

О. М. ПЛОТНИКОВА

Магнитогорская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки



УДК 78.071.1

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ОПЕРЕ «ТУРАНДОТ» ДЖ. ПУЧЧИНИ

В гуманитарном знании накоплен фундаментальный философско-культурологический, социологический и искусствоведческий опыт освоения дихотомии Запад – Восток с позиций семиотической методологии, теории и истории межкультурных коммуникаций. Концепты «диалог»¹ и «диалог культур» [1; 5] являются ключевыми в русле постмодернистской парадигмы², направленной на поиск новых теоретико-методологических моделей

осмысления культуры. Изучение диалога культур в отечественном музыкознании представлено многогранно: в контексте значения внеевропейских культур для музыки XX века (В. Конен), экзотического в западной музыке (Э. Герштейн), типов музыкального профессионализма (Н. Шахназарова), континуального и дискретного в музыкальном мышлении (Е. Алкон), методологии исследования культурных обменов (А. Каяк) и «композиторского я» (Л. Казанцева), му-

зыкально-театральных моделей диалога (Т. Тихонова) и т. д. Особый интерес представляет открытие в операх Дж. Пуччини традиций американской («Девушка с Запада»), японо-американской («Мадам Баттерфляй») и китайской («Турандот») культур³. Рассмотрение художественной концепции последнего шедевра сквозь призму параметров пространства, времени⁴ и игры⁵, являющихся фундаментальными для человеческого бытия и межкультурной коммуникации, позволяет обрести новый ракурс в понимании механизма взаимодействия.

Стремясь в самобытных китайских образах и символике найти созвучие своим идеям, в словах комедии масок: «Турандот нет на свете!.. Существует только Дао!..⁶ Ведь та, что ты видел – лишь призрак, опасным сияющий светом!» (I д., ц. 39–40; 47)⁷, – Дж. Пуччини высветил «культурный код» к философско-культурологическому прочтению своей оперы и актуализировал пространственно-временные концепты в восприятии художественного мира и текста сочинения⁸.

Пространственная модель универсума, созданная Дж. Пуччини в «Турандот» (I к. III д., до ц. 35)⁹, является замкнутой, во временной организации определяющей становится тенденция к цикличности. Доминирование пространственной саморефлексии в концептуальном замысле обусловлено мифологически¹⁰, исторически и сюжетно: представлением европейцев начала XX века о Китае как закрытой terra incognita, канонизированным образом жизни и культуры китайского народа, бесконечностью вхождения в круг смерти и жертвоприношений на эшафоте, со оружённым честолюбивой и властной Турандот.

Незавершённая композитором опера начинается и «обрывается» в атмосфере хаоса¹¹. Смерть на «воротах хронотопа»¹² «Турандот» создаёт иллюзию застывшего времени. Появившись в эпоху кардинальных социально-политических преобразований на Востоке и Западе, опера сфокусировала мучительные духовные поиски композитора и трагическое мироощущение итальянской интеллигенции, обусловленные Первой мировой войной. В иносказательной форме в ней отразилась и социально-политическая трагедия в Китае, которую Б. Рассел сравнил с гибелью Хаоса из притчи Чжуан-цзы. Свержение Цинской императорской династии, отречение китайского императора Пу И от престола (1912), экономическая экспансия Англии, Франции, Германии, Японии и России закрепили полукOLONиальное положение страны. Установившийся милитаристский режим жестоко подавлял бунты коренного населения.

Подобная трактовка прочитывается и в выдающейся постановке Ф. Дзеффирелли (Метрополитен-опера, 1988) с дирижёром Дж. Ливайном и звёздным составом: Е. Мартон, П. Доминго, Л. Митчелл, П. Плишка, Ю. А. Кюэно. Сценография-«фреска» I действия представляет зловещий, мрачный колорит сцены, заполненной тёмной, забитой толпой. На

почти неизменном фоне, воссоздающем картину из глубины веков, чуть высветленные возникают мизансцены: появление в кровавом отсвете палаточек; пляска громадной китайской всепожирающей маски смерти; восхождение на эшафот Персидского принца; как и он, в белом одеянии – дети; маняще-парящий над сценой шатёр Принцессы с её непреклонным жестом – требованием казни. «Китай, ты сейчас изумляешься, встав ото сна, весь в тревоге, тогда как раньше спал беспечно, кичась своей седою древностью! Жизнь текла так спокойно, подчиняясь законам мироздания! Несчастья пришли к нам ... с рождением Турандот...» (I к. II д., от ц. 3 до ц. 5).

Диалогическая оппозиция ян и инь, являющихся пространственными полюсами процесса мироздания в китайской космологии и концептуальными основаниями национальной ментальности, представлена многообразно и многоуровнево: в авторских указаниях к сценографии, позиционировании основных образов, ремарках к исполнителям. Диалогичность определяет жанровое решение оперы. В её основе, по выражению композитора, – «трепещущий сюжет», кардинально переосмысленная «китайская трагикомическая сказка» К. Гоцци в переработке Ф. Шиллера. Дж. Пуччини, самым тщательным образом руководя работой либреттистов Дж. Адами и Р. Симони, сжал, сконцентрировал фабулу, заострил контрасты, усилил экзотический колорит, подчинив сюжет музыкальному замыслу.

Понятие «экран» или «зеркало», определяющее для китайской традиции, в кинематографически-монтажной драматургии оперы реализуется в двух стилиобразующих модусах: доминирующем трагическом и иронически-игровом. Многократное переключение жанрового интерьера осуществляется не только на границе картин, но и в пространстве действия. Первая буффонада трио масок (I д., ц. 28) вводится после казни Персидского принца. Второе «китайское скерцо» (I д., ц. 36) следует за «ансамблем тишины». После хора призраков (I д., ц. 38) возникает новое гротескное трио (I д., ц. 39). Проникновенное, лирическое ариозо Неизвестного принца (I д., ц. 43) «сметается» балаганной интермедией (I д., 2 т. после ц. 46). «Зазеркалье» свидетельствует об использовании диалогического принципа и игровой музыкальной логики в композиционной масштабной-временной организации.

В художественном, символическом метапространстве «Турандот» путь «духовного превращения» главного героя Калафа, решившегося на испытание – Великий Предел, заключается в познании сокровенно-утончённых глубин сердца и пространственно-временных границ бытия человека, реализованных через понятия жизни и смерти, любви и ненависти, победы и поражения, страдания и ликования. Диалог – интеллектуально-психологический поединок представителей различных культур – сына свергнутого татарского царя Тимура и китайской



Принцесса становится драматургическим центром оперы (2 к. II д., ц. 50–62). Ответы Принца на загадки Турандот, отражая матрицу сердечного чувства – надежду, кровь сердца, огонь и лёд, – демонстрируют постижение пределов чувственности и глубокое проникновение в миропонимание иной культуры.

Диалог с китайской традицией, имеющей интровертный характер, просматривается во внутренней пространственно-временной конфигурации композиции оперы со сквозным развитием действия. Архитектоника целого отличается монументальностью, живописностью, многофигурностью. Каждая деталь сложной геометрии пространственно-временного континуума полна экспрессии. В эпическом по масштабу I действии роскошные формы мощного целого возникают из ряда трагических, лирических, героических и гротескных «миниатюр». Дробящаяся мозаика бытия как основной принцип китайской эстетики возникает в микросюжетах хоровых, ансамблевых и сольных сцен. Дифференцированная трактовка хоровой партии создаёт галерею небольших картин. В многоярусной фреске представлены различные группы иерархического, социального мироустройства древнего Китая. Толпа яростно требует крови и смерти (I д., ц. 3), жалостливо взывает к пощаде (I д., ц. 21). Жестокая императорская стража её оттесняет (I д., ц. 4). С мольбой о любви к принцессе обращаются дети (I д., ц. 19). Служанки дочери Неба призывают к тишине (I д., 7 т. до ц. 35). Двенадцать подручных палача выполняют привычную работу (I д., ц. 10). Жрецы с молитвой о душах умерших взывают к великому Кунцзы (I д., 10-й т. от ц. 24). Над всем этим парит мистический образ теней казнённых (I д., ц. 38).

«Главное свойство композиции китайской картины – её динамизм», достигавшийся благодаря «скользящей» перспективе, позволяющей созерцать предметы с различных точек зрения» [7, с. 262]. Дж. Пуччини усиливает драматические эффекты созданием серии ликов смерти. Трижды звучит требование толпы: казнить смельчака (I д., ц. 3; 3 т. перед ц. 7; ц. 9). Она же молится, преклоняясь перед необъяснимыми силами природы (I д., ц. 17). Персидский принц шествует на эшафот (I д., ц. 21). Народ умоляет пощадить несчастного осуждённого (I д., ц. 23). Наконец, казнь юноши (I д., 3 т. перед ц. 27).

В пространстве художественного текста реализуется «традиционный для китайского искусства принцип выделения в картине “хозяина” и “гостей”» [6, с. 480]. Невидимой, лишь на мгновения возникающей «хозяйкой» I действия, создающей атмосферу смерти, является Турандот. «Гостями» в многофигурной композиции становятся: татарский царь Тимур, рабыня Лю и Неизвестный принц. У каждого из них своё ариозо. В ариозо-диалог с сыном Тимура, лишённого отчизны и трона, вплетено воспоминание о диалоге с Лю (I д., ц. 7). Принц во внутреннем диалоге с собой восхищается обликом Турандот: «Кра-

сота неземная!» (I д., ц. 24). Лю, обращаясь к Принцу, сожалеет о безвозвратно потерянном времени: «О, господин мой!» (I д., ц. 42). Принц просит Лю не покидать отца: «Не плачь, моя Лю!» (I д., ц. 43).

Гармония и взаимодействие ян и инь в картине китайской традиции и игровое начало в семантическом поле оперы проявляются в наличии у каждой детали своего двойника. Рядом с девой смерти Дж. Пуччини создаёт образ покорной, жертвенной любви, олицетворённой в рабыне Лю. Новая антитеза: многочисленные претенденты на руку Принцессы и призраки-тени казнённых. Казнь Персидского принца не останавливает решимость Неизвестного принца, бросающего дерзкий вызов надменной красавице. Калаф, проклиная, восхищается красотой Турандот. Отсутствие статики как важнейший принцип китайской эстетики, наблюдается и в образах трёх масок: Понг, Пинг и Панг предстают то «соблазнительями», то «протагонистами». Их иронически-эксцентричный стиль ведения диалога с Принцем, с игровой интерпретацией логики выбора жаждущих проникнуть в тайну иного бытия, становится инструментом вразумления и содействия ориентации в иной культуре. Излюбленная китайцами стратегия обратного движения, связанная с измерением глубины жизненного пространства, возникает в новом повороте сюжета: в ответ на благородный порыв Принца Принцесса требует «клещами вырвать» его имя.

Не обращаясь «к темам, рождённым современностью» [2, с. 330], Дж. Пуччини реализовал установку: «Турандот» «прочитать современными глазами» [8, с. 301]. Проявлением ретроспективной направленности творческого процесса китайской традиции стала трансформация исторического времени в сказочно-символическое. Насыщенное многочисленными событиями действие протекает в течение одной ночи: в замысле – от «пламенеющего заката» до «восхода». Единственное упоминание о метафорическом восприятию реального времени, в духе эстетики китайской поэзии, культивировавшей воспевание мимолетной и уходящей красоты, содержится в ариозо Лю: «Вспомни день, ты тогда мне улыбнулся» (I д., 7 т. перед ц. 9). Мифологизация времени как «протекающей Вечности» в «Турандот» раскрывает даосскую концепцию жизни и смерти.

Диалогичность как приём игровой музыкальной логики и средство обострения конфликта обнаруживается в темпоральной организации и динамической структуре произведения. Закон Пекина провозглашается Мандарином *Andante sostenuto* на *p* (I д., ц. 1), *Allegro ff* врывается крик толпы, требующей казни Персидского принца (I д., ц. 3). *Largo sostenuto ff* стража оттесняет испуганно падающих людей (I д., ц. 4). Тема жажды победы Неизвестного принца, исполняемая *Andante moderato p* (I д., 7 т. после ц. 27), сменяется *Allegro giusto f* комедии масок, высмеивающих смельчака, пожелавшего оставить голо-

ву на плахе (I д., ц. 28). Восхищение в ариозо Неизвестного принца «Красота неземная», звучащем на *pp* (I д., ц. 24), следует за ослепительной сценой появления Турандот, сопровождающейся звучанием оркестра с трубами и тромбонами *fff* (I д., 4 т. после ц. 23). На полюсах звукового пространства, созданного Дж. Пуччини, – *Allegro ff* крика толпы с требованием смерти и *Largo sostenuto pp* хора-«реквиема», оплакивающего Лю.

Божественная геометрия Дао отражается в музыкально-языковой и структурной организации оперы, состоящей из пяти картин, структурированных в три действия¹³. Топография интонационной выразительности «Турандот» связана с радикальным обновлением европейской музыкальной системы и стилистической интеграцией в неё внеевропейских фольклорных элементов, переплавляющихся в собственный стиль, уникальный по сплаву восточного и итальянского мелоса¹⁴. В цитировании подлинно народных китайских

мелодий¹⁵ и стилизации наиболее ярко проявляется использование ладового архетипа пентатоники, которая становится музыкально-звуковым, музыкально-графическим воплощением Пятирицы в космологии.

Диалогические структуры, реализованные на различных уровнях художественной пространственно-временной модели оперы, показывают направленность композиторского мышления на постижение глубинных архетипических символов и канонов китайской культуры, их культурную трансляцию и интерпретацию. Художественное моделирование в «Турандот» процесса *диалога* образов *на грани* жизни и смерти, генерализирующей рубежные потрясения начала века, *граней* культуры Востока, *диалога* культур со спектром его возможностей и сложной драматургией взаимоотношений партнёров и проникновенно-глубокой и иронически-игровой *культуры* диалога выявляет новаторство композитора в раскрытии темы Запад – Восток.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. 5 изд., доп. Киев: NEXТ, 1994. 510 с.

² Во вневременной интерпретации постмодернизм – этап в развитии культуры, проявляющийся в любой радикальной смене культурных эпох.

³ В зарубежном музыковедении оперы Пуччини исследованы преимущественно в экзотическом аспекте: Carner M. The exotic element in the works of Puccini // Carner M. Of men and musik. London, 1944, pp. 66–89. Korfmacher P. Exotismus in Giacomo Puccinis «Turandot». Köln, 1993. См. также: [4].

⁴ Теоретические и исторические аспекты пространственно-временной организации музыкального произведения разработаны в трудах М. Арановского, М. Друскина, Е. Назайкинского, В. Холоповой и др.

⁵ Игровая концепция культуры предложена Й. Хейзингой. В музыковедении понятия диалога, игрового диалога впервые рассмотрены Е. Назайкинским. Историко-типологические аспекты игровой логики изучены Е. Варгановой. Т. Курышева рассматривает её с точки зрения театральности и т. д.

⁶ Слово «дао» (путь) является одним из основных понятий китайской философии. В даосизме «дао» — первопричина вселенной, её таинственная закономерность, целостность жизни и определённая традиция.

⁷ Здесь и далее в скобках даются ссылки на клавиры оперы Дж. Пуччини [9]. Используются сокращения: действие – д.; картина – к.; цифра – ц.; такты – т.

⁸ Рассматривая художественную наследственность искусства как особый тип целостности, В. Библер указывает на активное творческое соучастие слушателя, приводимое в процессе познания к органичной обратимости «корней и кроны» [1, с. 34].

⁹ Как известно, на премьере в Ла Скала 25.04.1926 года музыка оборвалась после сцены смерти Лю, пожертвовавшей своей жизнью ради Калафа. Стоявший за дирижёрским пультом А. Тосканини произнёс: «Здесь смерть вырвала перо из рук маэстро».

¹⁰ В антропоцентрическом мировосприятии китайской традиции универсалия пространства регламентировала законы мироздания, устроенного по принципу голограммы, обусловливающему единство макро- и микрокосмоса.

¹¹ Мифологема Хаос как представление о преддверии акта Творения мира встречается во всех развитых мифологиях. В предсмертном ариозо Лю (1 к. III д., ц. 27–29) появляется образ Солнца.

¹² Термин М. Бахтина.

¹³ Структуру космического процесса в китайской космологии называют системой Пяти первоэлементов или Пяти стихий. Пятирица являлась самым ёмким математическим символом мироздания и ритуала императорского двора.

¹⁴ Выдающийся мелодический дар Дж. Пуччини отчасти вызывает аналогию с китайской изобразительной традицией, предусматривающей «доминирование линии над прочими компонентами изображения» [6, с. 470].

¹⁵ Их около десяти, см.: [3, с. 482].

ЛИТЕРАТУРА

1. Библер В. С. Культура. Диалог культур (Опыт определения) // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 31–42.
2. Данилевич Л. В. Джакомо Пуччини. М.: Музыка, 1969. 455 с.
3. Левашёва О. Е. Пуччини и его современники. М.: Сов. композитор, 1980. 425 с.
4. Локк Р. П. Расширенный взгляд на музыкальный экзотизм // Проблемы музыкальной науки. 2010, № 1 (6). С. 95–102; № 2 (7). С. 123–132.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство–СПб., 2000. 704 с.

6. Малявин В. В. Китайская цивилизация. М.: АСТ, 2001. 632 с.
7. Малявин В. В. Сумерки Дао: Культура Китая на пороге Нового времени. М.: АСТ, 2000. 448 с.
8. Пуччини Дж. Письма / сост., ред., коммент. и вступ. ст. Т. Г. Келдыш. Л.: Музыка, 1971. 368 с.
9. Пуччини Дж. Турандот [Ноты]: лирическая драма в 3 д., 5 к. / либретто Дж. Адами и Р. Симони; пер. В. Быкова. Л.: Музыка, 1980. 447 с.

REFERENCES

1. Bibler V. S. Kul'tura. Dialog kul'tur (Opyt opredeleniya) [Culture. A Dialogue of Cultures (The Experience of Definitions)]. *Voprosy filosofii* [Issues of Philosophy]. 1989, No. 6, pp. 31–42.
2. Danilevich L. V. *Dzhakomo Puchchini* [Giacomo Puccini]. Moscow: Muzyka Press, 1969. 455 p.
3. Levasheva O. E. *Puchchini i ego sovremenniki* [Puccini and his Contemporaries]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 425 p.
4. Lokk R. P. Rasshirennyy vzglyad na muzykal'nyy ekzotizm [Locke, Ralph P. A Broader View of Musical Exoticism]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2010, No. 1 (6), pp. 95–102; No. 2 (7), pp. 123–132.
5. Lotman Yu. M. *Semiosfera* [The Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo–SPb., 2000. 704 p.
6. Malyavin V. V. *Kitayskaya tsivilizatsiya* [Chinese Civilization]. Moscow: AST, 2001. 632 p.
7. Malyavin V. V. *Sumerki Dao: Kul'tura Kitaya na poroge Novogo vremeni* [The Twilight of Tao: Chinese Culture on the Threshold of Modern Times]. Moscow: AST, 2000. 448 p.
8. Puchchini Dzh. *Pis'ma* [J. Puccini. Letters]. Compilation, Edition, Comments and Introductory Article by T. G. Keldysh. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 368 p.
9. Puchchini Dzh. *Turandot* [Music]: liricheskaya drama v 3 d., 5 k. [J. Puccini. Turandot: Lyrical Drama in 3 acts, 5 scenes]. Libretto by J. Adami and R. Simoni; Translation by V. Bykov. Leningrad: Muzyka Press, 1980. 447 p.

Диалог культур в опере «Турандот» Дж. Пуччини

Проблема диалога западной и восточной культур – одна из фундаментальных в современном музыковедении – актуализируется в художественном творчестве начала XX века. Рассмотрение оперы «Турандот» Дж. Пуччини сквозь призму игрового хронотопа выявляет новые грани взаимодействия. Автор опирается на культурологический метод анализа механизма межкультурной коммуникации. Раскрывается «культурный архив» китайских глубинных архетипических символов, получивших отражение в художественной концепции произведения. В этнонациональной модели культуры Китая акцентируются мифологемы Хаоса, Пути и Пятирицы, освещается их проекция на уровень пространственно-временных

компонентов содержания и структуры. Диалог с китайской традицией и диалогичность как приём музыкальной игровой логики представлены в сценографии, драматургии, позиционировании образов, трактовке сцен. Диалог – испытание загадками представителей различных культур – становится драматургическим центром оперы. Отражая китайские культурные ценности в жанре европейской традиции, Дж. Пуччини провозглашает необходимость взаимообогащения, взаимобмена культур.

Ключевые слова: Дж. Пуччини, «Турандот», культура Китая, итальянская опера, диалог культур, игровая логика, Восток – Запад, межкультурные коммуникации

The Dialogue of Cultures in Giacomo Puccini's Opera "Turandot"

The issue of dialogue between the Western and Eastern cultures, which is one of the most fundamental ones in present-day musicology, has been actualized in art works of the early 20th century. A perception of Giacomo Puccini's opera "Turandot" through the prism of the chronotope of play reveals new boundaries of interaction. The author relies on the culturological method of analysis of the mechanism of cross-cultural communications. We witness the disclosure of the "cultural archive" of the most profound Chinese archetypal symbols, which have been reflected in the opera's artistic conception. The ethno-national model of Chinese culture accentuates the mythologemes of Chaos, the Path and the Quinary Paths and shows their projection onto

the level of spatial-temporal components of content and structure. The dialogue with the Chinese tradition and dialogue as a means for musical logic of play are demonstrated in the stage design, dramaturgy, positioning of the image and the interpretation of the scenes. Dialogue – which tests representatives of various cultures with enigmatic riddles – presents the dramatic center of the opera. By reflecting Chinese cultural values in the genre of European traditions, Giacomo Puccini proclaims the necessity for mutual exchange and mutual enrichment of cultures.

Keywords: Giacomo Puccini, "Turandot," the culture of China, Italian opera, dialogue of cultures, logic of play, East – West, cross-cultural communications

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.019-023

Плотникова Ольга Михайловна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории музыки
E-mail: likonika.7@mail.ru
Магнитогорская государственная консерватория
(академия) им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 455036 Магнитогорск

Olga M. Plotnikova

Candidate of Arts,
Associate Professor
of the Music Theory and Music History Department
E-mail: likonika.7@mail.ru
Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy)
Russian Federation, 455036 Magnitogorsk

