

УДК 792.54

Порфирьева Анна Леонидовна

кандидат искусствоведения,
заведующая сектором музыки,
Российский институт истории искусств
(г. Санкт-Петербург)

Porfir'yeva Anna Leonidovna

Candidate of Arts, Head of Music Branch,
Russian Institute of Art History (Saint-Petersburg)

ТУРАНСКОЕ ПРИДАНОЕ

TURANIAN DOWRY

Аннотация

В статье речь идет о скрытых мистических смыслах оперы Пуччини «Турандот», представленных в символике ее постановки Ш. Рубо и И. Парсьо-Пери. Также выявляется эзотерический подтекст пьесы Гоцци и ее интерпретации у Пуччини. Определяется связь «Турандот» не столько с китайской, сколько с туранской традицией.

Ключевые слова: символизм; мистика; оккультизм; опера «Турандот»; круг; мандала; астрологические символы; китайский Святой Грааль; туранцы.

Abstract

The article highlights implicit mystic meanings of Puccini's opera «Turandot» revealed by C. Rubaud's and I. Partiot-Pieri's performance symbolism. It also reflects esoteric connotations of Gozzi's play and its interpretation by Puccini. The paper identifies links of «Turandot» to Turanian traditions rather than Chinese ones.

Key words: symbolism; mysticism; the occult; «Turandot», the opera; Round; Mandala; astrological symbols; Chinese Holy Grail; Turanians.

Один Бог ведает, сколько рассуждений об умо- и душеполезности театра накопилось за то время, что он существует. Театр учит, ибо являет умному взору наглядное «представление» основных сущностей и заставляет пережить, т. е. наиболее прочнейшим образом запомнить открытое, сохраняя в душе его след. В этом смысле он – продолжение мира, «этого наблистательнейшего театра Божия», и так же, как мир, требует работы постижения, «ибо не затем мы были посланы... чтобы, подобно зверям, лишь поедать корм на пастбищах земных». Так считал таинственный современник Шекспира Иоганн Валентин Андреэ, предполагаемый автор манифестов розенкрейцерского ордена, опубликованных в Германии в 1610-х гг. Тех, кого интересует историко-филологическое, а не оккультно-надувательское изложение истории учения, приписываемого братству креста-розы, могу отослать к вышедшей уже по-русски книге почтенного английского ученого Френсис А. Йейтс «Розенкрейцерское просвещение». В этом трактате, как и в других, не менее известных: «Искусство памяти» и «Театр мира», – автору удалось показать значение универсальной философской метафоры «Театр» для мыслителей XVII в. Труды Йейтс высвечивают некоторые темные места театральной символики Барокко и Просвещения. Благодаря им становится более очевидным, что именно «привела в действие» театральная концепция Вагнера, инициировавшая явление Символизма и новый виток распространения оккультной мифологии.

Столь пышная, исторически декорированная преамбула понадобилась, чтобы поделиться совершенно необычным переживанием, настигшим меня на премьере оперы «Турандот». Благодаря Шарлю Рубо и Изабель Парсьо-Пери, поставившим этот чудесный, простой и удивительно емкий в символично-философском отношении спектакль, произошла вспышка понимания. Сказочка, судя по литературе о Пуч-

чини, морочившая всех на протяжении почти столетия, обещала открыть свои смыслы, если настойчивый зритель пойдет вслед за постановщиками, не убоится испытаний и, держась за данную ему путеводную нить, сумеет найти разгадки. «Нитью» стал обычный поворотный круг в центре сценической площадки. Как оказалось, его движение в данном контексте порождает некоторый круг образов и ассоциаций, выводящих далеко за пределы сюжета и позволяющих прикоснуться к тайной, т. е. – истинной, подоплеке происходящего. Чтобы привести в какую-то обозримую систему проблески интуиций, порожденные спектаклем, мне пришлось месяца два искать и читать странные книги. Мозаика так и не сложилась целиком: где-то осталось пространство для альтернативных толкований, где-то – лакуны, которые пока нечем заполнить. И все же рискую предложить свою разгадку как частично обоснованную гипотезу. Хотя бы потому, что она позволяет увидеть пуччиниевский *chef d'oeuvre* в совершенно новом историко-культурном ракурсе.

Сосредоточимся на том, какие ассоциации вызывает круг и куда они могут вести. Круг в центре прямоугольника сцены (почти квадрат) – мандала, ориентированная по сторонам света. Место императора и восход солнца оказываются на севере, если следовать обычной для нашего времени ориентации географической карты. Мандала ассоциируется с многочисленными кино- и телекадрами, в которых руки насыпают ее из разноцветного песка или зернышек, а потом сметают. Буддийский ритуал, символизирующий время и миротворение, использован в качестве заставки к серии фильмов о К. Г. Юнге, посвященной его алхимическим и другим, не собственно медико-психологическим, штудиям. Далее воображение ведет к дневникам Юнга, его книге «*Mysterium conjunctionis*», содержащей толкование символов алхимии в свете истории культуры и глубинной психологии. Трактату «*Theatrum chemicum*», на который Юнг поминутно в ней ссылается, вторит другое любопытное произведение: «Химическая свадьба Христиана Розенкройца», анонимно изданная И. В. Андреэ в Страсбурге в 1616 г.

Получается, что ассоциации с мандалой, возникающие по ходу спектакля, свидетельствуют о том, что она – не атрибут восточной мистики вообще, а указание на совершенно определенную традицию европейской мысли, называемую «герметической». В начале XX в. розенкрейцерская мифология вместе с идеями возрождения «магической науки» переживает настоящий бум в учении доктора Штайнера и его театре мистерий, в других, но сходных по своим внехудожественным целям театрах Клоделя и Йейтса, Метерлинка и Сологуба. Немного позже, в 1927 году, появится на свет «Ангел западного окна» Г. Майринка: исследование тайнописи доктора Ди, одного из главных героев «герметической истории». Ассоциативная канва представлений Юнга, Скрябина, Андрея Белого, Шёнберга и, между прочим, Пуччини, соткана тем же временем, сделавшим Блаватскую едва ли не самым читаемым автором после Библии.

Из писем Пуччини эпохи «Турандот» видно, что его подход к произведению был совсем не мистическим, а, скорее, «рыночным». Он желал успеха, денег, славы, видевшейся ему целью бешеной скачки: «Живей, живей, парная упряжка отборных лошадей, гривы по ветру, грязью в тех, кто сзади!» В век торжества паровозов и автомобилей старомодная «птица-двойка» вызывает невольную улыбку. Но кто же те, кому предназначены комья из-под копыт? Творцы «атональной музыки», «три с лишним часа которой могут убить»? Или носители бацилл «кельтской болезни» (модернистский театр)? Очевидно, что великий баловень оперы озабочен конкуренцией и так боится выглядеть несовременным, что даже подбивает своего ученого либреттиста начать PR-кампанию «Турандот» публикацией статьи в «Коррьере делла сера»: «Надо сделать это очень толково, чтобы произвело “сенсацию”», – поучает он. (1921 год. Не только опера, но даже либретто еще не написаны. Р. Симони должен объяснять свой великолепный замысел, скрыва-

ясь за подписью некоего Буччи.) Что же (или кто) скрывается за беспокойством Мастера?

Ответ неожиданный: Вагнер. «Весь вопрос сейчас в том, как решить финал, – пишет Пуччини в сентябре 1921 г. – Сделать, как в “Парсифале”, с чистой переменной в III акте, и сразу оказаться в китайском Святом Граале. Всё в розах, всё дышит любовью». Эта обмолвка в ансамбле с «кельтскими болезнями» и «китайским маньеризмом» обнаруживает, что Маэстро не так прост, как его любят представлять поклонники. Он был осведомлен или, по крайней мере, наслышан о том, о чем они не имели ни малейшего понятия, и видел в мистике конкурентоспособный товар. Несмотря на то что на русском языке издана лишь малая толика его переписки, даже в ней проскальзывают фразы, позволяющие думать, что он вполне понимал, какое либретто озвучивает. «Человечность», «голос сердца», «светлый и волнующий гуманизм этой истории» – это не просто чувства, а требования, которые композитор предъявлял к поэтической «окраске» либретто. Лучшая похвала, адресованная автору драматического источника: «“Турандот” – самая нормальная и человеческая пьеса из всего, что написал Гоцци». Концентрация эпитетов свидетельствует о том, что педалируемый гуманизм должен был смягчить или завуалировать смысл не очень «человечный» и «нормальный», т. е. не являющийся непосредственным проявлением «слишком человеческого». Читая намеки в письмах Пуччини вместе с итальянским текстом либретто (в русском переводе «Турандот» многие детали отсутствуют), начинаешь убеждаться в том, что самой трепетной и в то же время самой конкретной для него была проблема финала как Чуда Преображения. Он называет Турандот «дочерью неба», что можно было бы интерпретировать как этнографическую погрешность (китайский император – Сын Неба, а его дочь – соответственно, Дочь Неба, но такого титула нет), если бы не фраза в ее монологе: «Cosa **umana non sono**» – «Потому что я **не человек**!» В который раз описывая «великий» (по собственной оценке) заключительный дуэт, он подчеркивает: «Два существа, находящиеся, так сказать, **по ту сторону реального мира, внезапно преобразуются в живых людей** силой любви» (6 октября 1924).

«Китайский Грааль» как *место*, в котором это происходит, обнаруживает черты герметических представлений, характерных для эпохи Символизма, описывавшей его, в том числе, как «пространство, которое является временем», область соединения миров, охраняемую избранными мертвыми (отсюда «кельтские болезни»). Головы на шестах, служащие оградой «места, где правит Турандот», вкупе с нечеловеческой природой героев, наталкивают на мысль, что оно является мистико-географическим антиподом подлинного царства Грааля. Мужскому началу, солнцу, жизни противоположены луна, дева и смерть. Свадьба Солнца и Луны становится искуплением, благодаря которому происходит пробуждение человеческого. Если иметь в виду специфичность герметических символов, то «пробуждение» следует понимать как новую человеческую жизнь, ибо проповедовавшие его внеконфессиональные учения, имевшие хождение в Европе, отличались от христианства последовательным дуализмом и верой в многократное рождение (и путешествия в других мирах) избранных душ.

Сценический круг привлекает множество образов, связанных с идеей мандалы: это циферблат (пластически воплощенный кордебалетом), лунный диск, меняющий облик на полумесяц сабли, *rota*, колесо Фортуны, точильный камень, о котором поется в первом хоре: «Gira la cote» – «Крутите точило», плаха. В качестве последней он – наглядное место смыкания миров, смерти как перехода. Когда в финале на нем соединяются, наконец, герои, его медленное движение вторит круговращению небосвода, ходу планет, дивной гармонии божественного театра Вселенной.

В предисловии к единственному полному изданию фьяб Гоцци на русском языке С. Мокульский без ссылок утверждал, что сюжет «Турандот» заимствован у Низами. В благословенные советские времена писавший на фарси мистик и суфий считался едва ли не азербайджанским народным поэтом, а связь итальянца с «местным» авторитетом давала возможность порассуждать о реализме и народности. Согласно Мокульскому, в «Турандот» Гоцци отказался «от всякого магического элемента» и сосредоточился на «географической локализации»: в пьесе «действуют реальные, если и не исторические, то полуисторические лица: китайский император» и пр. Причина жестокости принцессы – в том, что она «протестует против униженного рабского положения, в котором находятся женщины в ее стране» и «в порядке самозащиты от тирании мужчин становится мужененавистницей». Прелесть этой «исторической справки» не только в ее обезоруживающей глупости. Сюжет о брачной инициации, об испытаниях жениха, разумеется, не может быть авторским достоянием, поэтому речь о его «заимствовании» бессмысленна. К тому же «географическая локализация» Гоцци прямо противоположна мистической системе Низами, изложенной в поэме «Семь красавиц». Во второй ее части на зимнем пиру, проходящем под знаком огня, маг и мудрец предлагает устранить сглаз с Ирана. Для этого нужно «построить» семь дворцов, символизирующих дома семи планет, поселить в них жен – принцесс семи «главных» народов, и посещать их, каждую – в ее день недели, поддерживая таким образом космическое равновесие. Сказку об испытании женихов рассказывает шаху «русская» царевна, живущая в красном доме Марса. Однако у Низами есть и «звезда Турана», владеющая дворцом солнца. Именно она – китаянка. Вчитываясь в комментарии к поэме, как ни странно, обнаруживаешь нити незримых смыслов, протянутых сквозь века и к сказке Гоцци, и к опере Пуччини. Паутина магической ауры, астрологический символизм в несравненно большей степени, чем сюжет, указывают на общность этих загадочных произведений, их принадлежность к полю тех же «ментальных синтезов», к которым М. Элиаде отнес представления восточной и западной алхимии.

Вопрос о том, как пришел к этим синтезам Гоцци, остается открытым. В современных исследованиях о венецианском театре он почему-то тоже не обсуждается. Йейтс указала на венецианские отголоски «розенкрейцерского фурора», но как соотносились они с деятельностью итальянских академий и с их театральными концепциями, сформулированными уже в XVIII в., пока никто не интересовался. Поскольку «исторический» путь доказательств представляет собой одну большую лакуну, попробуем обратиться к структуре мифа, совершенно затемненной «экзотическим реализмом исторического сюжета». Несмотря на то, что эта формула скомбинирована из определений Мокульского, есть надежда, что она еще открывает нам смысл, о котором не подозревал ученый автор.

Если попробовать изложить интересующую нас сказку в ее названии, то, применительно к обработке Гоцци, получится «Сказка о жестокой китайской принцессе Турандот, влюбившейся в принца Калафа и даровавшей ему жизнь». Главной интригой пьесы является разгадывание имени принца, сопряженное с предательством, муками отца, страхом, попытками самоубийства и молитвой о прощении грехов гордыни и отчаяния. В качестве предшественницы фьябы называют французскую комедию Лесажа, в которой нет имени Турандот и нет загадки об имени принца. Ближайшая из великих обработок сказки была написана Шиллером и шла под руководством Гёте в веймарском придворном театре в начале XIX в. Ее отличие от пьесы Гоцци состояло в том, что для каждого представления «Турандот» Шиллер должен был придумывать новые загадки. Таким образом государственно-космический смысл загадок принцессы Гоцци (ответы: солнце, год, лев Адриатики, – образуют зашифрованное многолетие венецианской власти) ус-

тупил место загадкам-развлечению в роде модных шарад. Тем не менее имя Гёте в истории странствий Турандот по европейским театрам возникло явно не случайно. Легко предположить, что, как знаток герметической традиции, он недаром обратил внимание на странную принцессу.

Бузони не ставил своей целью переделку Гоцци, а вот просвещенные либреттисты Пуччини проявили изрядную самостоятельность. Они объединили основные мотивы, сделав ставкой загадки об именах героев. Этот ход оказался не менее сильным, чем воссоединение копья и чаши в вагнеровском «Парсифале». Он структурировал миф, превратив его в действие. Три загадки об имени Турандот подводят к его сущности. Ответы на них – надежда, кровь и Турандот – отчасти повторяют стадии мифологического действия в опере Вагнера: надежду на испкупителя, явленное чудо Христовой крови, вертикальное слияние миров. Юнг начинает «*Mysterium conjunctionis*» с утверждения о том, что «образующие *conjunctionis* факторы представляются противоположностями, как противостоящими друг другу в силу своей взаимной враждебности, так и притягивающими друг друга в силу своей взаимной влюбленности». «Турандот» – это *conjunctionis* «царства» и «рабства», льда и огня. Как мифологическая монада, она подобна чаше Грааля, сосуду с кровью, каким видел этот символ Вагнер. Однако по функции в структуре мифа она не обладает властью пресуществления и нуждается в качественном дополнении, в спасителе. Пользуясь техникой символической номинации, разработанной Вагнером, итальянские поэты выстроили мифологический «ряд Турандот»: точильный камень – сабля – луна – отрубленная голова («Саломею» Уайльда уже усвоили) – ночь – тень – бледность – холод. Альтернативные атрибуты – кровь и пламя – можно трактовать как условия алхимического превращения темной луны. Его движущей силой становится разгадка второго имени. Настоящее имя принца – Амог. Это тайное имя Бога итальянских гуманистов, открывающее врата Вечности.

«Химическая свадьба» Луны и Солнца, изображенная на гравюре XVII в., безусловно является структурным прототипом сюжета «Турандот» в версии Пуччини и его либреттистов. Дополнительное алхимическое обоснование можно видеть в том, что Луна и Солнце символизируют среднюю и высшую стадии изготовления *lapis philosophorum* – магического инструмента Преображения, тождественного Граалю. Алхимия креста-розы учит, что человеческое тело несет в себе нечто, существовавшее, когда начиналась Земля, *prima materia*, объединяющую все субстанции. Поэтому оно способно воспринять зародыш нетленного «тела Воскресения». Штайнер указывал на постоянное повторение алхимической максимы: человеческое тело состоит из субстанции, тождественной совершенно прозрачному, кристально чистому «философскому камню».

На этом можно было бы закончить, но осталась еще одна, главная, загадка: что значит «Турандот» и какую роль играет это имя? Совершенно очевидно, что оно не имеет отношения к китайской экзотике. Столь же ясно, что оно является ключом сказки, без него немедленно превращающейся в другую сказку. Вообще-то Турандот – обычное для комедий «говорящее имя», имя-маска, однако в данном контексте оно едва ли могло бы найти сколь-нибудь убедительное рациональное оправдание. Буквально оно переводится с итальянского как «Туранское приданое» (если внимание обращено на свадьбу), «Дар туранцев» или «Туранский дар» (в последнем смысле: талант). Туранская принадлежность предполагаемого сокровища оказалась наиболее сложным моментом интерпретации. Она никогда не обращала на себя внимания. Перекопав груды книг, могу без особой уверенности предложить два пути объяснения. Один, квазиисторический, опирается на персидские средневековые источники. Согласно эпической традиции «туранцы» вместе с иранцами вели свое происхождение от общих прародителей, т. е. принадлежали к индоперсидской ветви ариев. Они враждовали с иранцами (например,

погубили их героя Сиявуша), обитали в Восточном Туркестане, который благодаря им приобрел репутацию родины прославленных белолицых красавиц. Указание на протоиранское происхождение Турандот и у Гоцци, и у Пуччини могло напоминать о ее тождественности небесным нисхождениям Грааля (ср. стихи детского хора: «В пустыне моря тысячи голосов зовут: “Принчипесса, спустись ко мне! Всё расцветет, всё засияет”»), чей древнейший мифологический слой, по мнению Н. К. Рериха, имел иранские корни.

Другая версия происхождения «приданого» связана с оккультными теориями эволюции, получившими широкое хождение в начале XX в. Наиболее общепринятой была «история четырех лун», изложенная, например, в «Человеке без свойств» Музиля. Она обосновывала смену «рас», регулярно уничтожавшихся космической катастрофой – очередным падением ледяной луны. Само по себе соединение Луны, льда и огня как атрибутов Турандот достаточно красноречиво для человека, начитанного в оккультной литературе XX в., обсуждавшей «теории», предложенные на роль натурфилософского обоснования фашизма. Однако у знаменитых «белых адептов» – у Рериха, Блаватской расовая доктрина была украшена гностическими блестками: новая формация людей наследовала тайное сокровище, дарованное силами Иерархий. Оно позволяло начать эволюционный труд не с нуля, а с того места, на котором он был прерван. Небесный камень, или огонь, или иная высшая по отношению к наличной материи сущность, позволяла хранить мудрость Иерархий, знание о прошлом, вступать в контакт с высшими, а также общаться с уцелевшими потомками предыдущих рас, обеспечивавшими разнообразие и преемственность в развитии Человека. Согласно этому учению туранцы были четвертой подрасой потомков Атлантов – представителей преимущественно магической цивилизации. Желтолицые, они мигрировали из Атлантиды в район бывшего Центрального моря Азии, на месте которого теперь простирается пустыня Гоби, и стали предками монголов, позднее захвативших Китай и основавших там императорскую династию. Можно предположить, что Турандот, как и мечталось Мокульскому, «почти историческая» принцесса из династии Юань, но гораздо интереснее напомнить читателю об удивительных совпадениях в мифологии тайных сокровищ, наблюдающихся в индоевропейских, индоиранских и монголо-тибетских сказаниях. Так, в одном из саянских вариантов эпоса о Гэсэре (кстати, имя монгольского героя, как принято считать, имеет ирано-согдийское происхождение и является производным слова «кесарь») рассказывается, что витязь, некогда победивший дракона и забравший клад, который он сторожил, долго и со славой правил своим народом, но потом решил его оставить. Перед тем как он удалился, сокровище было отдано народу с условием, что разделить его люди смогут только тогда, когда воинство Северной Шамбалы принесет им Копье спасения. Так излагают предание сойоты, коренные жители Саянских гор, почти ассимилированные бурятами и тувой. В их версии на удивление много звеньев, совпадающих с преданием о Граале. Так что сущность Турандот и в монгольском эпическом толковании сохраняет память о неземном происхождении «дара», о его женственной природе, нуждающейся в копье спасения.

Напомню, что сколь далеко ни углублялась бы я в рассуждения о тайном смысле пуччиниевской «Турандот», виновниками оккультной интерпретации являются постановщики спектакля. А поскольку они исходили из музыкальной композиции, то и она без натяжек и противоречий принимает новую трактовку смысла. Распределение действия, протяженность сцен, система повторов свидетельствуют о том, что перед нами итальянское воплощение символистской драмы. Действие по большей части выражает себя в магических ритуалах. В их контексте милая сердцу композитора «китайскость» воспринимается не столько как продолжение вердиевского «Древнего Египта» («натуральный историзм»), сколько в ви-

де парадоксальной гиперболы, усиливающей эффект «остраннения». Даже корона Мелисанды не удивительнее маски Турандот или Бригеллы в роли китайца. Вручение туранского наследства под звуки по тем временам «неземной» музыки, наверное, действовало на современников сильнее, чем какие-нибудь «Звездные врата». Недаром с самого рождения опера Пуччини была окружена аурой таинственности, питавшей, и, как выяснилось, не без оснований, цветущую мифологию магических соответствий.