

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2020.58.27.033

## Оперная драматургия Пьетро Масканьи в контексте упадка романтической оперы

**Попов Денис Александрович**

Доктор искусствоведения, доцент,  
профессор кафедры теории, истории и педагогики искусства,  
Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского,  
410012, Российская Федерация, Саратов, ул. Астраханская, 83  
e-mail: pvden@yandex.ru

### Аннотация

Статья посвящена анализу причин неуспеха у публики оперного творчества итальянского композитора Пьетро Масканьи. Рассмотрев его основные произведения, автор приходит к выводу, что разнообразные просчеты в его оперной драматургии не являются главной причиной забвения творчества композитора. Основным фактором его неудач является общий упадок романтической оперы и кристаллизация оперной классики, которые в более широком контексте повышали требовательность публики к новым произведениям в этом виде искусства. В результате даже незначительные художественные недостатки становились решающим фактором, обуславливающим непризнание произведения.

### Для цитирования в научных исследованиях

Попов Д.А. Оперная драматургия Пьетро Масканьи в контексте упадка романтической оперы // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. № 5А. С. 285-293. DOI: 10.34670/AR.2020.58.27.033

### Ключевые слова

Итальянская опера, Пьетро Масканьи, романтизм, веризм, символизм, оперная драматургия.

## Введение

В истории оперного искусства итальянский композитор Пьетро Масканьи остался автором одной-единственной оперы — "Сельская честь" (*Cavalleria rusticana*). Тем не менее, почти все историки оперы отмечают, что это несправедливо по отношению к нему — на самом деле П. Масканьи писал много, его оперные произведения ставились в самых прославленных европейских театрах и хорошо принимались публикой, а сам он в первой половине XX века почитался как "первый композитор Италии" [Кенигсберг, 2014, с. 14]. Он был наделен великолепным мелодическим даром, высоко оцененным П. И. Чайковским [Чайковский, 1953, с. 369], и справедливость данной оценки подтверждают не только самые известные фрагменты из "Сельской чести", но и все остальные сочинения итальянского композитора.

Однако уже при жизни Масканьи его оперы начали забывать, а востребованной на оперной сцене осталась только самая ранняя и не самая любимая им "Сельская честь" [Левашева, 1980, 109]. История ее создания хорошо известна: создавалась она для участия в конкурсе, за несколько месяцев [Кенигсберг, 2014, 6], в то время как его "Вильгельм Ратклифф", к примеру, обдумывался и оттачивался годами, и до сих пор немногочисленные знатоки творчества Масканьи ценят именно это произведение как лучшее из созданного композитором.

Можно говорить о некоей загадке творчества Масканьи: почему самая ранняя и незрелая его опера вошла в золотой фонд оперной классики, а все остальное оказалось безнадежно забытым? Исследователи предлагают разные варианты ответа на этот вопрос. К примеру, А. Тихомиров считает причиной неудач Масканьи слабости его драматургии, по его мнению, она всегда является слишком замедленной. Кроме того, как он утверждает, персонажам Масканьи не хватает характерности [Тихомиров, www].

Вряд ли с этим можно полностью согласиться: у Масканьи есть несколько небольших опер, где действие развивается стремительно, а среди оперной классики, принятой и признанной, встречаются шедевры с гораздо более затянутой драматургией. Достаточно вспомнить Вагнера с его бесконечными рассказами, заменяющими собой действие, или даже ближайшего конкурента и друга Масканьи Джакомо Пуччини, у которого второй акт "Мадам Баттерфляй" построен на бездейственном ожидании. Жизненность и характерность многих классических оперных персонажей, если сравнивать их с героями Масканьи, также вызывает большие сомнения.

Отметим также, что для Масканьи писали самые разные и очень опытные либреттисты, которых не заподозишь в незнании законов оперной сцены, к примеру, Луиджи Иллика, являющийся одним из соавторов либретто лучших опер Пуччини. Музыкальное наследие Масканьи к тому же разнообразно, он пробовал себя в самых разных оперных жанрах, и очень сложно свести все его неудачи только к какому-то одному фактору.

Поэтому представляется, что поиск разгадки "парадокса" Масканьи должен опираться на анализ музыкальной драматургии каждого из его произведений, и только в этом случае за многообразием неудач конкретных опер можно будет увидеть общую причину равнодушия публики к творчеству композитора.

### "Сельская честь" и причины ее успеха

Однако прежде, чем перейти к подобному анализу, обратимся сначала к причинам фантастического успеха "Сельской чести". О них написано немало справедливого: исследователи указывают на благоприятную художественную конъюнктуру, связанную с расцветом натурализма и веризма [Яковлева, 2015, www], возросший к концу XIX века интерес

публики к национальным итальянским традициям и жизни простого народа, оригинальность музыкальных решений, найденных Масканьи [Журавлева, 2017, с. 49] и т. д. Соглашаясь со всем перечисленным, добавим, что существует еще одна причина успешности данной оперы: "Сельская честь" представляет собой на самом деле не "веризм" в чистом виде, т. е. "правдивое изображение реальности как она есть", а музыкальный веризм, т. е. удачный сплав романтизма и веризма. Опера как вид искусства не может изменить своей романтической сущности, иначе она лишится основных средств своей художественной выразительности, но она может позаимствовать натуралистический и реалистический антураж, наполнив его романтическим содержанием.

Веристская опера в целом (и "Сельская честь" в частности) не стала на самом деле переходом к "реалистической опере" и в целом осталась в границах романтической эстетики [Лобова, 2012, с. 11]. Ее единственное отличие от своих предшественниц — в выборе персонажей, которыми сделались обычные итальянские крестьяне, чья жизнь, чувства и даже быт оказались трактованными в романтическом ключе. Для оперы это оказалось новым и необычайно удачным ходом. К концу XIX века традиционные оперные сюжеты уже начали приедаться публике, в моду устойчиво вошли реализм и натурализм, и смена облика оперных героев и окружающей их обстановки в духе времени вдохнула (хоть и ненадолго) в них новую жизнь, сохранив при этом все привычные романтические коллизии и страсти: любовь, измену, ревность, страдания и смерть.

Однако повторить свой успех Масканьи не удалось, хотя он мог (и даже позднее пытался) воспользоваться рецептом, обеспечившим признание "Сельской чести". Главная причина его неудач, на наш взгляд, заключалась в том, что само развитие романтической оперы на рубеже XIX-XX вв. уже заканчивалось. К этому времени она достигла своих вершин, создав множество произведений, признанных классическими, она использовала и применила все доступные ей художественные и выразительные средства. Но возникновение и кристаллизация классики в каком-либо искусстве всегда означает, что теперь последующие поколения творцов вынуждены так или иначе ориентироваться на нее, и они будут либо пытаться превзойти своих великих предшественников, либо экспериментировать с раздвижением привычных границ своего искусства.

И первая, вторая стратегии как правило, приносят мало успеха. Чтобы превзойти классиков, нужно обладать гениальностью большей, чем у них, и даже для талантливого автора это практически невозможно. А поиск новых выразительных средств и эксперименты с ними оборачиваются в большинстве случаев разрушением того искусства, внутри которого они совершаются, хотя изредка и приносят удачные находки.

Творчество Масканьи прекрасно иллюстрирует эту ситуацию. В своих поисках он либо пытался соревноваться с предшественниками, либо пробовал новые способы "оживить" оперу, но, при всех своих талантах, лишь однажды, в самом начале своей карьеры композитора, ему удалось нащупать формулу успеха и воспользоваться приемами, которые до него еще не применялись. Все его последующие попытки найти нечто подобное не достигли цели, хотя он и создал множество достойных творений. Тем не менее, они либо не выдерживали конкуренции с классическими операми, либо выходили за пределы романтической оперной эстетики и опирались на приемы, для нее нехарактерные, а потому оказывались менее выразительными и удачными.

Под этим углом зрения творчество Масканьи предстает перед нами как череда

разнообразных попыток найти свое место в уже сложившейся иерархии оперных мэтров, каждая из которых имела свои особенности и опиралась на свои приемы музыкальной драматургии, и у каждой из которых были свои недостатки, обусловившие ее конечную неудачу.

### **Творческие поиски П. Масканьи после "Сельской чести"**

Следующая опера, созданная Масканьи после "Сельской чести" — "Друг Фриц". Написанная на материале сентиментальной повести Эркмана-Шатриана, в то время известных и популярных авторов, она, по сути, представляет собой попытку уйти от бурной романтической драматургии и вернуться к сентиментализму. Ее основа — бесхитростная и очаровательная история о любви юной служанки к своему господину. Сюжет оперы прост и прямолинеен, его, пожалуй, можно было даже назвать бытовым, если бы не идиллическая обрисовка главных персонажей. В ней нет ни драматических коллизий, ни бушевания страстей, ход событий неспешно движется ко вполне ожидаемому финалу без каких-либо неожиданных поворотов.

Но в качестве основы для оперного произведения такая драматургия чрезвычайно слаба. Над сюжетом Эркмана-Шатриана смеялся еще Золя, который назвал его остроумным пустячком, растянутым на триста страниц, и сентиментальной фантазией для детского возраста [Золя, 1966, с. 96]. По его мнению, персонажи Эркмана-Шатриана — это всегда куклы, живущие какой-то тихой и вялой жизнью, и эту убийственную характеристику следует признать хотя и злой, но чрезвычайно меткой. Полное отсутствие действия скрашивает только музыка Масканьи, создающая чарующую атмосферу (особенно в "Вишневом дуэте"), но сентиментализм для оперы не шаг вперед, а шаг назад. Опера уже давно простилась с принципами сентиментальной эстетики как не соответствующими ее художественной сущности, и попытки их реанимировать были заранее обречены на неудачу.

Однако для самого Масканьи обращение к сентиментальным сюжетам оказывается только эпизодом. В 1895 году он выпускает оперу, которую сам считал лучшей и над которой работал долгие годы — "Вильям Ратклиф". Масканьи действительно много вложил в это произведение и многого от него ждал. В нем он в первый и последний раз вступает в прямое состязание с оперной классикой. Мрачный сюжет оперы, написанной по образцовой романтической поэме Г. Гейне, напоминает некоторые итальянские оперы 20-30-х гг. XIX века, к примеру "Пирата" Беллини, или "Лючию ди Ламмермур" Доницетти. Мистика, привидения, роковая любовь, благородные разбойники и безумные страсти наполняют и переполняют это творение.

Но несмотря на первоначальную благосклонность публики, успех "Ратклифа" оказался временным, и вскоре он сошел со сцены. Мода на романтическую мистику давно прошла, а победить и вытеснить Беллини или Доницетти у Масканьи не вышло — как мелодист он все-таки им уступает. Усугубила ситуацию и чрезмерная тяжесть исполнения этого произведения: постоянные монологи главного героя на верхней границе тенорового диапазона создают невероятную нагрузку на певцов. В опере к тому же практически нет женских партий, главная героиня охарактеризована схематично, и к этому "перекоосу" в сторону мужских голосов добавляется еще один драматургический просчет: действие оперы разворачивается преимущественно ночью, что создает в совокупности необычайно темный и мрачный колорит, характерный для "Ратклифа".

Полууспех "Ратклифа" можно считать поворотным пунктом в творчестве Масканьи. С этого момента он начинает бесконечно пробовать самые разные сюжеты и драматургические формы

в надежде найти то, что снова вернет ему любовь публики. И вполне логично, что первоначально он решает обратиться к веризму, уже однажды обеспечившему ему признание и популярность. Так появляются "Сильвано" (1895) и "Амика" (1905).

Но тут обнаружилось, что и веристская тематика публике начала приедаться. Эффект новизны веристских опер быстро прошел, кроме того, у Масканьи появился на этом поле могущественный конкурент — Джакомо Пуччини. Их постоянно сравнивают, и сравнения, как правило, оказываются в пользу последнего. Кроме того, Масканьи вынужден соревноваться и с самим собой, он невольно повторяется, и повторы, в свою очередь, не способствуют популярности его новых вещей. «Сильвано», к примеру, выглядит как вариация на тему «Сельской чести» — и по музыке, и по драматургии. Изменены лишь место действия и социальный статус персонажей — вместо сельской глубинки на сцене портовая деревушка, вместо крестьян — рыбаки, но сюжетные коллизии невероятно схожи. Мы видим то же соперничество из-за женщины двух грубоватых парней, ее измена становится причиной драки и финального убийства, и даже отношение Сильвано к своей матери и его душераздирающая ария с неперменной «мама миа» является прямым аналогом арии Туриду.

В «Амике» Масканьи пробует несколько иной сюжет, используя в качестве либретто лирическую драму Поля де Шудана, но представленное в этой опере невольное соперничество двух братьев и их взаимное самопожертвование начинает повторять шаблоны романтической оперы: уменьшение веристской составляющей оборачивается только возвращением к романтическим штампам.

Масканьи не сдаётся и продолжает искать, на очереди у него — ориенталистская тематика. Так появляется "Ирис" (1898) с ее экзотическим восточным сюжетом, отдающая к тому же дань усиливающимся символистским тенденциям в опере.

Однако символизм гораздо менее органичен для оперы, чем романтизм. Вместо ярких страстей он предлагает публике тончайшие нюансы и намеки, еле заметные переходы и сложные аллюзии на невыразимые душевные состояния. Он не захватывает и не увлекает, он — искусство для элиты и потому сам себя обрекает на то, чтобы нравиться лишь немногим. Оперный символизм исчерпал себя едва ли не быстрее, чем оперный веризм, и никогда особой популярностью не пользовался.

Правда, символизм присутствует в "Ирис" только в виде легкого налета (гимна Солнцу и финального превращения героини в цветок), но зато романтическая составляющая заметно слабеет. Ирис сложно назвать романтической героиней, ее основная черта — детская наивность и незащищенность. По замыслу, это должно было вызвать сочувствие к ее незаслуженным страданиям, но Ирис выглядит скорее странной и страдающей только из-за своей неприспособленности к жизни. Симпатий эта чудаковатая и полностью погруженная в свой собственный мир героиня не вызывает, и, вся ее история с точки зрения зрителей, страдает "искусственностью и излишней сентиментальностью" [Сорокина, www].

К тому же и здесь у Масканьи слишком много соперников и конкурентов. "Ирис" сравнивали и продолжают сравнивать с «Мадам Баттерфляй» Пуччини, где тоже незаслуженные страдания "восточной" героини должны апеллировать к сочувствию публики. Однако мадам Баттерфляй — гораздо более трогательный персонаж, близкий образу традиционной романтической героини и обладающий всеми ее чертами: стойкостью, жертвенностью, преданностью своей любви и способностью прощать. Пуччини, таким образом, удалось успешно соединить романтическую тематику с восточным антуражем, Масканьи и его

либреттист этого сделать не сумели.

Для Масканьи настает черед большой оперы, с ее монументальностью, красочностью и опорой на мифологические и исторические сюжеты. Но и здесь у Масканьи слишком много великих предшественников, а потому даже небольшие просчеты в драматургии сводят на нет все усилия композитора. К примеру, действие «Изабо» (1911) разворачивается в абстрактном средневековье, но к этому времени благодаря Вагнеру средневековая мифология уже перестала быть простой романтической выдумкой о прошлом, без привязки к конкретной стране и конкретному этносу, и превратилась в важный атрибут национального самосознания. "Изабо" полностью лишена каких бы то ни было национально-мифологических черт и публику тронуть не смогла, несмотря на все средства вокально-декламационной выразительности, задействованные композитором. Интерес вызывало разве что обнажение главной героини в кульминационный момент развития действия [Кенигсберг, 2014, с. 13], но такой эпатажный прием мог лишь ненадолго привлечь к опере кратковременное и скандальное внимание.

Масканьи осознает свой промах и в «Паризине» (1913) пытается исправить ситуацию. Теперь за основу взята трагедия мэтра символизма Габриэля д'Аннунцио на сюжет из средневековой итальянской истории. Однако снова символистская эстетика играет с Масканьи злую шутку и демонстрирует свою чуждость романтической опере. Важнейшую для романтизма категорию — любовь — символизм трактует не как великую и воодушевляющую силу, а как рок и проклятье, требующее пассивного подчинения судьбе. Потому Паризина и ее возлюбленный только одеты в средневековые костюмы, по сути они — персонажи конца XIX века, настоящие безвольные декаденты, безропотно страдающие от слепых и чуждых им сил, влекущих их к неотвратимой гибели. Замена возвышенной романтической страсти на изначально мучительное и губительное влечение, демонстрируемое на протяжении четырех затянутых актов, публике очевидно понравиться не могла.

Еще одна попытка Масканьи опереться на национальный колорит — его опера «Маски» (1901), постановки которой сразу в нескольких итальянских оперных театрах закончились оглушительным провалом. С точки зрения современной эстетики «Маски», пожалуй, самая революционная из опер Масканьи, и не будет преувеличением назвать ее первой постмодернистской оперой. В ней все откровенно несерьезно, все фальшиво, все натянуто и все является тем, что в постмодернистской эстетике обозначается как «симулякр», обман, не скрывающий того, что является обманом. Сюжет, отношения между персонажами, их мотивы, их достижения или поражения — все непрерывно развенчивается как условное, искусственное и на ходу придуманное. По-видимому, опера задумывалась как прославление традиционной комедии масок, вот почему в ней непрерывно подчеркивается "театральность" происходящего, его вымышленный и игровой характер. Но на практике "Маски" превратились в высмеивание итальянского театра, ведь очарование любого театрального действия как раз и состоит в том, что в него верят. "Маски" же, предвосхищая постмодерн, призывают ему не верить ни на одну секунду. Надо ли говорить, что для постмодернизма время еще не пришло? Опера с гневом была отринута публикой.

"Маленький Марат" (1921) Масканьи — еще одно его обращение к историко-национальной тематике, но уже Нового времени. В центре действия — бурные события периода Великой французской революции и Наполеоновских войн. По сути это вызов «Тоске» Пуччини, и вызов, как ни странно, в первую очередь политический, а не музыкальный и не художественный: симпатии композиторов оказываются по разные стороны баррикад. Если Пуччини сочувствует

революционерам, то Масканьи делает своими положительными героями аристократов, а его главный отрицательный персонаж — якобинец Орк, кровожадный палач, лицемер и пьяница.

Тем не менее, и "Марат" добился лишь временного успеха, возможно, из-за сконцентрированности сюжета на политике и сатире в ущерб лирической линии. В "Тоске" у Пуччини революционные коллизии — лишь фон для лирической истории любви и страданий главной героини [Данилевич, 1969, 163], которую втягивают в свои игрища силы, глубоко равнодушные к ее судьбе и к ее чувствам. Роль традиционного романтического фатума здесь берет на себя колесо истории, безжалостно перемалывающее то, что случайно под него попадает, но перед нами все та же возвышенная история о противостоянии человека и рокового стечения обстоятельств, просто облаченная в одежды рационального и разумного Нового времени.

"Маленький Марат", напротив, оказался лишь обличием революционеров-террористов, но не рассказом о судьбе тех, кто от них пострадал: все его положительные герои так и остались безжизненными статистами, не вызывающими симпатии.

После "Маленького Марата" в творчестве Масканьи следует огромный перерыв. И лишь в 1935 году он решается представить публике свою последнюю оперу — "Нерона". Это еще один радикальный драматургический и музыкальный эксперимент Масканьи, здесь он пробует себя как экспрессионист, полностью порывая с традициями возвышенной романтической оперы. Но история вновь повторяется, и "Нерон" следует по пути всех его предшествующих произведений: ему суждены временный успех и быстрое забвение. Здесь сам дар Масканьи противится его замыслам, мелодист по своему призванию, он пытается писать музыку резкую и пронзительную, в духе Рихарда Штрауса, который оказывается его невольным соперником на данном поприще. Однако того напряжения, того нагнетания страстей, что характерны для немецкого экспрессионизма, Масканьи своей музыкой так и не достигает, "Нерон" у него остается слишком красивым, чтобы по-настоящему поражать и ужасать зрителя. Больше Масканьи опер не писал.

## Выводы

Как мы видим, каждая из опер Масканьи обладает своими, только ей присущими музыкальными и драматургическими недостатками. Но видимое разнообразие причин его неудач на самом деле сводится к одной единственной причине: истощенности романтической оперы к началу XX века. Именно она приводила к растущей требовательности публики и быстрому сужению возможностей композиторов, которые оказывались в состоянии все более острой конкуренции как между собой, так и с оперной классикой. В этих условиях создать произведение, которое было бы новым словом в оперном искусстве и не уступало своим значением великим творениям прошлого, даже талантливому автору было чрезвычайно сложно. Масканьи это удалось только один раз — в самом начале его долгого творческого пути, во времена "Сельской чести". Разгадка "парадокса Масканьи" — в общей ситуации начинающегося упадка романтической оперы, при котором новые произведения в этом искусстве уже не могли состязаться с классическими.

История творчества П. Масканьи представляет собой подтверждение тезиса, выдвинутого еще И. Тэнном, — неблагоприятная культурная ситуация никогда не позволит в полной мере проявить себя таланту, чьи художественные устремления уже не соответствуют эстетическим запросам эпохи.

## Библиография

1. Данилевич Л. В. Джакомо Пуччини. М.: Музыка, 1969. 454 с.
2. Журавлева О. И. Веризм в Италии и его музыкальные представители. Рига: LAP LAMBERT, 2017. 106 с.
3. Золя Э. Эркман-Шатриан // Собр. соч.: в 26-ти т. Т. 24. М.: Изд-во "Художественная литература", 1966. С. 86-104.
4. Кенигсберг А. К. Итальянская опера на рубеже XIX-XX веков. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2014. 98 с.
5. Левашева О. Е. Пуччини и его современники. М.: Советский композитор, 1980. 523 с.
6. Лобова Ю. В. "Натуралистическое" направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX-XX веков. Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. М.: РАМ имени Гнесиных, 2012. 28 с.
7. Сорокина И. Красота и пустота: «Ирис» Масканьи в театре Филармонико в Вероне // OperaNews.Ru: Всё об опере в России и за рубежом. URL: <https://www.operanews.ru/12040107.html> (дата обращения 12.09.2020).
8. Тихомиров А. Баловень фортуны // Проект ClassicalMusicNews.Ru. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/tikhomirov/pietro-mascagni> (дата обращения 10.09.2020).
9. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М: Музгиз, 1953. 438 с.
10. Яковлева Ю. В. Франко-итальянское музыкальное пространство последней трети XIX века: натурализм/веризм // Наука. Общество. Оборона. 2015. № 1(4). URL: <https://www.noo-journal.ru/2015-1-4/article-0033/>

## Operatic dramaturgy by Pietro Mascagni in the context of the decline of romantic Opera

**Denis A. Popov**

Doctor of Art History, Docent,  
Professor of the Department of Theory, History and Pedagogy of Art,  
Saratov State University named after N.G. Chernyshevskii,  
410012, 83, Astrahanskaja st., Saratov, Russian Federation;  
e-mail: pvden@yandex.ru

### Abstract

The purpose of the work is to analyze the work of the Italian composer Pietro Mascagni and identify the reasons for his failures. In the history of opera, Mascagni has remained the author of one work, the opera *Cavalleria rusticana*, and the article argues that its success is associated not only with Mascagni's musical innovation, but also with the skillful combination of the traditional romantic content of the opera with elements of verism. Having considered the subsequent works of Mascagni, the author of the article concludes that the composer failed to find the same successful combination of romanticism and new elements of operatic drama again. Mascagni tried to work in a variety of operatic genres and forms, his works were based on a variety of plots, but each of his creations has its own shortcomings. However, his various miscalculations are not the main reason for the oblivion of his work. The main factor behind his failures was the general decline of romantic opera at the turn of the 19th and 20th centuries, the exhaustion of the means of its artistic expression. By this time, the opera classics were formed, with which all new works in this form of art were inevitably compared. As a result, competition between composers increased and the public's demands for new operas increased. As a result, even minor artistic flaws caused rejection of the new work. The main reason for the oblivion of Mascagni's work is the unfavorable cultural situation, which did not allow his talent to fully manifest itself. Mascagni's artistic aspirations did not correspond to the aesthetic demands of the era.

Denis A. Popov

**For citation**

Popov D.A. (2020) Opernaya dramaturgiya P'etro Maskan'i v kontekste upadka romanticheskoi opery [Operatic dramaturgy by Pietro Mascagni in the context of the decline of romantic Opera]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 10 (5A), pp. 285-293. DOI: 10.34670/AR.2020.58.27.033

**Keywords**

Italian opera, Pietro Mascagni, romanticism, verism, symbolism, operatic dramaturgy.

**References**

1. Danilevich L. V. (1969) *Dzhakomo Puchchini* [Giacomo Puccini]. Moscow: Muzyka Publ.
2. Zhuravleva O. I. (2017) *Verizm v Italii i ego muzykal'nye predstaviteli* [Verism in Italy and its musical representatives]. Riga: LAP LAMBER Publ.
3. Zola É. (1865) Erckmann-Chatrion. *Le Salut Public*, 29th Avr. (Russ. ed.: Zolja Je. (1966) *Sobranie sochinenij*. Vol. 24. Moscow: Hudozhestvennaja literatura Publ.)
4. Kenigsberg A. K. (2014) *Ital'janskaja opera na rubezhe XIX-XX vekov* [Italian opera at the turn of the 19th and 20th centuries]. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja konservatorija Publ.
5. Levasheva O. E. (1980) *Puchchini i ego sovremenniki* [Puccini and his contemporaries]. Moscow: Sovetskij Kompozitor Publ.
6. Lobova Ju. V. (2012) *"Naturalisticheskoe" napravlenie v muzykal'nom teatre Italii i Francii rubezha XIX-XX vekov. Doct. Diss. Abstract.* ["Naturalistic" direction in the musical theater of Italy and France at the turn of the XIX-XX centuries. Doct. Diss. Abstract.]. Moscow.
7. Sorokina I. Krasota i pustota: «Iris» Maskan'i v teatre Filarmoniko v Verone [Beauty and Emptiness: Mascagni's Iris at the Teatro Philharmonico in Verona] Available at: <https://www.operanews.ru/12040107.html> (accessed 12 September 2020).
8. Tihomirov A. Baloven' fortuny [Darling of fortune] Available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/tikhomirov/pietro-mascagni/> (accessed 10 September 2020).
9. Chajkovskij P. I. (1953) *Muzykal'no-kriticheskie stat'i* [Musical critical articles]. Moscow: Muzgiz Publ.
10. Jakovleva Ju. V. (2015) Franko-ital'janskoe muzykal'noe prostranstvo poslednej treti XIX veka: naturalizm/verizm [Franco-Italian musical space of the last third of the 19th century: naturalism / verism]. *Nauka. Obshhestvo. Oborona*, no. 1(4). Available at: <https://www.noo-journal.ru/2015-1-4/article-0033/> (accessed 10 September 2020).