

Цодокос Е. С.

Четвертая загадка Турандот

Аннотация: Статья посвящена анализу важной проблемы «открытой формы», которая находит выражение в незавершенных работах как авторов прошлого, так и современности, в том числе постмодернизма, где открытая форма становится принципом производства текста. Другой проблемой является соотношение различных пластов литературной основы музыкального произведения. На примере оперного искусства (в данном случае оперы Пуччини «Турандот») показано, что в оперном произведении, как новой сущности, обладающей эмерджентными свойствами, невозможно без ущерба для целостности этой сущности выделить никакого якобы исходного литературного текста, который можно было бы рассматривать изолированно от итогового результата – партитуры. В работе использован семантический анализ литературных текстов, в частности текстов либретто, сравнительный анализ различных произведений литературы и искусства, составляющий дискурсивный универсум выбранного произведения, а также критико-аналитический анализ источников. Исследование носит междисциплинарный характер, в нем применены искусствоведческий, литературоведческий, музыковедческий подходы, которые в комплексе помещают рассматриваемое произведение в пространство культуры во всей ее сложности. На примере оперы Пуччини «Турандот» автор выявляет разницу между неоконченным (не по своей воле) сочинением и продуманным художественным принципом *non finito*, связанным с сознательной и самодостаточной незавершенностью формы, которая рассматривается как принципиальная. Автор показывает, что этот прием получил свое эстетическое обоснование в середине 20 века и утвердился, преимущественно, в практике авангардизма и еще более постмодерна, который размыкает художественную форму, делая ее открытой.

Review: The article is devoted to the analysis of a very important problem, the so-called 'open form' which is expressed in incomplete works written by authors of the past and modern age including post-modernism when the open form became the main principle of text creation. The other problem is the relation between different layers of the literary basis of a music piece. Based on the example of the opera (Puccini's 'Turandot' in our case), the author of the present article shows that in the operatic work as a new creation that has emergent properties, it is impossible to separate the initial literary text which could have been viewed independently from the final result – music scores without the loss of the integrity of the operatic work. In his research the author has used the semantic analysis of literary texts, in particular, librettos; comparative analysis of various literary works and artworks that constitute the discursive basis of the opera under discussion and the critical – analytical analysis of sources. The research has an interdisciplinary nature and applies the art historical, literary and musicological approaches that view the operatic work as the part of the cultural environment. By studying Puccini's opera 'Turandot', the researcher distinguishes between an indeliberately unfinished work and a work created according to the *non finito* principle when a composition is deliberately incomplete. The researcher shows that the above mentioned technique had the esthetic grounds created in the middle of the 20th century and was used mostly in avant-gardism and post-modernism.

Ключевые слова: Искусство, опера, музыка, драматургия, партитура, либретто, художественная форма, жанр, финал, трактовка.

Keywords: Art, opera, music, drama, music scores, libretto, art form, genre, finale, interpretation.

«Претензия добиваться реальной правды в такой условной, но прекрасной лжи, как опера, – есть беспардонное донкихотство...»

П.И. Чайковский

Как известно, Джакомо Пуччини не успел завершить свою последнюю оперу «Турандот» по мотивам сказки Карло Гоцци и драмы Шиллера.

Это сделал итальянский композитор Франко Альфано, дописав любовный дуэт героев оперы и финальный хор. Именно в таком виде «Турандот» исполнялась на мировой пре-

мьере под управлением Артуро Тосканини. Эта версия оперы в дальнейшем стала канонической. И вот спустя многие десятилетия в 21-м веке такая практика решительным образом оспорена.

Незавершенность «Турандот» не давала покоя многим деятелям оперы – музыковедам и критикам, режиссерам, а в последние годы и композиторам. Слишком велик соблазн сказать оригинальное слово, «высечь» новый смысл в той ситуации неопределенности, которую такая незавершенность порождает. Причем, иногда этот соблазн приобретал вполне реальный вещественный результат – сегодня наряду с вариантом Альфано появилось два новых финала «Турандот». Их авторы – ныне уже покойный итальянский авангардист Берлио и китаец Хао Вэйя. Впрочем, китайский вариант так и остался для западного мира экзотикой, а вот усилия итальянского композитора не прошли мимо внимания многих музыкальных театров.

«Созидательный» пафос Берлио состоял не только и не столько в отрицании значимости и достоинств канонизированного финала Франко Альфано (корпоративная этика не позволила композитору открыто критиковать коллегу по «цеху»), но, прежде всего, в идейном «восстании» против хэппи-энда. Именно так он пытался объяснить свою творческую инициативу. Стоит процитировать его основную мысль:

*«Я думаю, что Турандот осталась незавершенной не столько в связи с кончиной Пуччини, сколько потому, что его просто подвело неуклюжее либретто: эта восточная сказка с ее «счастливым концом» неопишимо вульгарна. Я полностью перестроил финал: никакого «счастливого конца», вместо этого более открытое и сдержанное заключение, в восточном духе, менее определенное».*¹

В высказывании Берлио обращают на себя внимание два момента. Один, про «вульгарность», – субъективно вкусовой, и касается художественной оценки либретто, на что, разумеется, Берлио, как и любой человек, имеет право. Другой же – о реальных причинах незавершенности оперы – ничего, кроме недоумения, вызвать не может, ибо речь идет уже не о его личных пристрастиях, а о фактах – исторической правде, вернее *неправде!* Хочется задать вопрос (конечно, риторический)

автору нового финала: откуда он сделал такой вывод? По его логике получается, что Пуччини так и остался внутренне неудовлетворенным надуманной концовкой «неуклюжего» либретто, якобы, именно это и помешало ему приступить к сочинению музыки финала. Однако, свидетельства современников, да и письма композитора не дают повода для такого предположения. В каком воспаленном авангардистском воображении оно могло возникнуть? На самом деле у композитора не было сомнений. Это подтверждает «крик» души в записке, нацарапанной безнадежно больным Пуччини – говорить он уже не мог – за несколько дней до смерти:

*«Дайте мне только двадцать дней, чтобы я смог закончить «Турандот»».*²

А вот другое признание, сделанное им двумя месяцами ранее в письме своему другу графу Шнаблю, когда композитор еще не знал о фатальности своего недуга (от него скрывали смертельный диагноз):

«Я уверен, что «Турандот» в его руках (речь идет о Тосканини – прим. авт.) будет идеально исполнена. Это произойдет в апреле; так что у меня достаточно времени, чтобы закончить то немногое, что осталось сделать» (премьера оперы на сцене «Ла Скала» намечалась на весну 1925 года – прим. авт.).³

Итак, всего лишь «немногое», последние штрихи, но не концептуальные проблемы отделяли композитора от завершения партитуры!

Можно было бы привести и другие примеры подобного рода, подтверждающие, что великий мастер не испытывал особых идейных и эстетических сомнений и был полон решимости завершить опус. Ему помешала только смерть...

Есть еще ряд домыслов, связанных уже с теми конкретными «муками» творчества, в которых рождалась концепция оставшегося лишь в набросках заключительного дуэта Турандот и Калафа, который сам композитор называл «великим». Столько копий было сломано – в основном музыковедами и критиками, для которых это хлеб насущный, – по поводу истории создания этой любовной кульминации оперы. Действительно, Пуччини раз за разом отвергал предлагаемые либреттистами Адами и Симони варианты текста. Задача убедительного перерождения жестокосерд-

¹ Цит. по: Дёмина М. Турандот и ее финалы. //URL: <http://www.operanews.ru/turandot.html>

² Цит. по кн.: Данилевич Л.В. Джакомо Пуччини. М., 1969. С. 335

³ Пуччини Д. Письма. Л., 1971. С. 324.

ной принцессы в любящую женщину была и в самом деле непроста, а по мнению ряда музыковедов вряд ли разрешима вовсе. Так, известный российский исследователь пуччиниевского творчества О. Левашева задолго до Берлио взяла на себя смелость утверждать, что композитор сам «хорошо ощущал внутреннюю необузданность его драматургического решения».⁴ Но факты – упрямая вещь, и придется снова обратиться к ним. Вот ключевые строки из письма мастера к Симони, где речь идет о многострадальном дуэте:

*«...мы с Адами поработали над ним, и мне кажется, у нас получилось. Когда я приеду в Милан, если сможешь и захочешь, можно еще раз посмотреть его для того лишь, чтобы добавить немного образности и кое-какие более «китайские» штрихи. <...> После стольких взлетов и падений мы, наконец, почти завершаем нашу работу».*⁵

Наконец, после встречи с Тосканини и итогового обсуждения с либреттистами текст дуэта в октябре 1924 года был окончательно одобрен Пуччини, что признает и Левашева, тем самым противореча сама себе. Нужны ли комментарии?

Повторим, композитор вовсе не считал концовку оперы «неуклюжей». Более того, он и не мыслил себе иного, нежели «счастливого» конца, полагая, что в этом основной пафос сочинения, соответствующий его жанру!

Но, быть может, композитор ошибался, питал иллюзии в отношении убедительности концепции «перерождения» Турандот? С самим композитором эту проблему нам уже никогда не обсудить, да, собственно, в этом и нет нужды. Что бы ни предполагал художник, но после того, как опус создан, он уже неподвластен творцу, он вырвался на волю, став явлением культуры и любые ответы следует искать в нем самом. И для этого вполне достаточно тех страниц, что успел написать Пуччини о китайской принцессе...

Вряд ли стоило только ради спора с Берлио затевать очередной разговор об убедительности пуччиниевской идеи финала. По прошествии почти полутора десятка лет после обнародования его эксперимента с новым финалом, жизнь все расставила по своим местам. Вариант Берлио так и остался экзотикой, а «Турандот» повсеместно исполняется с финалом Альфано.

Но тут случилось из ряда вон выходящее художественное событие – режиссер одной из новых постановок «Турандот» решился на совсем радикальный шаг – вовсе отказаться от финала оперы и представить публике ровно то, что успел написать композитор. Причем произошло это на российских просторах, в Казани. Надо заметить, что на мировой премьере оперы такой факт уже имел место – Тосканини остановил оркестр именно на последних авторских тактах опуса и торжественно произнес ставшую знаменитой фразу: «Здесь смерть вырвала перо из рук маэстро», после чего занавес медленно опустился, и публика в глубоком молчании покинула театр. Однако тогда такой творческий жест носил чисто символический характер, и на следующий день опера исполнялась уже целиком с финалом Альфано. Нынче же мы имеем дело с принципиальным художественным решением. И вот это уже заставляет вновь вернуться к серьезному разговору о многострадальном финале оперы.

Вот мотивировка, озвученная Михаилом Панджavidзе – автором спектакля без финала – накануне премьеры:

*«...финала а-ля «хэппи-энд» здесь быть не может. Карло Гоцци написал театральную сказку, Фридрих Шиллер сделал из нее драму, у Пуччини «Турандот» – трагедия, мы воплотили его версию».*⁶

Попробуем разобраться с этим тезисом. Среди тех, кто наиболее последовательно отстаивает подобную «трагедийную» точку зрения, – известный итальянский историк оперы Густаво Маркези. Вот что он пишет по этому поводу:

*«...надо признать, что то, на чём обрывается опера Пуччини, плохо согласуется с тем, что предполагалось в финале либретто. Композитор следовал своей собственной интерпретации истории Турандот, принца Калафа и Лю. Самопожертвование последней, убивающей себя из любви к Калафу, не меняя его восторженного отношения к ледяной принцессе, – вот подлинный финал, тот, что не даёт очень искусной партитуре остаться самодовольным упражнением в каллиграфии».*⁷

Оставив на совести итальянского музыковеда-популяризатора эпитеты типа «самодовольное упражнение», которым он

⁴ Левашева О.Е. Пуччини и его современники. М., 1980. С. 509.

⁵ Пуччини Д. Письма. Л. 1971. С. 321.

⁶ Цит. по: Матусевич А. Турандот осталась монстром. //URL:<http://www.operanews.ru/12093001.html>

⁷ Маркези. Опера. М., 1990. С. 307.

удостоил пуччиниевскую партитуру, констатируем: и Маркези, и Берно, написавший свой финал, и наш режиссер-радикал мыслят примерно в одном ключе. Разница в том, что Маркези о финале рассуждает, Берно его переписывает, а постановщик казанского спектакля убирает вовсе! Как относиться к такому «хирургическому» вмешательству эстетически и «идейно»?

Проблема распадается на два взаимосвязанных аспекта. Один из них связан с вопросом о чисто композиционной цельности произведения – не нарушается ли таковая, не становится ли опус кричаще неравновесным, дисгармоничным в плане его композиционной архитектоники, художественно-психологического и эстетического восприятия? Да и музыкального, заметим, ведь опера имеет стройную динамическую структуру, систему музыкально-драматических и тематических связей и других стилистических нюансов, сопряженных с целостностью формы, включающей безусловно продуманный Пуччини финальный «аккорд», о чем недвусмысленно свидетельствуют его рукописные эскизы.

Это – весьма интересный ракурс с далеко идущими последствиями, приводящими нас к пониманию принципиальной разницы между неоконченным (не по своей воле) сочинением и продуманным художественным принципом *non finito*, связанным с сознательной и самодостаточной незавершенностью формы. Этот прием получил свое эстетическое обоснование в середине 20 века и утвердился, преимущественно, в практике авангардизма и еще более постмодерна, который размыкает художественную форму, делая ее открытой. Выдающиеся примеры, однако, восходят к более старым временам и относятся, в основном, к изобразительному искусству: такие принципы просматриваются в некоторых незавершенных скульптурах Микеланджело (а позднее Родена), искусстве дальневосточного пейзажа, эскизности импрессионизма и др.

К музыке, тем более классической, в отличие от изобразительного искусства, этот принцип применим значительно в меньшей степени в силу специфики организации звуко-ритмического языка (среди исключений – искусство музыкальной импровизации). Здесь, все-таки, в большинстве своем мы имеем дело с недописанными произведениями, будь то «Неоконченная симфония» Шубер-

та, «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, или «Лулу» Берга.

Впрочем, как раз в отношении незавершенности шубертовской симфонии существуют споры. У композитора было ведь достаточно времени, чтобы ее закончить, да и две существующие части художественно цельны и самодостаточны – это ли не своеобразный пример именно *non finito*, хотя формообразующие законы симфонического жанра, казалось бы, говорят об обратном. Жаль, что шубертовская тема лежит за пределами нашего разговора... В любом случае, именно в отношении «Турандот» совершенно очевидна прерванность опуса в том его виде, который остался после кончины Пуччини. Та истощенность художественного высказывания, которую некоторые исследователи находят у Шуберта, здесь отсутствует. Налицо явная недоговоренность, что станет очевиднее из дальнейшего анализа.

Не менее существенен и другой ракурс проблемы – жанрово-стилистическая основа «Турандот»! Не возникает ли здесь при «усековании» опуса жанровой катастрофы?

Вот теперь, наконец, можно четко сформулировать тезис, который мы хотим обосновать и отстаивать в данной статье:

Отсутствие финала в опере «Турандот» не только нарушает ее композиционную цельность, но меняет формально-стилистические и жанровые характеристики произведения, полностью искажая общий замысел Пуччини!

Рассмотрим комплексно концепцию композитора. Прежде всего, надо понять: чем же в действительности является этот опус в жанровом отношении, какова его основная художественная идея? Разобравшись в этом, мы получим возможность подступиться к вопросу, который можно образно назвать *четвертой загадкой Турандот*.

Где искать отгадку? Кто-то скажет – в литературно-жанровой основе оперы, понимаемой как ее идейное содержание и нашедшей свое выражение в либретто, в его сравнении с исходными текстами Гоцци и Шиллера. И совершенно напрасно. Художественная и литературная идеи в опере – различные по своему предмету и объему понятия! Композитор, вдохновленный литературным первоисточником, преобразованным в либретто, создает в оперном произведении новую уникальную художественную реальность, музыкально-драматическую форму, зафиксированную в

мелодически и ритмически организованных звуках. Она и является тем уникальным артефактом, который воздействует на зрителя (слушателя), возбуждая в нем чувства и эмоции, благодаря которым он воспринимает уже не узко литературную, а *общую художественную* идею произведения. Первая, таким образом, растворяется во второй, разумеется, не исчезнув полностью – происходит, выражаясь гегелевским языком, ее «снятие», преобразование и подчинение на более высоком уровне новой целостной *оперной* субстанции, нашедшей свое выражение, прежде всего, в музыке.

Иными словами, в оперном произведении, как новой сущности, обладающей эмерджентными свойствами, невозможно без ущерба для целостности этой сущности выделить никакого якобы исходного литературного текста, который можно было рассматривать изолированно от итогового результата – партитуры.

Отсюда вывод: в триаде – сказка-драма-трагедия (Гоцци-Шиллер-Пуччини), к которой с таким сочувствием апеллирует Панджавидзе, – два звена принадлежат *литературе*, а третье *опере*. И если в первых двух частях триады сравнительный литературный анализ может быть уместным в рамках *одного* вида искусства, то при переходе к третьему эта логика становится некорректной, и ответа на четвертую загадку без изучения целостной музыкально-литературной концепции мы не получим.

Но даже если все-таки попытаться искать его таким образом, погрузившись в сюжетно-повествовательные дебри, мы не найдем у Пуччини в его «Турандот» человеческой трагедии в духе интимных лирических переживаний героев других произведений композитора, таких как «Манон Леско», «Богема», «Мадам Баттерфляй».

И тут, прежде всего, надо вспомнить, что сам сюжет о Турандот в действительности ни Гоцци, ни тем более Шиллеру не принадлежит, а является значительно более древним и приобретенным, по сути, *легендарный* архетипический облик, пускай и не столь значимый для новоевропейской культуры, как «бродячие сюжеты» о Фаусте, Дон Жуане или даже Золушке. Зародившись на Востоке и проникнув в европейскую художественную традицию, он естественным образом претерпевал культурно-исторические и национальные метаморфозы. Но, с какой стороны не посмотри, в зависимости от рода искусства

(литература, театр, музыка) разглядеть в этой истории о китайской принцессе можно лишь жанровые модификации одного и того же монументального мотива, варьирующиеся от сказочности итальянской комедии масок (Гоцци) до резонерского драматизма в немецком просветительском духе (Шиллер), от французской комической оперной традиции (Лесаж) до романтических музыкальных настроений (Вебер), и далее вплоть до неоклассической стилизации (Бузони) в русле новомодных тенденций начала 20-го века. А основной предмет при этом остается тем же – образ самой Турандот, имеющий в своей основе *гендерную* проблематику, воплощенный средствами условной философско-социальной сказки-притчи, приобретшей *эпический* характер, окрашенный в гуманистические тона идеей всепобеждающей силы любви. Поэтому и метаморфозы этого образа невозможно измерять критериями психологической и жизненной правды, свойственными иным типам литературы – в большей степени драме, в меньшей – лирике, которой, по существу, и отдает предпочтение Панджавидзе, характеризуя «Турандот» как лирическую трагедию. Излишне разъяснять, что у него подразумевается, конечно, не «высокая» трагедия в античном духе, а чисто человеческая, личностная. Лирическую трактовку «Турандот», конечно, соблазнительно усилить драматической. Но и настоящей реальной драмы с ее непредсказуемой острой интригой, в этой истории нет! Как в любом классическом «бродячем сюжете» – притче, легенде, волшебной сказке – все роли-символы здесь заранее распределены, пружина фабульного «маховика» заведена и раскручивается в нужном направлении с неизбежностью закона жанра.

Основным аргументом в пользу лирико-трагедийной трактовки оперы обычно служит образ Лю и проникновенные страницы, посвященные ей композитором. Безусловно, одним из самых сильных качеств таланта Пуччини была способность впечатляюще изобразить тему женской жертвенной любви, окрашенной в реалистические тона, придающие повествованию черты задушевной трогательности. И здесь он остался верен себе: «приготовьте мне что-нибудь, что заставит всех плакать» – писал он своим либреттистам. Так появилась в сюжете эта линия, которой не было в «исходнике» (рабыня Адельма у Гоцци – совсем другая «песня»). Однако тема Лю никак не может претендовать на основную

художественную идею. Она и по объему сравнительно невелика, да и в системе жанровой стилистики опуса занимает отчетливо подчиненное место, лишь контрастно оттеняя сказочное, эпическое начало.

Но даже сам по себе образ несчастной рабыни существенно отличается от других пуччиниевских трагических женских персонажей (Мими, Тоска, Чио-Чио-сан) большей условностью. А уж в целостном контексте, включая *музыкальный*, становится отчетливо видно, что его человечность ограничена эпическими чертами, декоративной и ритуальной оперной орнаментикой, в частности, комментирующими возгласами хора (одной из самых существенных особенностей партитуры «Турандот», во многом определяющей ее жанровую специфику). Это остро проявляется в сцене смерти Лю, когда первой реакцией на самоубийство становится не сострадание, не стенания Калафа «Ah! Tu sei morta...», а экзальтированные и монументальные хоровые выкрики Ah!.. Parla! Parla! Il nome! Il nome! Воистину – никому нет дела до личной трагедии Лю. Всем, оказывается, нужно было от нее имя и *только* имя принца! Таким образом, эпос своей обобщающей монументальностью нивелирует, властно вбирает в себя все индивидуальные лирико-трагедийные детали.

Еще одним тонким нюансом, подчеркивающим некую отстраненную повествовательность сцен с рабыней, является характер основной музыкальной темы ее прощального ариозо. Здесь мы отчетливо слышим интонацию, мелодический оборот из хорового эпизода 1-го акта (на словах *Com'è fermo il suo passo!*), в котором народ скорбит о судьбе Персидского принца. По проницательному замечанию Б. Ярустовского, тут Пуччини «во многом отходит от системы лейтмотивов <...>, заменяя ее системой реприз и интонационных арок-лейтинтоаций».⁸ Индивидуальные психологизированные лейттемы у него часто замещаются чисто *ситуационными* переключками, что типично именно для эпика. Композитор это прекрасно понимает и изображает чувства героини сквозь призму повествовательных аналогий.

Мы незаметно забежали вперед. В принципе, следовало бы идти от общего замысла к музыкальному, а здесь пришлось сразу приводить музыкальные примеры. Но слишком уж

⁸ Ярустовский Б. Я. Очерки по драматургии оперы XX века. М. 1971. Т. 1. С. 281.

важен был разговор о Лю! Чтобы его завершить, приведем знаменательные слова Пуччини из письма к певице Джильде Далла Рицца: «Лю получается, мне кажется, изящной».⁹ Как такой довольно «несерьезный» эпитет сочетается с лирико-трагедийным образом? Все встает на свои места, если трактовать Лю не как некий реалистический персонаж в каком-то веристском духе, а как обобщенный *символ* жертвенности! А символ, пускай и трагичный, вполне может быть изящным.

Теперь вернемся к общей жанровой проблематике. Итак, «Турандот» в первую очередь – эпическое повествование, обладающее всеми чертами монументальной фрески с ее отчетливо выраженным символическим универсализмом, своего рода мирской сакральностью. Именно поэтому Пуччини в этом опусе впечатляющим образом скрестил романтические черты классической «большой оперы» с антиромантическими художественными настроениями начала 20 столетия и этим еще более усилил его отвлеченно возвышенный характер. Романтическая стилистика проявляется в драматически наполненных массовых сценах и в уже упоминавшейся основополагающей роли хора – участника действий, комментатора событий; в сказочной условности и назидательности сюжета, в преувеличенной зрелищности сценических ситуаций и экстатичности чувств. Антиромантизм находит свое выражение в мотивах *стилизации*, в характере импрессионистической звукописи, когда эмоция *выражения* в значительной степени вытесняется эмоцией медитативного *состояния*, подчеркиваемого колористическим звучанием оркестра, да и вообще всей музыкальной ткани. Он прослеживается также в элементах жанровой мозаичности отдельных сцен, простирающейся от возвышенного трагизма истории Лю до тонкой иронии в сценах с министрами. Кстати, именно они, философствующие «масочные» персонажи Пинг, Панг и Понг, заменившие собой традиционных персонажей итальянской комедии дель арте, еще более усиливают своими комментариями, сдобренными своеобразным комикованием, эпическую природу произведения. На нее же «работает» и специфический китайский колорит «Турандот». Он принципиально отличается от национальной экзотики «Баттерфляй», что связано с жанровыми различиями опусов. В японской трагедии национальные интонации влете-

⁹ Пуччини Д. Письма. М., 1971. С. 308.

ны в психологическую картину мира героев и драматургическое развитие сюжета, здесь же имеют в большей степени чисто декоративное наполнение. В отличие от претендующей на живую реальность японской действительности, «китайщина» у Пуччини, безусловно, условно-фантастическая. А как виртуозно композитор переходит от «китайщины» к итальянскому мелосу, причем, подчас, в музыкальной обрисовке одного персонажа, той же Лю, что вновь и вновь свидетельствует об условности лирико-трагедийной темы!

Теперь, когда мы размежевали эпический и лирический жанры, можно сказать главное: нельзя путать в искусстве логику сказочно-эпического ритуального повествования и лирико-психологической драмы, они различаются столь же сильно, как метафоричная условность жития или поэмы от жизненной интриги романа или новеллы. Поэтому неуместно в отношении чудесного поворота сюжета «Турандот» от трагизма к счастливому финалу применять мотивационные критерии естественности и реалистичности. По логике жанра такой хэппи-энд просто обязан был здесь появиться, как всепобеждающая гуманистическая идея. Собственно говоря, он и предсказан в предсмертных словах Лю, обращенных к принцессе:

*Слушай, принцесса, мой ответ.
Ты, закованная в лёд,
будешь побеждена пламенем любви:
ты тоже его полюбишь!
Прежде, чем встанет солнце,
я глаза свои закрою,
и снова он победит...
Он снова победит!*

И что же дальше, можем мы спросить? По логике нашего режиссера, оборвавшего действие смертью Лю, слова эти обращены в никуда?.. Тогда зачем они?

Как известно, различают эпичность героическую и дидактическую. В случае с «Турандот» героика в значительной мере разбавлена дидактикой восточного привкуса. Назидательная энергия предсказания здесь должна была иметь выход, и она его нашла! И в этом еще один, дополнительный смысл финала этой истории...

Все сказанное выше подтверждается музыкальной архитектурой опуса, что очень важно, ибо любые литературные рассуждения в оперном искусстве ничего не стоят без

анализа *музыки*. Она и только она является, образно говоря, его «материальной» основой. Эскизно проиллюстрируем это на нескольких примерах, не вдаваясь в глубины музыковедческого анализа.

Репризный арочный тематизм наиболее выпукло сконцентрирован в вариационном характере лейтмотивных повторений и динамических изменений, связанных с образом Турандот. И понять его без финальной метаморфозы образа абсолютно невозможно. Так, если взять главную величественно-властную тему принцессы (китайскую), неоднократно появляющуюся в опере, можно обратить внимание, что ее первое проведение (*Là sui monti dell'Est*) поручено хору мальчиков сразу после сцены «Восхода луны» и в отличие от последующих эпизодов звучит здесь очень нежно, предвещая будущее духовное *перерождение* героини. Далее в финальной части арии *In questa Reggia* на словах *Mai nessun m'avrà!* возникает ликующий экстатический мотив-возглас, разительно контрастирующий со зловещим тритоновым оборотом «жестокости» принцессы, заявленной еще начальными аккордами партитуры. Свое эмоциональное «разрешение» эта тема получает лишь в заключительной сцене, создавая своеобразную «логическую» арку с первым ее проведением и утверждая победу одного музыкального чувства (любовного экстаза) над другим (жестокостью и тиранией). Таким образом, все эти музыкальные стилистические превращения глубоко «завязаны» на финал и без него «провисают».

Аналогична логика развития харизматической темы «любви» в партии Калафа. Прозвучав впервые робко финале 2-го акта перед словами Калафа *Il mio nome non sai* (теперь уже принц предлагает принцессе разгадать его имя) мелодия обретает экспрессивную энергию в ариозо *Nessun dorma* и репликах хора-комментатора и, наконец, торжественно и величаво утверждается в финальном хоре оперы, образуя символическую триаду.

Музыкальный анализ «Турандот» можно было бы продолжить – разобрать, допустим, особенности скерцозности в сценах с министрами или контрастное сопоставление в партитуре динамизма экспозиции оперы, со сменяющим ее статуарным экзотическим колоритом Сцены Восхода луны, придающим дополнительный объем эпике. Весьма многое для понимания музыкальной логики

говорят и ладовые характеристики, в частности пентатоника и ее роль в опусе. И все эти примеры будут неуклонно свидетельствовать об эпическом векторе партитуры и эстетической целесообразности и предопределенности финала-апофеоза.

Воистину, насколько всеобъемлющим информационным богатством обладает музыкальная ткань с ее уникальными пространственно-временными возможностями – живописной симультанностью различных пластов бытийности и способностью «предсказывать» будущие события (или вспоминать о прошлых) в музыкальных интонациях, не резонерствуя о них! Однако подробный и профессиональный разговор об этих свойствах выходит за рамки статьи. Скажем лишь, что именно поэтому вдумчивый музыкальный анализ произведения позволяет как бы через увеличительное стекло разглядеть нюансы, ускользающие при взгляде литературно-театральном.

Прежде чем завершить наши размышления, остановимся на одном сравнении, которое иногда используют для характеристики чудесных метаморфоз китайской принцессы. Оно хорошо иллюстрирует тщетность литературоцентристского подхода к опере без учета целостности ее жанровой и музыкально-эстетической концепции. Речь пойдет о косвенном влиянии эстетики вагнеровского «Парсифаля» на стилистику «Турандот». Мотивы «искупления» грехов, преобразующей силы «поцелуя любви» действительно напоминают нам историю Кундри, но... только внешне. Если у Вагнера мы имеем дело с религиозно-мистериальным действием, то в пуччиниевском опусе преобладают сказочно-эпические мотивы, наполненные вполне светским содержанием. Кроме того в стилистике вагнеровского опуса значительно больший вес имеет слово, «текущее» параллельно с музыкальным потоком, максимально сосредоточенным в оркестровой ткани – вспомним восклицание Чайковского о Вагнере:

«... не чисто ли инструментально-симфонические суть те его приемы, которыми он думает произвести переворот в оперной музыке?»¹⁰

Это подтверждается и господством в вагнеровских вокальных партиях речитативно-декламационной интонации. В то время как Пуччини, активно используя, конечно, дости-

жения речитативного письма, в первую очередь все же заботится о мелодике вокальных партий, совершенно замечательным способом растворяя слово в музыке, которая лучше всяких словесных рассуждений властно ведет слушателя за собой сквозь все сюжетные перипетии к неизбежному финалу-апофеозу. Об этом также следует помнить тем, кто апеллирует к литературно-сюжетным смыслам происходящего на сцене, забывая, что на самом-то деле, все исчерпывающе воплощено в звуках.

Смог ли Франко Альфано эффективно использовать идеи Пуччини, оставшиеся в набросках? Перед ним стояла труднейшая задача – находясь в рамках пуччиниевского стиля воссоздать по эскизам возможный вариант концовки оперы, завершить все ее тематические линии. Не всё написанное Альфано вошло в окончательный текст, ставший хрестоматийным. Существуют вообще две редакции его финала. У каждой свои достоинства и пробелы. Были у Альфано и разногласия с Тосканини, властно вмешавшегося в творческий процесс.

Можно как угодно оценивать работу Альфано (кстати, весьма талантливого композитора), можно гадать, отвечает ли полностью художественный результат замыслам Пуччини. Но ответ на *четвертую загадку Турандот* лежит в иной плоскости. Мы, по сути, на него уже ответили и сейчас только резюмируем: счастливая развязка, задуманная Пуччини и соответствующая либретто, необходима этой опере как воздух. Без неё «Турандот» лишается жанровой и эстетической цельности, да и музыкальной. И в этом смысле Альфано все сделал правильно. Более того, не было бы финала Альфано, кто-нибудь другой завершил бы оперу схожим образом!

Впрочем, есть и более конкретное, так сказать, музыкальное разрешение нашей загадки. Собственно, ее ведь можно трактовать и буквально, как встречный вопрос Калафа, предложившего принцессе отгадать свое имя. В таком случае отгадку мы *слышим*, когда принц, наконец, называет себя, а затем произносит: *La mia Gloria è il tuo amplesso!* (в русской версии – «Моя слава – в твоих объятьях»). И заключен ответ во вновь возникшей «теме загадок» из 2-го акта. Только если там её три аккорда звучат вопросительно и неустойчиво, то в финале мотив разрешается в фа-мажорное трезвучие! Так, Альфано вполне материальной и простой ладовой метафорой

¹⁰ Чайковский П. И. Об опере. М., 1952. С. 178.

закольцовывает всю арочную архитектуру оперы, воплощая жизнеутверждающий замысел Пуччини!

Творческие устремления Пуччини в «Турандот» противоположны пути, по которому он шел в своих лучших опусах начиная с «Манон Леско», найдя свое наиболее яркое и последовательное выражение в «обнаженном» реализме удивительно цельной партитуры «Плаща». Испытав влияние веристской эстетики, композитор в конце творческого пути полностью ее изжил – антиверистская сущность «Турандот» очевидна (в отечественном музыкознании на это обстоятельство обратил внимание Л. Данилевич). На смену стремлению к естественности чувств и жизненности ситуаций пришло желание высказаться монументально и величественно, подвести итог своему творческому пути с должной степенью обобщения. Не последнее место в этом порыве Пуччини имело осознание необходимости вспомнить о былом величии возвышенного оперного искусства, погрязшего с одной стороны в стремлении в жизненной правде в духе *музыкальной дра-*

мы, с другой – в авангардных экспериментах. Великому мастеру удалось претворить его в жизнь, замечательным образом соединив в «Турандот» верность классическим оперным принципам с достижениями современного музыкального языка...

Напоследок зададим риторический, но отнюдь не праздный вопрос. А если бы изначально сам Пуччини написал финал? Пришла ли кому-нибудь в голову идея ставить эту оперу в усеченном виде, мотивируя неубедительностью счастливого конца? Да и хватило бы смелости? Вряд ли! Более того, полагаю, что этому «смельчаку» противостояли бы полчища музыковедов и критиков, расхваливающих этот финал, как чудо великого *превращения*, сотворенное великим маэстро. Может быть, все дело не в претензиях к концепции произведения, а в подспудном пренебрежении к неавторской концовке? Вот он, настоящий *casus belli*, дающий «счастливую» возможность современным композиторам и постановщикам-интерпретаторам для реализации своих необузданных фантазий.

Библиография:

1. Ярустовский Б. Я. Очерки по драматургии оперы XX века. М., 1971.
2. Пуччини Д. Письма. Л., 1971.
3. Левашева О. Е. Пуччини и его современники. М., 1980.
4. Данилевич Л. В. Джакомо Пуччини. М., 1969.
5. Маркези Г. Опера. М., 1990. С. 307.
6. Чайковский П. И. Об опере. М., 1952. С. 175. С. 178
7. Цодоков Е. С. Опера. Энциклопедический словарь. М., 1999.
8. Матусевич А. Турандот осталась монстром. //URL: <http://www.operanews.ru/12093001.html>
9. Дёмина М. «Турандот» и ее финалы. //URL: <http://www.operanews.ru/turandot.html>
10. Е.Н. Шапинская Опера в контексте посткультуры: игры с классикой и конфликт интерпретаций // Культура и искусство. – 2013. – 3. – С. 255 – 266. DOI: 10.7256/2222-1956.2013.03.2.

References (transliterated):

1. Yarustovskii B. Ya. Ocherki po dramaturgii opery XX veka. M., 1971.
2. Puchchini D. Pis'ma. L., 1971.
3. Levasheva O. E. Puchchini i ego sovremenniki. M., 1980.
4. Danilevich L. V. Dzhakomo Puchchini. M., 1969.
5. Markezi G. Opera. M., 1990. S. 307.
6. Chaikovskii P. I. Ob opere. M., 1952. S. 175. S. 178
7. Tsodokov E. S. Opera. Entsiklopedicheskii slovar'. M., 1999.
8. Matusevich A. Turandot ostalas' monstrom. //URL: <http://www.operanews.ru/12093001.html>
9. Demina M. «Turandot» i ee finaly. //URL: <http://www.operanews.ru/turandot.html>
10. E.N. Shapinskaya Opera v kontekste postkul'tury: igry s klassikoi i konflikt interpretatsii // Kul'tura i iskusstvo. – 2013. – 3. – С. 255 – 266. DOI: 10.7256/2222-1956.2013.03.2.