

УДК 792.54

Мугинштейн Михаил Львович

историк оперы, критик,
кандидат искусствоведения,
заслуженный деятель искусств РФ,
директор Центра музыкального театра
Гуманитарного университета (г. Екатеринбург)

Muginshtein Mikhail L'vovich

Opera Historian, Critic, Candidate of Arts,
Honored Arts Worker of Russia,
Director of Musical Theatre Centre,
Liberal Arts University – University
for Humanities (Ekaterinburg)

**«ТУРАНДОТ» – ОПЕРА ДЖАКОМО
ПУЧЧИНИ**

**«TURANDO»,
GIACOMO PUCCINI'S OPERA**

Аннотация

В статье речь идет об опере Пуччини «Принцесса Турандот» как о синтезе культур, художественных стилей, направлений развития театра («театр переживания» и «театр представления»). «Турандот» представляется как самое человеческое произведение, как проявление гуманизма и романтики XX в.

Ключевые слова: опера Пуччини «Принцесса Турандот»; пьеса Гоцци «Турандот»; полилог; синтез; театр переживания; театр представления; метаморфоза Турандот; «китайский Грааль»; ориентальная тема; гуманизм.

Abstract

The paper regards Puccini's opera «Princess Turandot» as a synthesis of cultures, artistic styles, theatre developmental areas («Theatre of the Senses» and «Theatre of the Imagination»). «Turandot» seems to be the most humanistic work of art, a manifestation of the 20th century romanticism and humanism.

Key words: Puccini's opera «Princess Turandot»; Gozzi's play «Turandot»; polylogue; synthesis; Theatre of the Senses; Theatre of the Imagination; metamorphosis of Turandot; the «Chinese Grail»; oriental theme; humanism.

«Турандот» – феномен культуры начала XX века. Китайская принцесса Гоцци и Шиллера вдохновила оперы Пуччини и Бизони (1917), спектакли Райнхардта (1913, с музыкой Бизони) и Вахтангова (1922) и др. Это «оригинальнейшая опера на китайский сюжет, старинная легенда, почти фантастическая, спектакль пышный и в то же время не лишенный чувства, очень *разнообразный*, прекрасные типы» (Пуччини) (курсив мой. – М. М.). Действительно, это необычный музыкально-театральный *синтез*, полилог. Напряженную целостность драматургии, специфическую *динамику* образует контрапункт самых разных пластов: трагедии и гротескной комедии, лирики и эпоса, иронии и насилия (социально-исторический подтекст), человеческих страстей и сказочной фантастики, интимности чувств и декора фресок, роскоши китайской экзотики и мрака зловещего колорита. То же происходит и в музыке оперы, самой сложной у Пуччини. Открытая романтическая мелодика (партии Калафа и Лиу) сочетается с приметами XX века: жесткими, битональными гармониями (чтение Мандарином указа), рафинированной оркестровкой, прежде всего, «китайским» ансамблем с инструментами «коротких тонов» (арфа, челеста, колокольчики, ксилофон) и варварскими ритмами (сцены подготовки казни). Этот новый, более острый и терпкий стиль Пуччини инкрустирован подлинными китайскими темами, ритмами и элементами пентатоники (гимн Турандот, музыка в храме). Мучительные проблемы, болезненные комплексы человека послевоенной эпохи начала 1920-х замаскированы азиатской архаикой (выделяются хоры пекинцев, жаждущих крови, и ритуальный выход Турандот

в первом акте), но погружены в европейскую гуманистическую традицию, идущую от фьябы Гоцци: «Турандот» самая нормальная и человеческая пьеса из всего, что написал Гоцци» (Пуччини). Человек проходит в опере Пуччини основные стадии бытия, явленные в основных жанрах представления – лирике, героике, драме и эпосе. Однако емкое содержание, полифония смыслов сочетается с лапидарностью письма и сценического действия – примета нового времени, уходящего от романтической многословности. Постромантизм и антиромантизм включают здесь условность символизма, приемы импрессионизма и экспрессионизма, черты неоклассицизма (маски) и модерна (завораживающая красота хора восхода луны – дивный эстамп – изысканный образ Древнего Китая). Отсюда главное – взаимодействие основных типов театра: *переживания* и *представления*. И если театр переживания, вслед романтикам, традиционен для Пуччини, то театр представления является, по сути, впервые (финал «Джанни Скикки», 1918, не в счет), не разрушая эффекта переживания. Их сплав определяет концепцию оперы, «оперы-пьесы или оперы-спектакля, подчиненного принципам музыкального развития» (Левашова), прежде всего *симфонизма* (образец – совершенный I акт и особенно его финал – великолепная динамическая реприза, вершина сквозного развития). И все же подчиненность здесь относительна. Скорее, Пуччини, продолжая поиск «Тоски» (1900), утверждает новое качество оперного симфонизма в плане темпоритма действия: особую театральную насыщенность, сценическую действенность музыкальной драматургии, чья логика обусловлена театром. Маска и условность, игра и сказка, карнавальная эксцентрика и *остранение* – истинно театральная поэтика, идущая от Гоцци и комедии дель арте, актуализированы XX веком. Театр становится кулисами жизни. Яркий эффект остранения у Пуччини несут большие сцены трех масок: Пинга, Понга и Панга. Введенные для «искренности» (Пуччини) вместо традиционных персонажей комедии дель арте у Гоцци, они приобретают гротескно-зловещие черты и важные – не интермедийные – функции в действии (созерцательная беседа во II действии – оригинальный комментарий происходящего, но одновременно переход в сферу переживания и др.). В отличие от Бузони (да и Вахтангова), выдвигающего представление, условность в противовес психологическому театру, Пуччини ориентирован на взаимопереходы переживания и представления. Со-бытие переживания и представления заложено и у Гоцци. Однако Пуччини усиливает переключение, эффект театральной модуляции. Углубляя психологическую насыщенность и символику образов и ситуаций, эмоциональный накал, контрасты и атмосферу легендарного Китая, заменяя иронию Гоцци пафосом страстей, композитор поднимает фьябу до уровня трагедии. Ее цель – *метаморфоза* Турандот – решается сменой театральных установок: Турандот вступает в сферу переживания (знак рубежа – поцелуй Калафа). Однако вершиной становится сцена смерти Лиу – поэтический шедевр Пуччини. Здесь кроется известное противоречие оперы. Камень преткновения лежит и в гендерной проблематике. Треугольник Пуччини совсем не банален. Лиу воплощает вечную женственность, а Турандот вечную красоту, которая и пленяет Калафа. Непреодолимая страсть владения красотой характеризует мужское начало. Но Калафа, наследника романтических героев, влечет и превращение. Мечтая пробудить в Турандот вечное женственное, он выступает как мужчина-творец, тоскующий об идеале. Застывшая Турандот – не андрогин, но айсберг. Ее ледяная жестокость и страшная скованность, прорывы женского величия и мести – реакция красоты, оскорбленной мужским насилием (вершина – грандиозный рассказ Турандот во II д.). Ответы принца на три загадки правильны вовсе не формально. Вдохновение дает суть и *со-чувствие*. Сила Калафа – в творчестве, победа – в любви и бережности к разгаданной им тайне женщины. Он читает ее душу, и в этом его отличие от претендентов-неудачников, также страстно любивших, но не понявших Турандот. После

разгадок (финал II д.) принц жаждет уже не владения красотой, а ее преобразования – щедрой ответной любви. Вот почему, рискуя жизнью, герой предлагает теперь раскрыть свою загадку – понять его душу. Он жаждет обрести заново родившуюся женщину и стремится помочь пробуждению нежной сущности жестокой принцессы. Мужское благородство и героика вызывают таянье льдов. Союз с Калафом катализирует взрыв новой жизни, который изменит этот мир пыток и казней. Но принцесса страшится себя новой. Она боится открытия. Ее смятение выдает паразитическая деталь: после разгадок Калафа, в мольбе к отцу о помощи, в оркестре звучит тема Лиу (из I д., когда она бросается к упавшему Тимуру и встречается с Калафом). Еще раз у Турандот эта тема появляется в сцене смерти Лиу. Прекрасная девушка словно передает потрясенной принцессе иную энергетику – поэзию, дух вечной женственности. Великая любовь и смерть Лиу рождает новую Турандот? Недостигаемая греза романтика в XX веке. Трогательно простившись с Лиу (хор: «Прощай, доброта, нежность, поэзия»), Пуччини словно закрыл для себя главную тему творчества – поэзию и, вместе с ней, галерею своих поэтических героинь. Гениальная кульминация – смерть Лиу – подавляет замысел финала. Превращение Турандот выглядит искусственно, потому что оно вряд ли возможно. Об этом говорит недописанный «великий дуэт» (Пуччини) Калафа и Турандот (беспрецедентное количество эскизов). По идее композитора «два существа, находящиеся, так сказать, по ту сторону реального мира, внезапно преображаются в живых людей силой любви». Пуччини грезился в финале «китайский Грааль», который «обнаруживает черты герметических представлений, характерных для эпохи Символизма» (Порфирьева). Наблюдения музыковеда раскрывают драматическую попытку автора представить «мистико-географический антипод подлинного царства Грааля». В китайском Граале «мужскому началу, солнцу, жизни противоположены луна, дева и смерть. Свадьба Солнца и Луны становится искуплением, благодаря которому происходит пробуждение человеческого» (Порфирьева). Задуманное мистическое представление не образует целого с предыдущим театром переживания (смерть Лиу). Отсюда четвертая загадка «Турандот» – проблема финала, которую тем более не мог решить и вариант Альфано. Сегодня интересней загадочно-трагические тона новой версии финала, сделанной Берио (2002, Лас-Пальмас, концертное исполнение, Амстердам и Зальцбург). Далекая от прямолинейного хеппи-энда Альфано, она ведет тихий диалог с Пуччини, смешивая мистериальные звуки мастера в конце его жизни (у Берио звучит в одном месте «тристан-аккорд») с сумрачным современным психологизмом. Но и эта версия не отвечает сложнейшему замыслу автора. Динамика взаимовлияния двух театральных концепций у Пуччини, уходя от более простого совмещения в пьесе Гоцци, отражает веяния эпохи. Психологическая сгущенность и условность, переживание и показ, переходы из одной сферы в другую и единовременный контраст двух начал, смещение театральных акцентов в процессе действия, сопряжение эффектов иллюзии и остранения – этот синтез определяет феномен «Турандот». Она не только венчает модную ориентальную тему: «Мадам Хризантема» Мессаже (1893), «Ирис» Масканьи (1898), «Мадам Баттерфлай» самого Пуччини (1904). В своем новаторстве Пуччини органично и виртуозно развивает историю оперы от XIX века к XX. «Турандот» участвует в театральной революции начала XX века. Поиск новой формы объединяет Пуччини с прорывом других реформаторов: «Арлекино» и «Турандот» Бузони (оба – 1917), «Пульчинелла» Стравинского (1920), «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева (1921), «Балаганчик мастера Педро» де Фальи (1923) и др. Опираясь на Гоцци с его идеей «театрализации театра», композитор театрализует оперу и погружается в культуру, которую классик XVIII века, по собственным словам, «так старательно оберегал». При этом Пуччини, соединяя переживание и представление, строит новый *лирический* театр (где нужно быть

«более синтетичным, чем в прозе») и также длит дыхание культуры. Неслучайно он, классик жестокого XX века, выделяет в «Турандот» «светлый, волнующий гуманизм этой истории, полной поэзии и особого аромата» (Пуччини).