

Людмила Александровна РАПАЦКАЯ – доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования имени Э.Б. Абдуллина Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета  
Россия, г. Москва; e-mail: la.rapackaya@mpgu.su

Тереза Эдуардовна САМВЕЛЯН – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета  
Россия, г. Москва; e-mail: te.samvelyan@mpgu.su

УДК 316.72;7.067

Для цитирования: Рапацкая Л.А., Самвелян Т.Э. Восточная эзотерика в операх Дж. Пуччини // Общество и государство. – 2024. – № 1 (45). – С.14-20. DOI: 10.24412/2224-9125-2024-1-14-20.

## ВОСТОЧНАЯ ЭКЗОТИКА В ОПЕРАХ ДЖ. ПУЧЧИНИ

### АННОТАЦИЯ

*В статье рассматривается воплощение в жизнь образов восточной культуры в оперном творчестве Джакомо Пуччини. На примере опер «Турандот» и «Мадам Баттерфляй» проанализированы принципы музыкально-художественного выражения японской и китайской тематики, а также музыкально-драматические особенности этих произведений. В статье дается оценка важнейшему этапу развития европейской оперы, ознаменовавшему завершающую фазу классической итальянской вокальной традиции и открывающему новые горизонты развития оперного жанра.*

*Сделан вывод о том, что восточная экзотика привнесла новую музыкальную выразительность и идейное содержание музыкальных и театральных произведений Дж. Пуччини, обращенных непосредственно к восточному сюжету, — «Мадам Баттерфляй» и «Турандот» являются неотъемлемой частью репертуара большинства оперных театров мира. Рассмотрены теоретические аспекты специфики индивидуального стиля оперных образов. Обосновывается мысль о том, что обращение Дж. Пуччини к восточной тематике в его операх явилось важнейшим звеном в развитии культурного взаимодействия Востока и Запада в XX веке.*

**Ключевые слова:** творчество Джакомо Пуччини, восточные мотивы, опера, восточная экзотика, драматургия образа.

Lyudmila Aleksandrovna RAPATSKAYA – Doctor of Pedagogical Sciences, Candidate of Art History, Professor, Professor of the Department of Methodology and Technology of Pedagogy of Music Education named after E.B. Abdullin, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University  
Russia, Moscow; e-mail: la.rapackaya@mpgu.su

Teresa Eduardovna SAMVELYAN – PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Musical and Performing Arts at the Institute of Fine Arts of Moscow Pedagogical State University  
Russia, Moscow; e-mail: te.samvelyan@mpgu.su

## EASTERN EXOTIC IN THE OPERAS OF J. PUCCINI

### ANNOTATION

*The article examines the embodiment of images of oriental culture in the operatic works of Giacomo Puccini. Using the examples of the operas “Turandot” and “Madama Butterfly”, the principles of musical and artistic expression of Japanese and Chinese themes, as well as the musical and dramatic features of these works, are analyzed. The article assesses the most important stage in the development of European opera, which marked the final phase of the classical Italian vocal tradition and opened up new horizons for the development of the operatic genre.*

*It is concluded that oriental exoticism introduced new musical expressiveness and ideological content to the musical and theatrical works of G. Puccini, which addressed directly the oriental plot - “Madama Butterfly” and “Turandot” are an integral part of the repertoire of most opera houses in the world. Theoretical aspects of the specificity of the individual style of opera images are considered. The idea is substantiated that G. Puccini’s appeal to oriental themes in his operas was the most important link in the development of cultural interaction between East and West in the 20th century.*

**Keywords:** works of Giacomo Puccini, oriental motifs, opera, oriental exoticism, dramaturgy of the image.

Рубеж XIX-XX веков в Европе отмечен весьма значительными изменениями в области музыкального искусства. Напряженные поиски нового смысла искусства, средств выразительности,

в целом — нового стиля привели к сложным и неоднозначным процессам во всех областях творчества того периода. В это время музыкальное искусство, связанное с переформатированием традиционных жанровых и стилевых эталонов, а также тенденция к переосмыслению классической музыкальной культуры породили идею «новой музыки», которая должна была «обновить» музыкальное содержание произведений того времени. Эти процессы затронули практически все области профессионального музыкального творчества, и опера стала музыкальным жанром, аккумулировавшим ключевые стилистические тенденции своего времени.

В эпоху музыкального театра рубежа веков формируется новая концепция музыкального и исполнительского искусства, многие композиторы стремятся реформировать жанр оперы. Нужно отметить, что эта творческая инсталляция по-разному реализована в различных европейских школах композиции. Большинство исследователей-музыковедов отмечают, что для данного исторического периода европейского музыкального искусства весьма значимым фактом является интерес к восточным образам и темам [1, с. 38].

Действительно, мы видим, как европейская культура с конца XIX века проявляет повышенный интерес к Востоку, который, с одной стороны, воспринимается как экзотика, как «чудесный и загадочный мир», с другой — как мощная культурная традиция, но при этом достаточно незнакомая, неизведанная. В данном контексте важно упомянуть о культурном диалоге Восток-Запад, который впоследствии, на протяжении всего XX-го века, стал основной линией развития европейского искусства [6, с. 310].

Влияние японского и китайского искусства на европейский художественный мир, развивавшийся под знаменем «открытия» культуры Востока, стимулировало появление оригинальных творческих преломлений «чужой» культуры европейских композиторов в его оперных произведениях. Если учесть влияние восточного начала на технический уровень оперных произведений, то оно проявляется в особенностях либретто и драматургии.

В контексте вышесказанного оперы «Турандот» и «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини представляют собой уникальный пример влияния восточной культуры на европейское музыкальное искусство начала XX века: это знаковые произведения, сюжет которых исторически связан с древними восточными легендами и событиями. Реализация образов китайской и японской культуры в операх «Турандот» и «Мадам Баттерфляй» является оригинальной концепцией оперных композиторских произведений: Восток можно интерпретировать как «условный» экзотический элемент на фоне колоритного мира Европы («Турандот»). Но Восток также может выступать морально-этической оппозицией западной культуре (опера «Мадам Баттерфляй»). Восточный элемент в операх Дж. Пуччини обусловил характерный для них музыкальный колорит, своеобразие их музыкального языка, драматургию (композиционные принципы статики и эпическая драма), тип героев и характеров

(условные маски героев-характеров) [5, с. 56].

При подготовке к написанию оперы «Турандот» Пуччини искал нужные аккорды для «китайских мотивов», изучая национальную музыку Китая.

Нужно отметить, что произведения Пуччини стремятся к той же экзотике, которую мы находим у композиторов, предшествовавших ему, и, подобно «набегам» Верди в Древний Египет или Россини в Алжир или «мир сказок», Пуччини исследовал различные мифические миры в своих драматических приключениях, формируя свой неповторимый стиль изложения.

Именно этот неповторимый стиль пронизывает каждое его произведение, проявляясь с самого начала его творчества. «Мадам Баттерфляй» — его самая психологически захватывающая работа; зрителю, по сути, позволено жить в сознании главного героя.

Мы чувствуем каждую эмоцию, мысль, идею, которая приходит в голову Чио-Чио Сан, даже если реальность окружающего ее мира совсем другая. Все мы знаем, что Пинкертон не искренен в своих признаниях в любви. Так почему же тогда Пуччини очаровывает нас своим наиболее полно реализованным и мощным любовным дуэтом? Потому что мы видим и чувствуем это с точки зрения Чио-Чио Сан. Она считает эту любовь всемогущей и всепоглощающей, и мы должны чувствовать ее именно такой. И именно в такой манере Пуччини позволяет нам почувствовать все, что испытывает его главные герои.

И хотя нам разрешено остро чувствовать каждую из эмоций главной героини, нам также позволено предвидеть трагедию, которая ждет ее в будущем. Другие персонажи также служат шифрами для зрителя, создавая серьезный эмоциональный конфликт между прямой идентификацией с Чио-Чио Сан и сохранением реалистичного взгляда на других персонажей. Пуччини великолепен в том, как он вовлекает нас в эту внутреннюю борьбу, а медленный темп только усиливает эмоциональную пытку.

И даже когда опера подходит к концу, Пуччини дает понять, что эта боль еще не закончилась. Блестящий ход: финальный аккорд оперы диссонансен и неразрешён, оставляя напряжение открытым.

На психологическом уровне Пуччини просто не дает своей аудитории передышки от часов эмоциональных страданий, он хочет, чтобы зритель покинул зал с чувством продолжающейся боли, которое возникает из-за отсутствия гармонического разрешения.

Достижения Джакомо Пуччини ошеломляют. Примечательно, что на сегодняшний день из двенадцати опер четыре входят в число самых популярных в мире. Ни один другой композитор не добился такого последовательного и необыкновенного успеха за такой короткий период. Персонажи Пуччини очень человечны и личностны; их легко представить в повседневной жизни, что делает эмоциональную связь с аудиторией очень сильной.

В опере «Мадам Баттерфляй» присутствует множество японских черт, включая колокольчики и тамтамы, которые часто можно увидеть в национальных песнях и аранжировках. Важным источником цветовых эффектов в музыке Пуччини является

использование экзотических материалов. Экзотика у Пуччини была не просто заимствованием некоторых деталей, а, скорее, распространялась на саму ткань его мелодии, гармонии, ритма и оркестровки. Естественно, наиболее ярко это проявляется в произведениях на восточные сюжеты, «Мадам Баттерфляй» и «Турандот».

Перед написанием оперы «Мадам Баттерфляй» Пуччини проводит обстоятельное исследование японской народной музыки, а также американских военных маршей и армейских песен. Результатом становится необычайно атмосферная оперная партитура, богатая музыкальными отсылками и уникальными тематическими характеристиками. Потрясающая ария Чио-Чио-Сан «Un bel di vedremo» входит в число самых эмоциональных, нежных и красивых сопрано в оперном каталоге.

«Мадам Баттерфляй» можно классифицировать как форму восточного искусства с акцентом на эротизм и экзотические танцы, красочную традиционную одежду. Ведь, не только сюжет, но и музыка имеют ярко выраженные восточные аспекты.

Как было отмечено ранее, самой любимой у зрителя из всех работ Пуччини остается «Мадам Баттерфляй». История, по-видимому, была основана на реальном происшествии в Нагасаки в конце 19-го века, а пьеса, положенная в основу оперы, возникла из своего рода популярного и красочного ответвления реалистического движения — историй о реальных людях в экзотических местах и ситуациях. Экзотика понимается как творческий акт представления, восприятия и классификации людей, мест и культурных практик зарубежной страны с точки зрения композитора и аудитории посредством актов представления и восприятия. Чтобы создать живое изображение Японии, Пуччини определяет центром раскрытия сюжетной линии столицу и крупнейший город префектуры Нагасаки на северо-западном побережье острова Кюсю. Необычный для японского города Нагасаки был построен для взаимодействия с иностранными государствами и был вторым старейшим портом Японии, открытым для внешней торговли после Хирадо. Благодаря построенному для приема иностранцев и международной торговли порту, жители Запада впервые смогли познакомиться с японской культурой.

Капитан ВМС США Пинкертон во время отпуска в Нагасаки забавляется, проводя свадебную церемонию с юной гейшей, известной как мадам Баттерфляй. Когда Пинкертон покидает ее, она искренне убеждена, что он конечно же вернется. В конце концов он возвращается, но со своей американской женой, Баттерфляй вручает их ребенка заботе Пинкертона и совершает ритуальное самоубийство.

Образ Баттерфляй глубоко повлиял на Пуччини — он чувствовал, что его профессия — изображение «больших горестей маленьких душ», а Баттерфляй, с ее юностью, хрупкостью и ранимостью, является воплощением этого состояния. Дуэт «Viene la sera», где Пинкертон и Баттерфляй остаются одни впервые после свадебной церемонии — это восторженный момент, который по

ходу оперы останется в памяти как единственный момент счастья Баттерфляй и как вершина трагической беззаботности Пинкертона. Пуччини часто критиковали за сентиментальность, но на самом деле он обладал способностью создавать мелодию, которая напрямую выражала эмоции [5, с. 56-60].

Опера «Турандот», действие которой происходит в Пекине, рассказывает историю принца Калафа, который влюбляется в ледяную принцессу Турандот. Чтобы добиться ее руки, она требует от своих многочисленных женихов разгадать три загадки. Принц предлагает ей выход: если она сможет узнать его истинное имя к рассвету, он умрет.

Ожидая рассвета и предвкушая свою победу, принц поет знаменитую арию «Nessun dorma» — «никто не должен спать!» В конце концов его любовь побеждает, Турандот заявляет, что его истинное имя — любовь [12].

В музыкальном плане «Турандот» — это буйство красок и завораживающих эффектов; стилизация под восточные мотивы и персонажей, взятых из комедии дель арте.

Пуччини описал свою концепцию в многочисленных письмах к Джузеппе Адами, ставшим впоследствии соавтором «Турандот». Еще в 1921 г. он упоминает о том, что дуэт главных героев «должен быть грандиозным, смелым, непредсказуемым» [11].

Когда Турандот мгновенно превращается в дрожащую каплю в объятиях принца, музыка становится достаточно мягкой, сопровождаемой бессловесным женским хором за сценой, ведущим ко второй арии Турандот, «Del primo pianto» («Мой первый поцелуй»), в которой она утверждает, что с самого начала знала, что принц одержит победу. Окрыленный победой, принц называет свое имя — Калаф. Под шум фанфар Турандот созывает свой двор, чтобы объявить, что она знает имя принца — это любовь [12]!

Многочисленные трансформации «Турандот» в различных постановках, наслоенные отсылками к «Тысяче и одной ночи» и основанные на французских и итальянских сказках имеют общую направленность — особый взгляд на восточную женщину: красивую, недостижимую, которая представляет зрителю радикальную инаковость; Восток, который, можно обезвредить и победить лишь истинной любовью.

Действие оперы происходит в императорском Китае. Адами и Симони в последней редакции убрали большинство второстепенных элементов, сократив действие до трех актов и сохранив символику числа «три». К тому времени, когда по замыслу Пуччини опера «Турандот» достигла своей окончательной оперной формы, она уже претерпела несколько трансформаций.

Нужно отметить, что во второй половине девятнадцатого века оперы на экзотические темы стали чрезвычайно популярны. В Египте состоялась премьера «Аиды» Верди в 1871 г., несколько лет спустя Бизе поставит свою скандальную «Кармен», а к концу века Пуччини представил



Японию в своей «Мадам Баттерфляй».

Перенеся действие в отдаленный Китай, Пуччини минимизировал реалистичный эффект и усилил мифический.

В декабре 1922 г. он писал Адами: «Я снова и снова пытался написать музыку для вступительной сцены второго акта, но не могу. Я не чувствую себя комфортно в Китае». В «Турандот» Пуччини стремился создать произведение эпического масштаба, таким образом, возможно, исторический и политический контекст становится еще более актуальным при понимании оперы как неудавшегося мифологического творения, которое вместо этого раскрывает сложные пульсации потрясенной страны [11].

Пытаясь воссоздать легендарный Пекин, композитор собирал информацию об национальных инструментах и древнекитайских мифах и легендах.

Песня «Цветок жасмина», или Мо Ли Хуа, была одной из нескольких традиционных китайских мелодий, которые Пуччини включил в партитуру «Турандот». Вероятно, он услышал эту пьесу на той самой музыкальной шкатулке. Этой же мелодией китайский композитор Хао Вейя завершил оперу в своей попытке создать новый финал в 2008 г. [12].

Другим был буклет «Китайская музыка» ван Аальста, рукопись, хранящаяся в Британском музее. В результате восточное настроение создается за счет массовых сцен, китайские составляющие партитуры ярко вырисовываются за счет придворных Пинга, Понга и Панга. Император Альтоум показан с помощью характерной оркестровки и медленных темпов. В результате китайская экзотика создается за счет цитирования национальных тем и особой оркестровки, повторяющей звучание национальных инструментов.

Японский характер, а именно кимоно и другие принадлежности гейш составляют часть знаковой демонстрации японской женственности, так что одежда формирует характер снаружи. Турандот, в свою очередь, является идеальной Дамой-Драконом, ее образ также в значительной степени сосредоточен на поверхностных орнаментах — особенно следует отметить ее фантастически сложный головной убор, который на плакате Тито Рикорди, заказанном к премьере оперы, украшен двойными головами драконов.

Мотив масок буквально присутствовал в опере благодаря использованию персонажей комедии дель арте. Пьеса Гоцци вернулась к этой итальянской традиции и включила знакомых клоунов из легендарного Китая — прием, который Пуччини решил сохранить, заменив венецианских персонажей тремя китайскими министрами, Пингом, Понгом и Пангом. Несмотря на очевидные стереотипы, Пуччини, кажется, задумал их как персонажей, которые привнесут нотку китайской повседневной жизни.

Действительно, одним из элементов, который до сих пор актуален в спектаклях «Турандот», является способ, которым главный герой актуализируется, выдвигая на первый план перформативность своей идентичности, особенно в гендерном отношении. Невероятный образ Турандот усиливается в ее

костюме: чрезвычайно длинные ногти, экстравагантный головной убор и слои макияжа, которые обычно превращают западных героинь в азиатских женщин. Использование кукольных фигур было способом привлечь внимание к иллюзорной природе перформативности, чтобы выразить модернистские ноты, такие как фальшь современного общества, потеря личности в современной безликой толпе [9, с. 20].

Это оригинальный подход Пуччини к гармонизации пентатоники с классической гаммой в первой арии Лю «Signore ascolta» («Милорд, послушайте»), которая, по мнению некоторых критиков, делает «Лю самым искренним человеком в опере» [12].

«Мадам Баттерфляй» и «Турандот» объединяет общая экзотика, чрезвычайно интересная и важная тема для музыки конца века. Турандот, однако, имеет еще один отличительный признак незавершенности. Другим был буклет «Китайская музыка» ван Аальста феномен, который всегда очаровывал исследователей. Более того, Турандот имеет долгую и прослеживаемую историю западного театра и восточного фольклора, причем последняя область в настоящее время весьма привлекательна для многих исследователей данной проблематики.

Поведение Баттерфляй на протяжении всей первой сцены неизменно формальное, как и поведение ее друзей и семьи, как мужчин, так и женщин, каждый из которых поклонился Пинкертому. Наиболее формальным, однако, является окружение семьи девушки, которые медленно поднимаются на холм, этот впечатляющий ансамбль, изображенный со свитой и зонтиками мог быть смоделирован по образцу одной из многочисленных гравюр на дереве, изображающих гейш в полном облачении.

Потрясает сцена, в которой Чио-Чио-Сан сидит с широко открытыми глазами, но ничего не видя, перед внутренней стеной, украшенной летящими птицами; служанка Сузуки связывает ей ноги, чтобы она не упала недостойным образом. Пинкертоном убегает с места происшествия, прорываясь сквозь и разрушая сёдзи, внешнюю экранированную стену, характерный архитектурный компонент японского дома. И в этом контексте то, что мы видим — дом, экран и жест — приобретает большее значение, возможно, такое же, как слова и музыка, чтобы обеспечить более правильный путь к пониманию личности Чио-Чио-Сан и в то же время раскрыть новый слой культурного наследия.

Несмотря на широкое использование Пуччини японских материалов для представления своего видения «истинной Японии», похоже, не существует японской мелодии, связанной конкретно с героиней. Хотя это согласуется с понятной западной основой партитуры в целом, в которую японские элементы были включены и подчинены как часть атмосферы.

У Пинкертона есть вступительная ария «Dovunque al mondo» («Где бы то ни было в мире») [10], которая идентифицирует его как героя, в частности, как американского военно-морского офицера, завершающаяся тостом Пинкертона: «Америка навсегда!»

Последующая «Amore o grillo» («Каприз или

страсть»), связана с предыдущим исполнением посредством более обширной разговорной части. В то время как «Dovunque al mondo» раскрывает космополитический гедонизм Пинкертона и его намерение считать свой брачный контракт таким же хрупким, как стены дома, «Amore o grillo» подтверждает животное влечение к Баттерфляй и его желание обладать объектом, ожившим из японской ширмы, даже если при этом придется «сломать ей крылья» [10].

Арии главных героев подтверждают различия между Западом и Востоком в то время, как Пинкертона изображен беззаботным, Баттерфляй, похоже, не имеет такой же формальной свободы выражения. Последующая мелодия, под которую поется ее краткая история, усиливает ее типично японский характер — «Этиго дзиси», мелодия, использованная для появления Баттерфляй и ее друзей.

Кроме того, чувственная мелодия «Spira sul mare», хотя и тесно связана с атмосферой, также имеет связь со свадьбой Баттерфляй и, таким образом, возвращается в конце любовной истории. Наконец, запоминающаяся мелодия, с которой Баттерфляй выходит на авансцену и представляет своих друзей Пинкертому, кажется, связана только с ней одной. Неудивительно, что эта последняя мелодия лежит в основе первого момента первого акта, в котором героиня пытается выразить свою собственную субъективность и ее собственное желание.

Когда Баттерфляй, наконец, отвечает на приглашение Пинкертона («Vieni, amog mio!»), бросаясь в его объятия («Amogemio!») и двигаясь в такт, музыка переходит в ля минор, заставив героиню внезапно остановиться, как будто испугавшись, что ее услышат родственники. Это метафора конфликта между Западом и Востоком; представляется, что этот конфликт ведется и в душе самой Чио-Чио-Сан [10].

Она становится жертвой как своей собственной детской веры, так и природы японского патриархального порядка. Борьба происходит и в музыкальном плане как борьба между двумя мирами, отражая японскую природу девушки и желание принять американскую идентичность [10; 12].

Бесспорно, исполненная в США и во многих государствах Европы, «Баттерфляй» стала визитной карточкой Японии в западном мире [13, с. 30; 3, с. 35].

Японские постановки «Мадам Баттерфляй» опирались на западные художественные формы и ориенталистские представления и перенимали их с целью «приручить» спектакль в японских условиях. В своей «оригинальной» форме «Мадам Баттерфляй» была продуктом американского и европейский ориентализма.

Однако рассматривать «Мадам Баттерфляй» просто как культурный продукт не представляется возможным, это была попытка получить контроль над представлением Японии на Западе и переопределить условия, посредством которых японцы участвовали в мире западной культуры, желание японского общества представить Западу «настоящую» японскую женственность [2, с. 82].

«Мадам Баттерфляй» и «Турандот» Пуччини помогает нам увидеть разнонаправленные способы,

которыми действует культурная гегемония, а также разнообразные формы действия в формировании и поддержании культурной динамики отношений Восток-Запад [8, с. 138]. Успех ориентализма лишь частично проистекает из его экзотичной привлекательности для западной аудитории. Чтобы лучше понять силу ориентализма, пересекающего время и пространство, мы должны также обратить внимание на идеологическую, политическую и культурную пользу, которую он приносит тем, кого изображают на сцене [4, с. 210].

«Мадам Баттерфляй» показывает, что такие культурные интеграции включают в себя гораздо более сложные этапы формирования идентичности, художественной интерпретации и индивидуального самовыражения. В свою очередь, опера «Турандот» и на сегодняшний день продолжает быть «точкой пересечения» восточных и западных традиций.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Брыкова А.А. *Творческий облик Джакомо Пуччини в контексте итальянской музыкальной культуры рубежа XIX-XX вв // Высокие технологии и инновации в науке : сборник избранных статей Международной научной конференции, Санкт-Петербург, 27 ноября 2020 года. — СПб.: Частное научно-образовательное учреждение дополнительного профессионального образования Гуманитарный национальный исследовательский институт «Нацразвитие», 2020. — С. 38-42.*
2. Верба Н.И. *Предопределенность как основной вектор драматургии образа Чио-Чио-Сан в опере «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини / Н. И. Верба, Л. С. Тюмина // Университетский научный журнал. — 2022. — № 66. — С. 82-90.*
3. Волкова П.С. *Интерпретация и реинтерпретация: общее и особенное // Культурная жизнь Юга России. — 2008. — № 3 (28). — С. 35-36.*
4. Ву Л. *Сравнительный анализ оперы «Турандот» Дж. Пуччини и пекинской оперы «Принцесса Турандот» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение. — 2021. — № 2(277). — С. 209-214.*
5. Данилевич Л. В. *Джакомо Пуччини. — М.: Музыка, 1969. — 455 с.*
6. Левашёва О. Е. *Пуччини и его современники. — М.: Советский композитор, 1980. — 525 с.*
7. Мозгот С.А. *Специфика исследования пространств в музыке: к проблеме включения аналитического метода // Вестник Адыгейского государственного служащего университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение. — 2007. — Вып. 2. — С. 310-317.*
8. Мугинштейн М. Л. *«Турандот» — опера Джакомо Пуччини // Вестник Гуманитарного университета. — 2014. — № 1(4). — С. 138-141.*
9. Плотникова О.М. *Диалог культур в опере «Турандот» Дж. Пуччини // Проблемы музыкальной науки. — 2015. — № 1(18). — С. 19-23.*
10. Пуччини Дж. *Мадам Баттерфляй: Опера в трех действиях: Клавир (ит. и русск. яз.) / Л. Иллика*

(либреттист), Дж. Джакоза (либреттист), В. Алексеев (переводчик). — СПб.: Композитор, 2005. — 280 с.

11. Пуччини Дж. Письма / сост., ред., коммент. и вступ. ст. Т. Г. Келдыш. — Ленинград : Музыка, 1971. — 366 с.

12. Пуччини Дж. Турандот [Ноты] : лирическая драма в 3 д., 5 к. / либретто Дж. Адами и Р. Симони; пер. В. Быкова. — Ленинград : Музыка, 1980. — 447 с.

13. Тюмина Л.С. Драматургия женских образов в операх Дж. Пуччини // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. трудов / Российский Государственный Педагогический Университет имени А.И. Герцена. Выпуск 16. — СПб.: Центр научно-производственных технологий «Астерион», — 2021. — С. 29-33.

#### SPISOK LITERATURY:

1. Brykova A.A. Tvorcheskij oblik Dzhakomo Puchchini v kontekste ital'yanskoj muzykal'noj kul'tury rubezha XIX-XX vv // Vy'sokie texnologii i innovacii v nauke: sbornik izbrannyx statej Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, Sankt-Peterburg, 27 noyabrya 2020 goda. — SPb.: Chastnoe nauchno-obrazovatel'noe uchrezhdenie dopolnitel'nogo professional'nogo obrazovaniya Gumanitarnyj nacional'nyj issledovatel'skij institut «Naczrazvitye», 2020. — S. 38-42.

2. Verba N.I. Predopredelennost' kak osnovnoj vektor dramaturgii obraza Chio-Chio-San v opere «Madam Batterflyaj» Dzh. Puchchini / N. I. Verba, L. S. Tyumina // Universitetskij nauchnyj zhurnal. — 2022. — № 66. — S. 82-90.

3. Volkova P.S. Interpretaciya i reinterpretaciya: obshhee i osobennoe // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. — 2008. —

№ 3 (28). — S. 35-36.

4. Vu L. Sravnitel'nyj analiz opery' «Turandot» Dzh. Puchchini i pekinskoj opery' «Princessa Turandot» // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2 : Filologiya i iskusstvovedenie. — 2021. — № 2(277). — S. 209-214.

5. Danilevich L. V. Dzhakomo Puchchini. — M.: Muzyka, 1969. — 455 s.

6. Levashyova O. E. Puchchini i ego sovremenniki. — M.: Sovetskij kompozitor, 1980. — 525 s.

7. Mozgot S.A. Specifika issledovaniya prostranstv v muzyke: k probleme vklucheniya analiticheskogo metoda // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo sluzhashhego universiteta. Seriya 2 : Filologiya i iskusstvovedenie. — 2007. — Vy'p. 2. — S. 310-317.

8. Muginshtejn M. L. «Turandot» — opera Dzhakomo Puchchini // Vestnik Gumanitarnogo universiteta. — 2014. — № 1(4). — S. 138-141.

9. Plotnikova O.M. Dialog kul'tur v opere «Turandot» Dzh. Puchchini // Problemy' muzykal'noj nauki. — 2015. — № 1(18). — S. 19-23.

10. Puchchini Dzh. Madam Batterflyaj: Opera v trex deystviyax: Klavir (it. i russk. yaz.) / L. Illika (librettist), Dzh. Dzhakozza (librettist), V. Alekseev (perevodchik). — SPb.: Kompozitor, 2005. — 280 s.

11. Puchchini Dzh. Pis'ma / sost., red., komment. i vstup. st. T. G. Keldy'sh. — Leningrad : Muzyka, 1971. — 366 s.

12. Puchchini Dzh. Turandot [Noty'] : liricheskaya drama v 3 d., 5 k. / libretto Dzh. Adami i R. Simoni; per. V. Bykova. — Leningrad : Muzyka, 1980. — 447 s.

13. Tyumina L.S. Dramaturgiya zhenskix obrazov v operax Dzh. Puchchini // Muzykal'naya kul'tura glazami molodyx uchenyx : sb. nauch. trudov / Rossijskij Gosudarstvennyj Pedagogicheskij Universitet imeni A.I. Gercena. Vy'pusk 16. — SPb.: Centr nauchno-proizvodstvennyx texnologij «Asterion», — 2021. — S. 29-33.

