с операми Верди. Однако им также свойственны эффектность театральных ситуаций, напряжённость кульминационных сцен. Сжатость, напряженность действия — основа оперного веризма. Драма характеров, подмененная драмой ситуаций, замена арий лаконичным ариозо, вырождение ансамблей, преобладание женских образов (Манон, Мими, Чио-Чио-сан, Минни, сестра Анжелика, рабыня Лиу) в операх Пуччини, параллели с Рихардом Вагнером и Джузеппе Верди, сохранение богатства вокальных партий, ведущей роли певца (от Верди) при значительном обогащении оркестровой ткани (от Вагнера) -веристские тенденции в музыке XX века.

 Иногда Пуччини приближался к веризму, иногда отходил от него далеко в сторону. Уже будучи автором ряда известнейших произведений, он пишет одноактную оперу «Плащ», либретто которой могло бы вдохновить любого «правоверного» вериста. И в те же годы создает «Джанни Скикки» – произведение, чуждое веризму. Содержание, драматургия, стиль «Турандот» во многом противостоят эстетике веризма, хотя Лиу традиционная и любимая героиня композитора в этой опере.

В 1883 году, в год окончания консерватории, Пуччини получил возможность приступить к созданию своей первой оперы „Виллисы”. Впоследствии он с улыбкой вспоминал об этом в письме к Джузеппе Адами: „Много лет назад Господь коснулся меня своим мизинцем и сказал: „Пиши для театра, только для театра”. И я следовал этому высшему совету”. 1883 год был рубежным в жизни Пуччини. Пять лет, прошедшие между премьерами „Виллисов” и „Эдгара” - второй оперы Пуччини, были едва ли не самым тяжкими в жизни композитора. Он испытывал острые денежные затруднения, столкнувшись с безжалостными кредиторами. Он готов был вслед за братом эмигрировать из Италии, если только вторая его опера провалится. Уже в этих операх публику трогает трагическая судьба Анны и Фиделии.
В „Манон” Пуччини проявил себя уже как зрелый драматург, выдвигающий вполне осознанные требования своим либреттистам. Трагическая история провинциальной девушки Манон Леско, ставшей содержанкой богатого банкира, типична для европейской оперы, второй половины XIX века. Но Пуччини хотелось сосредоточить все внимание на переживаниях Манон и ее возлюбленного.
Музыкальная драматургия „Манон” в сравнении с двумя ранними операми Пуччини гибче, совершеннее. В этой опере окончательно сложился вполне самостоятельный мелодический стиль Пуччини, тесно связанный с традициями современной итальянской бытовой песни.
Сам Пуччини очень гордился „Манон Леско”. Это была его „первая любовь” - единственная опера, легко завоевавшая успех. До конца жизни он считал „Манон” одним из любимых своих детищ, второй „сердечной привязанностью” после „Мадам Баттерфляй”.

 Горькая судьба простых людей, драма любви и ревности, яркая эмоциональность в изображении переживаний героев — все это сближает «Манон Леско» с веристскими операми. Однако, в опере Пуччини четыре действия. Кроме того, действие этой оперы происходит не в Италии, а во Франции, и не в XIX, а в XVIII веке. К тому же она при тонком психологизме имеет еще и социальный подтекст.

 Образ главной героини противоречив: в нем сосуществуют верность любимому человеку и продажность, чистота души и коварство. В опере же образ Манон по сравнению с романом смягчен и облагорожен (из ее многочисленных измен оставлена лишь одна — с государственным казначеем Жеронтом). Последние слова Манон, завершающие оперу, говорят сами за себя: «Мои проступки предаст забвенью время, но любовь моя... не умрет».

 Однако уже здесь заявлены важнейшие для следующих опер Пуччини темы крушения иллюзий его героинь в сочетании с состраданием к несчастным и страждущим. Пуччини написал лирическую трагедию, положив в основу драматургический принцип «от света к мраку», и на этом принципе далее выстраивалась драматургия и «Богемы», и «Тоски», и «Мадам Баттерфляй».

 Новой удачной находкой для Пуччини были „Сцены из жизни богемы” - серия новелл французского писателя Анри Мюрже (1851). Музыка „Богемы” была написана в течение восьми месяцев, причем некоторые эпизоды, например популярнейший Вальс Мюзетты, Пуччини писал на собственный текст, не дожидаясь очередных страниц либретто. К осени 1895 года „Богема” была закончена и 1 февраля 1896 года впервые представлена на сцене Королевского театра в Турине.
Очень скоро ее с успехом поставили крупнейшие театры мира, в том числе театры Лондона, Парижа, Буэнос-Айреса, Москвы, Берлина, Вены, Будапешта, Барселоны. Необычайную сенсацию „Богема” вызвала в Париже. Французская критика подняла ее до небес. В Московской Частной опере (театр Солодовникова) „Богема” была показана в январе 1897 года - менее чем через год после итальянской премьеры.
Новаторство Пуччини, пожалуй, наиболее непосредственно и оригинально проявилось в „Богеме”. Именно этим произведением композитор осуществил в итальянской опере коренной поворот от романтической неистовой патетики к скромному воплощению реальной повседневности. Мастерство Пуччини — оперного драматурга — здесь проявляется в том, как он противопоставляет главных героев в первом и в последнем действиях: в последнем акте умирающая Мими, оставшись наедине с Рудольфом, вспоминает их первую встречу. Репризность — сюжетно-смысловая, музыкально-тематическая, тональная (оба акта начинаются в одной и той же тональности *C-dur*, в обоих актах лейтмотив любви звучит в одной и той же тональности *Des-dur*), текстовая, когда Мими повторяет слова Рудольфа из первого акта, – работает на важнейшую для Пуччини тему крушения надежд: смерть вместо счастья в любви.

 Контрастны и два «внутренних» действия оперы: картине народного праздника, когда при непрерывности музыкального развития Пуччини почти кинематографически «монтирует» быстро сменяющиеся эпизоды, противостоит картина молодого февральского утра на парижской окраине, где Мими расстается с Рудольфом, зная о своей смертельной болезни.

 Почти физическое ощущение зимнего холода Пуччини создает здесь приемами импрессионистской звукописи: с первых же тактов ощущение тоски и безысходности создают звучащие в оркестре нисходящие «цепочки» пустых квинт, наложенные на квинтовые тремоло в басу. Несмотря на то что действие оперы происходит во Франции, мелос Пуччини в своей основе итальянский, однако без штампов оперной «итальянщины». Прекрасны здесь образцы пуччиниевской кантилены, хотя менее впечатляющими представляются речитативные эпизоды.

 Наконец, Пуччини демонстрирует в своей опере блестящее мастерство в области тембровой драматургии. Прозрачность, камерность звучания оркестра в интимных, лирических сценах, где главенствуют струнные и деревянные духовые при крайне ограниченном использовании медных духовых; оркестровый блеск во втором акте, в сцене с продавцом игрушек Парпиньолем, где деревянные духовые, исполняющие тему, сочетаются с арфой, колокольчиками, ксилофоном и другими ударными; получается «игрушечная» звучность детского военного марша. Или наложение на тремоло скрипок в начале акта пассажей струнных и деревянных духовых, быстрое движение *staccato* у валторн и тромбонов, что в целом ведет к созданию оркестровыми средствами атмосферы праздника. И смерть Мими на последней странице оперы оплакивает также оркестр, протестуя своей интонацией против жестокости и несправедливости того мира, в котором жизнь отдельного маленького человека — ничто.

 Пока „Богема” пробивала себе путь на европейские сцены, Пуччини был уже всецело захвачен новой оперной идеей: пришло, наконец, время написать „Тоску”, задуманную еще в 1880-е годы. Едва успев закончить партитуру „Богемы” и сдать ее в туринский театр, композитор вместе с женой помчался во Флоренцию, чтобы вновь увидеть драму Сарду со знаменитой Сарой Бернар в роли Флории Тоски.
Уже весной 1896 года - в перерывах между шумными премьерами „Богемы” - он занялся либретто новой оперы. Премьера „Тоски” состоялась в Риме 14 января 1900 года в театре Костанци под управлением дирижера Леопольдо Муньоне, давнего друга композитора и участника „Клуба богемы”. Восторженная публика двадцать два раза вызывала автора! Бурным успехом сопровождалась постановка „Тоски” в том же году в Лондоне. Успех оперы был впечатляющий — во многом благодаря Хариклее Даркле. Позже в заглавной роли блистали Рената Тебальди и Мария Каллас, а в роли Каварадосси — Энрико Карузо, Беньямино Джильи, Пласидо Доминго, а в упомянутой постановке 1971 года в Большом театре — Галина Вишневская и Владимир Атлантов, Тамара Милашкина и Владислав Пьявко, Маквала Касрашвили и Зураб Соткилава.
 Пуччини осуществил свою мечту, будучи уже умудренным опытом своих веристских исканий, он привнес в эту новую партитуру богатство лейтмотивного развития, смелость гармонического мышления, гибкость и многообразие декламационных приемов. Сочетание яркой театральности, сценического динамизма с красотой и страстностью лирического распева обеспечило „Тоске” долгую репертуарную жизнь.

 **С**реди опер Пуччини «Тоска» занимает особое положение, ибо это его единственная опера на историческую тематику. Одна из ее важнейших тем оперы — тема борьбы против тирании и деспотизма. А вторая тема оперы, которая держит зал в напряжении, — это тема противостояния любви и коварства, правда, с определенным уклоном в мелодраму. Хотя не везде: никакого мелодраматического «пережима» нет ни в первой арии Каварадосси, ни в его сцене с Тоской в первом акте, ни тем более в знаменитой арии Каварадосси «В небе звезды горели» в третьем акте при всей ее страстной патетике. Более того: тема этой арии является базовой для музыкальной драматургии третьего акта — в изложении оркестра она трагически завершает оперу.

 Музыкальная драматургия «Тоски» — драматургия контрастов. Мелодизму партий Каварадосси и Тоски (кстати, ее знаменитая ария во втором акте была написана по совету одной из первых исполнительниц, румынской певицы Хариклеи Даркле) противостоит антимелодизм партии Скарпиа, которого характеризуют не лейтмотив, а многократно повторяемая в одной и той же тональности статичная лейтгармония — три мажорных трезвучия на ступенях целотонной гаммы (в ней шесть звуков с интервалами в целый тон между соседними ступенями).

 Еще пример контраста — финал первого акта, торжественный католический гимн *Te Deum*, где на мощное звучание церковного хора и органа накладывается монолог Скарпиа, мечтающего о Тоске: палач и изувер ведет себя как примерный католик. Во втором акте допрос и пытка Каварадосси происходят на фоне торжественно звучащей за сценой праздничной кантаты; Тоска через несколько минут после своей знаменитой арии закалывает Скарпиа — так мольбу о милосердии сменяет ее же итоговое: «перед этим человеком трепетал весь Рим».

 Наконец, третий акт, который открывается симфоническим антрактом (песней пастушка, написанной Пуччини в импрессионистской манере) и который завершается кровью и смертью при наступлении ослепительного солнечного утра. Происходит то, о чем когда-то говорил наш выдающийся оперный режиссер Борис Покровский, — «Тоска» в его постановке 1971 года в Большом театре живет и по сей день:

 «Перед всем миром, перед звездами, перед природой совершается преступление, уничтожается любовь, происходит убийство. Здесь, на виду у святого ангела, который благословляет все это, летая там, как бы по небу, на высоком куполе. И летящий ангел на фоне звездного неба, пастушок, который идет, эхо — это эмоциональный расчет на огромное пространство мира.

 По своему стилю «Мадам Баттерфляй» существенно отличается от предыдущих опер Пуччини. Язык итальянской оперы (в том виде, в каком его утверждал композитор) соединяется здесь с японской музыкой. Это выражается и в том, что в оркестре используется набор японских тамтамов, и в том, что в опере звучит семь японских тем, основанных на так называемых пентатониках — ладах, содержащих пять звуков в пределах октавы (с японской музыкой Пуччини во время сочинения оперы познакомила жена посла Японии в Италии). На них, например, построена «ария отчаяния» Баттерфляй во втором акте, после беседы с американским консулом Шарплесом. На интонациях японской музыки основываются и важнейшая для оперы «тема кинжала», и вся сцена проклятия Баттерфляй Бонзой в первом действии.

 Но у гибели Баттерфляй есть и внутренние причины, коренящиеся в ней самой. Душевно сливаясь с Пинкертоном, она искренне верит в то, что стала американкой, что невозможно в принципе — по сути Баттерфляй остается японкой до конца, и потому ее гибель есть прямое следствие самообмана и слепой веры по принципу «все будет так, как я хочу, и никак по-другому» — это выражено в первой арии второго акта, когда она мечтает о том, как именно к ней должен вернуться Пинкертон.

 Верный своей принципиальной установке «основа оперы есть вокал», Пуччини, однако, демонстрирует в «Баттерфляй» прекрасные образцы симфонизма: в открывающей оперу интродукции, написанной в виде четырехголосного фугато, в венчающем оперу оркестровом заключении, построенном на пентатонике «арии отчаяния», в импрессионистском по колориту антракте между двумя картинами второго акта, когда на*ostinato* оркестра (многократно повторяющийся мелодический или ритмический оборот) накладывается звучание далекого хора, поющего с закрытым ртом. И одновременно это потрясающая драматургия: антракт рисует картину рассветного ожидания героини, но наступающий солнечный день принесет ей не счастье, а смерть... Здесь Пуччини повторяет тот драматургический прием, который уже был использован в последнем акте «Тоски», но на качественно ином музыкальном материале.

 Пуччини был необычайно тронут горестной судьбой маленькой японки. Ни один созданный им ранее оперный образ не был столь близок и дорог ему. Сочинение „Мадам Баттерфляй” затянулось на длительный срок - Пуччини приходилось часто ездить на репетиции и спектакли своих опер в различные города Италии или за границу. Вдобавок к прежним его увлечениям присоединилась еще одна страсть: он приобрел автомобиль и стал заправским гонщиком.
Опасное увлечение закончилось печально: в феврале 1903 года, в самый разгар работы над новой партитурой, композитор попал в аварию и сломал себе ногу.
В конце 1903 года партитура была готова, и 17 февраля 1904 года „Мадам Баттерфляй” увидела свет рампы миланского театра „Ла Скала”. Несмотря на участие выдающихся певцов Розины Сторкио, Джованни Дзенателло, Джузеппе де Лука, спектакль провалился. Тем более впечатляющим выглядит мужество Пуччини, который через два дня после провала написал в письме к своим племянникам: «Я довольно спокоен, несмотря на пережитое потрясение, так как знаю, что написал оперу очень живую и искреннюю, и она непременно снова будет жить. Я верю в это».

 В 1910 году, Пуччини заканчивает оперу «Девушка с Запада”, о которой впоследствии говорит, как о самом сильном своем опусе.

 Пуччини решал новые для себя художественные задачи. И дело было в данном случае не только в новой «географии» оперы (что, кстати, породило интерес композитора и к американской бытовой музыке, и к песенному фольклору северо-американских индейцев), но и к новизне в плане концептуальном, ибо начиная с «Девушки с Запада» из опер Пуччини раз и навсегда уходит главенствовавшая в прежних операх тема утраченных иллюзий.

 Главной героиней оперы является девушка по имени Минни — дочь владельца таверны, по воле судьбы попавшая в Калифорнию. Условия ее жизни таковы, что она не расстается с пистолетом (хотя в опере она им ни разу не воспользуется), но сила Минни в другом — в ее моральной власти над людьми, в уважении людей к ней по причине ее нравственной чистоты и душевного благородства. В нее влюбляется Джонсон, главарь бандитской шайки, который должен ограбить Минни, захватив добытое ее знакомыми «ребятами» золото, которое Минни прячет в баре. Но, поддавшись обаянию Минни, ограбить ее он оказывается не в силах.

Либретто оперы во многом уязвимо — и его литературный уровень, и предлагаемые сценаристами сюжетные ходы порой «недотягивают» до музыки, содержащей в себе много нового и неожиданного, что порой затрудняет ее восприятие теми, кто воспитан на традициях старой итальянской оперы.

Во-первых, в «Девушке с Запада» Пуччини почти полностью отказывается от традиционных «закругленных» оперных форм. При этом мелос Пуччини, связанный с итальянскими оперными традициями с их страстностью, патетикой, лирической кантиленностью, одновременно сочетается с интонациями американской музыки, в том числе джазовой.

Во-вторых, в «Девушке с Запада» в отличие от предыдущих опер усиливаются (в гармониях и оркестровке) веяния импрессионизма, например в сценах Минни и Джонсона, где нужно передать тонкие оттенки настроений, а иногда и экспрессионизма. Такова во втором акте сцена, где Минни садится играть в карты против шерифа Ренса: если она выигрывает, Ренс должен удалиться, если проигрывает, то отдает во власть Ренса и себя, и прячущегося в ее доме Джонсона (во время игры Минни незаметно подменяет карты и выигрывает). Мелодическое начало здесь сведено к минимуму. Реплики играющих напоминают говор на фоне оркестра, звучание которого поначалу напоминает глухой подземный гул, сменяемый далее короткими инструментальными «вскриками», подводящими к трагическому заключению несмотря на то, что во время игры Минни спасет Джонсона.

 В-третьих, в опере сильно симфоническое начало, основанное на системе развивающихся лейтмотивов, однако это развитие иное, нежели в операх Вагнера: «бесконечных мелодий», при которых во имя свободы и широты музыкальной мысли в жертву приносится конструкция произведения, в «Девушке с Запада» нет. Плюс интереснейшие находки в области тембровой драматургии, о которых здесь мы говорить не имеем возможности.

 Как и «Мадам Баттерфляй», «Девушка с Запада» является примером оперы-монодрамы: музыкальный образ главной героини главенствует над всеми прочими. Он задается уже оркестровым вступлением, рисующим две грани образа Минни: открывающая его взрывная экспрессия первой темы сменяется лирической кантиленой второй. Еще одна тема звучит при первом появлении Минни на сцене. Экстатичная, почти скрябинская в эпизоде, когда она прекращает ссору в баре, эта тема будет звучать в новом, тихом варианте в финале действия, в сцене зарождения любви Минни и Джонсона. Потом она появится в третьем акте, в сцене, где Минни спасет Джонсона от суда Линча. А за этой сценой следует развернутый финал оперы, где опять-таки главенствует Минни. Финал, в котором утверждается та самая любовь к людям, которую Минни внушала окружающим с самого начала оперы.

 И еще. Трагические финалы «Богемы», «Тоски», «Мадам Баттерфляй» завершались фортиссимо оркестра. В «Девушке с Запада» оркестрового заключения нет. Опера кончается тихой просветленной кодой — торжествуют мир и согласие. «Прощай, Калифорния!» — повторяют Минни и Джонсон, вокальные партии которых здесь построены на одном звуке «ми», объединяющем различные темы и гармонии оркестра и хора. На последних тактах оперы у скрипок истаивает ми-мажорная тоника, а солисты продолжают повторять «Прощай, прощай, прощай!»...

 **Ч**то же касается оперного триптиха, то он создавался параллельно с «Ласточкой». Критики окрестили «Ласточку» «Травиатой для бедных». Довольно меткое определение. Входящие в «Триптих» три одноактные оперы сюжетно никак не связаны. Однако их объединяет общая глубинная тема — тема смерти, в разных частях цикла трактуемая резко различным образом: убийство из ревности в первой части; смерть как слияние с Богом — во второй; смерть как способ обогащения живых — в третьей части. А кроме того, три оперы Пуччини, образующие единый симфонический цикл (Аллегро — Анданте — Скерцо), в немалой степени связаны с религиозной тематикой: если она практически не проявляется в первой опере — «Плащ», то тема второй части — «Сестра Анжелика» — отрешение от мирской суеты и слияние с Богом в добровольном уходе из жизни. Третья опера — «Джанни Скикки» — противостоит «Сестре Анжелике», являясь во многом откровенно антиклерикальным произведением.

 Еще в 1910 году композитор задумал написать несколько одноактных опер, перекликающихся с трилогией Данте: ужасы, мистика и фарс. Первая опера которого, «Плащ», была человеческим адом, «Сестра Анжелика» - чистилищем, а «Джанни Скикки» - раем. Премьера всех трех опер состоялась 14 декабря 1918 года и впервые – без присутствия маэстро. В условиях военных действий он счел благоразумным не совершать трансатлантическое путешествие. Художественное чутье подсказывало ему, что необходимо искать новые, нехоженые пути, ибо опасность повторения ранее достигнутых стилистических находок была очень велика. Материальная обеспеченность позволяла знаменитому маэстро не спешить с созданием очередных опусов, а триумфальные зарубежные поездки и страстное увлечение спортом заполняли его время. На дебютном спектакле наибольшую славу снискал «Плащ», однако с течением времени лидером «Триптиха» стал «Джанни Скикки».

 «Плащ» (1916, либретто Адами по пьесе французского писателя оваккино Гольда «Широкий плащ») представляет собой оперу из жизни рабочих парижской окраины и воспринимается как явный отголосок веристской драмы на французском материале. Определенное сходство с «Сельской честью» Масканьи здесь налицо: обе оперы двухчастны, в обеих есть и колоритный народный фон (а у Пуччини в этот фон вплетаются еще и отголоски «Богемы» — бродячий певец поет песенку о Мими), и любовь, и убийство из ревности (у Пуччини — убийство пожилым мужем молодого любовника жены). Но у Пуччини, в отличие от Масканьи, гораздо более ярко выражено симфоническое начало: и в оркестровом вступлении, мелодический рисунок и гармонизация которого близки пейзажам Дебюсси, и в том, как именно оркестр «договаривает» то, о чем при людях молчат главная героиня оперы Жоржетта и ее молодой возлюбленный Луи, и в финале, где именно оркестр подводит итог трагедии.

Название оперы символично: плащ есть оболочка, под которой кипят нешуточные страсти. В одной из сцен оперы муж Жоржетты Мишель вспоминает, как когда-то он накрывал плащом и ее, и их ребенка, к моменту действия оперы умершего; в финале же оперы плащом накрыт труп убитого Мишелем Луи. И когда Жоржетта вспоминает давние слова Мишеля: «Мы все носим плащ, он скрывает радость и горе, порою горькие слезы и обиды», — Мишель сдергивает плащ с трупа со словами: «А иногда и преступление!»

 Средняя часть триптиха — «Сестра Анжелика» — не имеет литературного первоисточника. Она была написана уже по окончании «Джанни Скикки» — просто так получилось, что либреттист Джоваккино Форцано написал либретто уже после того, как закончил текст финальной части триптиха. Внешне в этой опере не происходит почти ничего. Главная героиня — монахиня — принимает яд, узнав от своей тетки, приехавшей в монастырь (цель приезда — уговорить Анжелику отказаться от участия в дележе наследства), о том, что «в миру» умер ее единственный семилетний внебрачный ребенок.

 Сострадание Пуччини к своей героине выражено с такой пронзительной силой, что, когда он, посетив один из монастырей близ Лукки, где находилась его любимая сестра Ирджиния, сыграл только что законченную оперу монахиням, она подействовала на них так, что те молились на коленях за упокой души главной героини (подчеркнем — самоубийцы). В немалой степени это стало прямым следствием прекрасного знания композитором церковной музыки.

Поэтизация религиозного смирения, отказ от земных благ во имя вечного блаженства, почти мистическая радость в добровольной смерти — все это есть в опере, отличающейся, казалось бы, не очень свойственной Пуччини эмоциональной сдержанностью. Особенно в ее финале, где «мягкие, величавые гармонии хора, оркестра, органа, колокольный перезвон растворяются в *C-dur’*ном *pianissimo*. Есть во всем этом какая-то ледниковая чистота и прозрачность. Мы поднялись высоко над землей, и нам уже трудно дышать холодным, разреженным воздухом...» (*Л.В. Данилевич*). И есть другое — простое человеческое горе матери, потерявшей ребенка (в арии Анжелики), которому противостоит возвышенно-умиротворенный хорал, примиряющий человека с его страданием.

 **О**перы, образующие триптих Пуччини, достаточно часто исполняются по отдельности друг от друга, не в один вечер. Самой популярной среди них является «Джанни Скикки». И на этом одноактном шедевре Пуччини следует остановиться отдельно. Широко распространено мнение, что основой оперы является один из эпизодов «Божественной комедии» Данте («Ад», песнь 30-я), однако реально все было сложнее. Скорее всего «пятнадцать строк великого итальянца натолкнули авторов оперы на мысль об использовании для либретто основного образа этого эпизода дантовой эпопеи. Форцано же обратился непосредственно к первоисточнику — флорентийским светским хроникам XIII века, откуда Данте и почерпнул историю об одном ловкаче из рода Кавальканти, обладавшем удивительной способностью подражать голосам знакомых» (*Б.М. Ярустовский*). По сюжету авантюрность Джанни приводит к тому, что из родни покойного в выигрыше оказывается лишь юноша по имени Ринуччо — теперь он может жениться на дочери Скикки Лауретте, которую любит и которая теперь стала богатой.

 Смысл этой небольшой оперы многопланов. Жизнь прекрасна, и возня кучки жадных завистников в этом прекрасном мире может и должна быть осмеяна. Наказана жадность, прикрывающаяся маской благочестия. Нравственно человек из народа Джанни Скикки, этот итальянский Фигаро, несравненно выше тех, кто принадлежит к верхушке общества, и его жульничество оказывается справедливым наказанием для рвущихся к богатству ханжей. Прекрасна в своей чистоте любовь юных Ринуччо и Лауретты. И, наконец, прекрасна Флоренция, образ которой в опере является олицетворением духовной красоты и нравственной силы итальянского народа.

Блистательны в опере музыкальные портреты персонажей — от мягкого света образов Ринуччо и Лауретты до убийственной сатиры: уже в первой сцене оплакивание умершего в стиле похоронной музыки в какой-то момент становится смешным по причине того, что «стонущие» интонации родни покойного при многократных повторах начинают «хромать» за счет синкоп. А потом, когда начинаются поиски завещания, Пуччини резко меняет темп: тягучее *Largo* сменяется стремительным *Allegro vivo*.

 Пуччини — мастер драматургических контрастов — предстает здесь с неожиданной стороны. Скикки, в интонациях которого преобладают в основном упругие маршевые ритмы, предупреждает родню покойного о том, что ее ждет, если раскроется обман, с помощью распевной кантилены: «Прощай, Флоренция, приветствую тебя обрубком руки», — заранее зная, что эта родня не станет его «топить», ибо иначе она «потопит» и себя. Далее, в сцене диктовки завещания, эта кантилена повторяется, но уже откровенно издевательски. Скикки этим как бы говорит родне умершего: «Я вас надул, а вы со мной ничего не сделаете».

В заключение беглого рассказа об опере Пуччини заметим: «Джанни Скикки» вполне можно назвать комедией на все времена. Ибо ситуации, когда люди, одержимые жаждой легкого обогащения, ослеплены этой жаждой настолько, что оказываются готовыми довериться пройдохе и авантюристу, случались не только во времена Данте или во времена Гоцци, который был виднейшим представителем итальянского театра комедии масок, и не только во времена Пуччини. Это ситуации, случающиеся и в наши дни. И потому опера «Джанни Скикки» — о нас, сегодняшних.

 Последний этап в жизни Пуччини (1919-1924 годы) совпадает с периодом послевоенных перемен в истории Италии. Можно утверждать, что после „Ласточки” Пуччини решительно преодолевает затянувшийся кризис.
В 1920 году Джузеппе Адами и Ренато Симоне посоветовали маэстро обратить внимание на пьесу Карло Гоцци «Турандот». Пуччини невероятно зажегся этой историей – ничего похожего он еще не писал. Уже к осени 1920 был готов полный сценарный план оперы. Однако работа шла с переменным успехом: периоды энтузиазма и вдохновения чередовались с периодами упадка сил и депрессии. Работа Пуччини над его „лебединой песней” не была доведена до конца. В самый разгар сочинения оперы обострилась его давняя болезнь горла, переросшая в рак. Хотя врачи скрывали от него этот страшный диагноз, он чувствовал приближение трагического исхода.
Осенью 1924 года опера в основном была завершена. Смертельно больной Пуччини лихорадочно работал над оркестровкой „Турандот”. Лечение с помощью облучения радием сначала принесло некоторое облегчение.
Но 29 ноября наступил роковой финал: улучшение оказалось временным - сердце не выдержало, и великого музыканта не стало.

 Тем не менее к весне 1924 года опера была написана и полностью оркестрована вплоть до арии Лиу. Далее перед композитором встала проблема, над решением которой он размышлял вплоть до последнего дня своей жизни. Как закончить оперу, чтобы счастливый финал был правдоподобен даже после самопожертвования Лиу во имя любви? Пуччини оставил наброски и черновики последнего дуэта Калафа и Турандот. По ним его друг Франко Альфано дописал оперу. Однако на ее первом исполнении в Ла Скала 25 апреля 1926 года Тосканини положил дирижерскую палочку после арии Лиу и, обратившись к публике, сообщил, что именно в этом месте «смерть вырвала перо из рук маэстро». Только второй спектакль исполнялся с финалом, созданным Альфано.

 «Мне кажется, что я неплохо «потрудился»; может, однако, я и ошибаюсь — при тех «вывертах», которые сегодня практикуются на тернистом пути звуков и дисгармоний, где чувства, того самого чувства, которое дарит радость и слезы, нет или от него далеко уходят. В эту оперу я вложил всю свою душу; увидим же, насколько мои чувства созвучны с чувствами публики».

 Обратим здесь внимание на то, что, протестуя против симфонизма, Пуччини имел в виду те самые попытки превращения оперы в симфонию, от которых в свое время предостерегал Верди. Но оперный симфонизм как сплав вокала и оркестра Пуччини не отвергал. Наоборот, он утверждал его в своей композиторской практике, о чем уже говорилось ранее и что в «Турандот» проявилось сполна.

 Пуччини был не первый, кто обратился к «Турандот» как к оперному сюжету, до него это делали и учитель Пуччини А. Баццини (в середине XIX века), и младший современник, итальянский композитор, пианист и дирижер Ферручио Бузони, трактовавший сюжет Гоцци как романтическую комедию. В этом смысле перед Пуччини стояла задача не только достижения победы в соревновании со своими предшественниками, но и неизбежного в такой ситуации преодоления самого себя, избегание творческих самоповторов. А также — отхода от оперной рутины.

 И здесь, как это ни покажется на первый взгляд парадоксальным, Пуччини, при всем очевидном несходстве творческих почерков, оказался близок тому, что сделал в то время молодой Сергей Прокофьев, чья опера «Любовь в трем апельсинам» (также по Гоцци!) была впервые поставлена в Чикаго в самом конце 1921 года, то есть тогда, когда Пуччини уже работал над «Турандот». В «Апельсинах» Прокофьев откровенно смеется над штампами и рутиной старой оперы. Но и Прокофьев, и Пуччини в своем творчестве были великими гуманистами. И потому, когда в прокофьевской опере от жажды в пустыне погибают две принцессы, ирония и насмешка композитора уступают место искренней печали по поводу безвинной смерти, в чем-то перекликающейся с гибелью и Манон Леско, и Мими в операх Пуччини.

 Что же представляется самым главным в последней опере великого итальянского композитора? Прежде всего здесь он впервые после юношеских «Виллис» обратился к сказочно-фантастическому сюжету. Но если сюжет «Виллис» ему был подсказан А. Понкьелли, то сюжет «Турандот» Пуччини выбрал сам. Кроме того, при наличии в этой опере лирико-драматического начала — оно проявляется прежде всего в образе Лиу, но с выходом на высокую трагедию — «Турандот» есть прежде всего эпическая оперная фреска с использованием таких хоровых массивов, которые ранее у Пуччини почти не встречались (разве что в финале первого акта «Тоски» и в определенной степени в «Эдгаре» ).

 В отношении же гармонизации и тембровой красочности Пуччини в «Турандот» превзошел самого себя. И, наконец, «Турандот» смело можно назвать антиверистской оперой. Ее появление стало закономерным следствием общего развития музыки той поры. Музыки, которую писали люди, так или иначе бывшие современниками Первой мировой войны и революционных потрясений, охвативших Европу. А Пуччини в эти же годы в своей прощальной опере восславил победу добра и света над темными и злыми силами.

 Общество в мире насилия — с этого начинается первый акт «Турандот». Уже здесь, в первой сцене, где глашатай сообщает жителям Пекина о том, что принцесса Турандот станет женой того, кто отгадает три ее загадки, а неотгадавшего ждет плаха, слышатся интонации первых страниц «Бориса Годунова» (есть сведения, что Пуччини, работая над «Турандот», изучал партитуру оперы Мусоргского), где униженный и запуганный народ ждет решения своей судьбы у стен Новодевичьего монастыря.

 На пекинской площади гонимый и отверженный татарский царь Тимур в сопровождении рабыни Лиу неожиданно встречает своего сына Калафа, но происходит эта встреча на фоне толпы, жаждущей кровавого зрелища — казни юного персидского принца, ставшего очередной жертвой Турандот. «Струящаяся» кантилена интонаций Лиу, тайно любящей Калафа, и неистовые крики толпы «Палача! Палача!», толпы, сознание которой развращено кровопролитием. Дикая пляска палачей, в интонациях которой слышатся мотивы русской песни «Эй, ухнем!», и звучащий на пианиссимо вечерний хор «воззвания к луне», импрессионистский по звукописи, за которым следует казнь принца. Жалость народа к казненному и масштабный финальный ансамбль, где Калаф принимает вызов Турандот. Таковы контрасты первого акта оперы.

 Попутно одно важное замечание. Еще в начале XX века в «Мадам Баттерфляй» Пуччини соединил две музыкальные сферы — итальянскую и японскую. В «Турандот» похожее объединение — музыки Италии и музыки Китая. Китайское начало в данном случае дается «как комплекс различных выразительных средств — пентатонического звукоряда, характерных терцовых ходов с повторением звуков, симметричных коротких мотивов (перестановка мотивов-«перевертышей»), аскетичных унисонов. Добавим к ним острые вертикальные созвучия и тембры (колокольчики, челеста, ксилофон, басовый ксилофон, китайский гонг, ударные, саксофон); особенно специфичен своей «фарфоровостью» оркестр в сценах Пинга, Панга и Понга» (*Б.М. Ярустовский*).

 Таким «фарфоровым» лирико-комедийным интермеццо Пинга, Панга и Понга, обсуждающих поведение Турандот и поведение Калафа, открывается второй акт. А этому интермеццо противостоит следующая за ним эпически монументальная сцена поединка китайской принцессы и принца-чужестранца, которая, как мы помним, заканчивается ответным вызовом Калафа: «Я готов идти на плаху, если ты до утра разгадаешь мое имя».

 Открывается же эта сцена маршем, одновременно и блестящим, и холодно-торжественным благодаря его четкому, но однообразному ритму и настойчивому повтору основной диссонирующей гармонии. А далее его тему оплетают фигурации и контрапунктирующие голоса, и музыка, богато орнаментированная по тембрам, все более и более напоминает по колориту эпизод свадебного шествия царя Дадона в третьем акте «Золотого петушка» Римского-Корсакова, тем более что в обоих случаях шествия завершаются хором-славлением.

 Так подготавливаются первые реплики Турандот — и это еще один драматургический прием Пуччини: голос главной героини мы слышим впервые лишь в середине произведения, в одной из ключевых сцен оперы. Что же касается хора, активно участвующего в этой сцене (хор приветствует своих правителей, переживает за Калафа, радуется его победе), то его звучание либо унисонно, либо гомофонно, то есть таково, что главенствует лишь один голос, а все остальные ему подчинены. И это тоже не случайно. Народ на сцене — единый монолит, живущий общим чувством, и эмоциям отдельного человека из народа здесь места нет. Масса, а не личности — так трактует Пуччини народ в сказочном китайском царстве.

 Контрасты сохраняются и в третьем акте — в той его части, которую успел написать Пуччини. Этот акт открывается вокально-симфонической сценой с частой сменой настроений, гармоний и тембров, где стража и подданные Турандот стремятся узнать имя того, кто одержал над ней победу в «поединке загадок». Уже внутри этой сцены контрастом звучит ария Калафа с ее предчувствием счастливой развязки событий. Центром же действия является сцена гибели Лиу, которая, попав в руки стражи, кончает с собой, не желая выдать любимого человека, имя которого она знает, и следующий за этой сценой реквием (Тимур и хор).

 Эти две сцены исключительно важны по нескольким причинам. Если во втором акте в поединок с Турандот вступал Калаф, то здесь в поединок с силами зла вступает не менее стойкая душой при всей ее внешней хрупкости маленькая рабыня. И, погибая, она выходит из этого поединка победительницей. Кроме того, эти две сцены — последнее, что написал Пуччини. Заключительный дуэт Калафа и Турандот остался лишь в эскизах. В этом смысле «Турандот» по объективным причинам является оперой с открытым финалом.

 Мы не знаем, каким был бы этот финал, если бы его все же написал автор. Но ясно одно: Пуччини при завершении «Турандот» предстояло решать комплекс новых для него художественных задач, ибо две главные героини его последней оперы резко отличны от тех женских образов, которые были созданы им прежде. Такова сама Турандот, которую вполне можно назвать «принцессой смерти», и ее душевное преображение в последней сцене оперы вынужденно осталось немотивированным. И такова Лиу — антипод всех прежних героинь Пуччини, в характере которой объединились душевная мягкость, смирение и мужество. Дмитрий Бертман в интервью перед постановкой «Турандот" подчеркнул, что финал «Турандот» не типичен для опер Пуччини. Он заканчивает свой спектакль самоубийством Лиу, противопоставляя этот образ двум Турандот. Но музыка оперы написана настолько оптимистично и жизнеутверждающе что традиционный финал кажется мне более логичным.

 «Мне хотелось, чтобы было человечно; когда говорит сердце, в Китае ли то происходит, либо в Голландии, чувство всегда одно и устремления у всех одинаковы» — так писал Пуччини в одном из своих писем во время работы над «Турандот». Писал великий художник-гуманист, утверждавший своей музыкой высокую человечность. Этим он дорог нам сегодня и будет дорог нашим потомкам, ибо созданные им оперы, утверждающие добро и красоту человеческой души, и эстетически, и нравственно бесценны.

 Такие героини как Лиу из "Турандот" и Чио-чио-сан из "Мадам Баттерфлай" вполне соотносимы с идеей жертвенности во имя высшей справедливости и благ других, тех, кого они любят. Подобные персонажи оказываются «субъектами совокупности отношений и представлений, несших печать нравственной ответственности за свои поступки, помимо социально регламентированных поведенческих стереотипов "цивилизованного" общества». Трагическая история молодой японки Чио-Чио-сан, ставшей женой американца Пинкертона и оставленной им с маленьким сыном явилась характерным сюжетом для веристской эстетики Джакомо Пуччини. Стремление к напряженному, драматическому сценическому действию и эмоциональной силе переживаний главных героев составило существенную черту как литературного, так и оперного веризма.

 Литературный веризм привнес в музыкальный театр совершенно определенные черты: явное предпочтение местного колорита; бурных, мрачных, жестоких историй из жизни самых низких слоев общества; нескрываемую страстность - с пылкими вокальными излияниями в верхнем регистре, томную чувствительность, смягчающую мелодической плавностью традиционный речитатив, непосредственное участие гармонии и инструментального тембра в обрисовке и окраске вокальной речи. И образ Чио-чио-сан является одним из самых ярких образцов этого стиля. Опера Дж. Пуччини - лирическая драма, полно и многогранно раскрывающая образ главной героини. Образ Чио-чио-сан, который, несмотря на свою веристскую трагичность (кровавая развязка судьбы главной героини), совершенно лишен натуралистических проявлений. Её сценический облик не выстроен в опоре на "эмоциональный надрыв" страдающих героев веристских новелл, наоборот - этот женский образ предельно облагорожен и "аккуратен" в своей психологической выразительности. Это объясняется, конечно же, иным, в отличие от европейского, восточным обликом Женщины, которая просто по определению не может быть открыта эмоционально в соответствии с нормами этикета. Но мы можем предположить, что это внутреннее благородство и эмоционально-психологический тонус образа Чио-Чио-сан обусловлен ещё и тем, что в опере она представлена не только как любящая женщина, но и как мать. Второй акт целиком принадлежит Чио-Чио-сан: бесконечное страдание испытывает героиня в напряжённом ожидании Пинкертона. С улыбкой на лице, переживая тревогу, томительные, перехватывающие дыхание сомнения, неистовый восторг (ария "В ясный день желанный"), выражая детски-простодушную и несокрушимую, вплоть до самоотречения, надежду. Ария с сыном - наиболее развёрнутая характеристика Чио-Чио-сан-матери. И здесь выражение материнской любви заключено в строгие интонационные и ритмические рамки простой песенной мелодии на фоне почти что хоральной оркестровой фактуры. С подлинным драматизмом звучат слова "И Баттерфляй, подумать страшно, снова танцевать пойдёт", дублированные унисоном оркестра. Думается, что именно сдержанность эмоционального выражения, очевидность сильнейшего внутреннего переживания героини, которое своим внешним выражением не умаляет женского достоинства, создаёт нежный образ женщины-матери. В III действии материнский образ Чио-Чио-сан запечатлён в небольшой, но предельно выразительной колыбельной. Мелодия вокальной партии, основанная на бесполутоновой пентатонике, приобретает "святую" простоту: она лишена всякого внешнего эффекта, предельно проста в ритмическом и интонационном плане, звучит на фоне прозрачного аккордового фона оркестра. Перед нами - полнота выражения святости материнской любви, которая не знает себя, но знает боль страдания ("Сам бог с тобою, печаль же всё со мной"). Только единственный раз обращение к сыну звучит у героини эмоционально взволнованно и даже экзальтированно - перед свершением ритуала. Кульминацией этого состояния Чио-Чио-сан становится драматический фрагмент в h-moll "А я, я иду далеко...", подводящий действие к трагической развязке. Самоубийство Чио-чио-сан - результат осознания своей беспомощности и бесполезности в судьбе своего сына, ведь только его отец может обеспечить ему будущее по законам своей страны. Жертва маленькой гейши, внешне лишённая всякого пафоса, по сути своей обретает колоссальный этический смысл - это полное самоотречение, полное отсутствие эгоизма во имя Блага тех, кто дорог. И ключевой момент этой этической идеи - нравственная ответственность за свой поступок и полное осознание его последствий. Такая модель поведения женщины несколько "не вписывается" в культурно-цивилизационные нормы западного европейского мира, но тем самым демонстрируют параллели художественных преломлений эстетических и этических идеалов веризма.

Образ служанки Лиу в "Турандот" также воплощает идею нравственного величия и "тихого", "малого" героизма женской натуры. Бескорыстная любовь к принцу Калафу и стремление к его счастью приводит маленькую Лиу к кровавому финалу своей жизни (опять же в духе веристской драмы). Именно благодаря её поступку во взаимоотношениях Турандот и Калафа всё складывается благополучно. холодное сердце принцессы начинает оттаивать.И этический облик великодушного татарского принца Калафа в этом смысле становится не совсем "благородным", поскольку он этот факт совсем не берёт во внимание, подвергая риску жизнь своего старого отца и любящей его рабыни. Для автора важен символически смысл каждого образа, его архетипическая идея. " В итоге все направлено на всепрощение и, одновременно, нравственное возвышение событий, происходящих с участниками действия, а также с теми, для кого этот спектакль разыгрывается".

 Образ Лиу характерен для понимания женской натуры итальянским композитором, многие героини его опер проявляют силу своего характера и мужество (Тоска, Чио-чио-сан), глубокий внутренний мир и красоту души, но им всем свойственно одно общее качество - детская трогательность и непосредственность. Лиу, считая Калафа смыслом своей жизни, тем не менее скрывает свою любовь - она ведь знает, что принц не может стать мужем рабыни. Кроткая, смиренная, но, в то же время стойкая, Лиу живет для других: её самоотверженность бесконечна, она сознана и нравственно аргументирована, и жертва, которую она приносит ради любимого человека, понимается ею как единственный вариант, когда "всем будет хорошо". При таком масштабном этическом смысле образа Лиу, её музыкальная характеристика достаточно концентрирована: вокальная партия героини невелика, но очень выразительна.

Уже в первых своих фразах Лиу героиня характеризуется как хрупкая и обаятельная девушка, вспоминающая улыбнувшегося ей когда-то своего господина принца Калафа. Мелодика её вокальной партии максимально контрастирует с фразами Тимура и Калафа, и тем более с репликами хора. Лирика, появляющаяся в её партии во время разговора с Калафом, говорит нам о её тайных чувствах. Эта идея "тихой", скрытой сути очень убедительно воплощается в музыкальной выразительности: выход на высокие ноты диапазона отмечен композитором тихой динамикой рр, а не эмоциональным и экспрессивным разливом мелодики. Этот приём будет присутствовать в партии Лиу всё время, и составляет главную техническую трудность для вокалиста. Тихая динамика присутствует и в арии I действия, мелодия которой полностью дублируется оркестром, что придаёт восточный колорит звучащей музыке. Кульминационный момент этой арии - филировка высокой ноты до полного растворения звука. Единственный раз, когда в мелодической линии Лиу появляется ff - это финал арии в III действии, в момент самоубийства.

 Экспрессивный взрыв эмоций в решающий момент своей жизни - вполне естественное решение для веристской оперы, но восточная специфика сюжета и героини вносят свои коррективы в музыкальный образ служанки Лиу: она также сдержана и достойна в своих чувствах, как и Чио-чио-сан, она также уверена в правильности своего решения. И поэтому музыка, характеризующая Лиу очень сильно отличается от мелодической экспрессии Турандот и Калафа, от разлива эмоций этих героев. Вокальная партия Лиу отличается "сдержанной" красотой, которая воплощена в приёме "сдержанной" динамики вокального высказывания, запечатлевающем смысловое зерно этого образа - смирение перед необходимостью "сдержать" свои чувства.

Таким образом, сравнение женских образов в операх "Турандот" и "Мадам Баттерфлай" позволяют сделать выводы о сходстве в этическом пафосе центральных женских образов этих опер, заключённом в идее самоотречения и жертвенности как нравственной норме личности. Сходным также оказывается веристский комплекс нравственной ответственности героя за свои поступки и сюжетные соответствия с веристской "кровавой драмой".

Подводя итог нужно отметить:

1. Да, в операх Пуччини есть и внимание к судьбе «маленького» человека (например, в «Богеме» и в «Мадам Баттерфляй»), и мелодрама (в «Тоске»), и стремление до слез растрогать зал. Но в его операх нет ни одного веристского литературного первоисточника.

2. В операх Пуччини нет современной ему Италии. Действие «Тоски» разворачивается в Риме 1800 года, «Джанни Скикки» — во Флоренции 1299 года. География опер выходит далеко за пределы родной страны: Париж — в «Богеме» и «Плаще», Япония — в «Мадам Баттерфляй», Калифорния — в «Девушке с Запада», условный сказочный Китай — в «Турандот».

3. Оперы Пуччини насыщены в психологическом плане, и эта насыщенность во многих случаях имеет социальную основу — именно на ней базируется, в частности, тема «утраченных иллюзий» в «Богеме» и в «Мадам Баттерфляй» (а еще раньше — в «Манон Леско»).

4. В операх Пуччини нет сложной сюжетной интриги, но иногда есть авантюрно-приключенческий элемент («Девушка с Запада»). В отличие от Верди, Пуччини не обращается к сюжетам произведений Шекспира и Шиллера. Но если он обращается к великой литературе прошлого, то с совершенно неожиданной стороны — достаточно вспомнить, что на базе одной из песен «Ада» «Божественной комедии» Данте им написана блистательная одноактная опера-буфф «Джанни Скикки», развивающая то, что ранее было заложено восьмидесятилетним Верди в «Фал