

КИТАЙ И «КИТАЙЩИНА» В ОПЕРЕ ДЖ. ПУЧЧИНИ «ТУРАНДОТ»

Пэн Чэнь

Аспирант, Санкт-Петербургский
государственный университет
st112974@student.spbu.ruCHINA AND CHINESENESS
IN PUCCINI'S OPERA "TURANDOT"

Peng Chen

Summary: The opera "Turandot" created by the great Italian composer Puccini contains many ideas about the "Chineseness". In attempts to attract viewers to the traditional culture, Chinese artists began to adapt the opera by implementing various Chinese elements. This article examines the trend of sinicization of the opera "Turandot" and studies its different versions. The penetration and development of Chinese folk customs in this opera sum up the positive impact of the integration of Chinese and Western cultures.

Keywords: Italian opera, Puccini, Turandot, Zhang Yimou, Chinoiserie, Chineseness, China, Peking opera.

Аннотация: В опере «Турандот», созданной великим итальянским композитором Джакомо Пуччини, воплощены идеи «китайщины». В попытках приобщить зрителя к традиционной культуре китайские художники начали адаптировать оперу, применяя различные элементы китайского искусства. В данной статье рассматривается тенденция китаизации оперы «Турандот» и изучаются ее различные версии. Благодаря проникновению и развитию китайских народных обычаев в этой опере суммируется положительное влияние интеграции китайской и западной культур.

Ключевые слова: итальянская опера, Пуччини, Турандот, Чжан Имоу, шинуазри, «китайщина», Китай, пекинская опера.

До 1998 г. опера Джакомо Пуччини «Турандот» была под запретом в Китае и соответственно не исполнялась на оперных площадках. Лишь благодаря активной деятельности самого титулованного в мире китайского режиссера Чжана Имоу, успешно работающего и в кинематографе, и на сценических площадках, состоялось грандиозное представление оперы в дворцовом комплексе «Пурпурный запретный город» в центре города Пекина (далее – «Запретный город»), которая транслировалась во многих странах мира. Представление было знаковым и символическим во всех смыслах слова, что определялось прежде всего местом трансляции. «Запретный город» – святая святых китайской цивилизации на протяжении по крайней мере шести веков. Со времен династии Мин (с 1368 г.) до 1920 г. этот самый большой дворцовый комплекс в мире являлся местом жительства китайских императоров и членов их семей, а также церемониальным и политическим центром китайского правительства. И хотя сегодня в «Запретном городе» находится общедоступный музей, притягательный для туристов со всего мира, его историческая и культурная насыщенность приобретает сакрально-символический смысл: это и святое место, и центр китайского мира. Постановка с 1998 г. оперы «Турандот» в «Запретном городе» – это не просто формальный акт реабилитации оперного искусства, но и жест признания и утверждения его в качестве некоего символа общемирового единства. С того времени последняя опера Пуччини стала в Китае самым популярным, не сходящим с подмостков китайских театров произведением европейской оперной классики.

Почему последний шедевр оперного композитора Пуччини оказался под запретом, хотя европейская классическая музыка в Китае с конца 50-х годов прошлого

века активно развивалась, пропагандировалась, получала государственную поддержку, а произведения европейских композиторов пользовались популярностью у миллионов китайцев? Все дело в «китайщине»: сюжет, мотивы, постановочные акцесуары, смысловые и повествовательные акценты, которыми так упивались европейские зрители, усматривавшие в опере подлинный дух Китая, не имели практически никакого отношения ни к Китаю XX века, ни к его истории, ни даже к его художественно-декоративному строю, каким он был реализован в европейских постановках оперы. Китайцы без труда увидели здесь подделку, фальсификацию, оскорбительную насмешку и даже надругательство над китайской историей, которая была значительно искажена в представлении.

Подобные обвинения имеют под собой основание, а потому частично справедливы. До XIX века европейцы имели фрагментарные и разрозненные сведения о Китае, в том числе об его художественной жизни. Это объяснялось многими причинами: и географической отдаленностью страны от Европы, и редкими контактами с европейцами, и общекультурными различиями, и закрытостью традиций и обычаев Китая. Относительно целенаправленное проникновение в Китай началось лишь в середине XIX века. И хотя было достаточное количество попыток колонизации, юридически Китай никогда не был колонией какого-либо европейского государства. Время от времени возникала мода на Китай в Европе, которая проявлялась в стиле шинуазри. Тем не менее китайцы не могли оценить подлинность рожденной во Франции салонной моды, поскольку в большинстве случаев они до сих пор не подозревают о существовании такового. Несмотря на обилие подлинных артефактов,

вывезенных из Китая и используемых при обустройстве среды, стиль шинуазри может быть оценен именно как «китайщина», как оскорбительный гротеск.

Что Пуччини мог знать о реальном, историческом Китае? В книге «Puccini: A Critical Biography» [1] представлено более полное исследование жизнедеятельности Пуччини и его творчества. В письме к одному автору оперный композитор предлагает привнести итальянский стиль в китайское искусство: «К выдающемуся китайскому стилю мы должны добавить итальянский, потому что это прежде всего наша честная сторона» [2, с. 258]. Это пример скудного и искаженного европейской традицией восприятия и интерпретации китайского искусства, а именно: сюжет, взятый из фьябы (народной сказки) К. Гоцци, несколько раз интерпретировался немецкими романтиками на протяжении XIX века; информация об истории, социальном устройстве, верованиях и религиях, практикуемых народами Китая, представлена на уровне обывательских мнений, которые в ту эпоху были еще менее точны, чем сегодня. Изобразительные ряды включали художественные артефакты шинуазри, разбросанные по редким салонным коллекциям; музыкальный строй – услышанные в 1920 году мелодии в доме друга, барона Эдоардо Фассини-Камосси, бывшего итальянского дипломата в Китае, который из своей миссионерской поездки привез множество китайских предметов, включая музыкальную шкатулку. В этом отношении Китай в опере Пуччини – это плод его собственной фантазии, его гениального творческого воображения, воплощенный в художественном произведении, для которого характерны иные критерии подлинности и правды. Не удивительно то, что китайцы отнеслись к опере «Турандот» как к оскорблению, поскольку она изобилует искаженными представлениями о Китае.

Раскроем некоторые элементы «китайщины» в опере «Турандот», которые оскорбляют слух самих китайцев. Например, Пуччини определил, что действие оперы происходит в Пекине во времена династии Юань (1271–1368). В то время город назывался Даду, а Марко Поло, который в тот период посетил город, называл его Камбулук. В европейских языках Пекин вошел в обиход лишь в эпоху династии Мин.

Другой пример связан с пониманием роли принцессы Турандот. В опере она является вершителем своей судьбы, и в ее полном подчинении находится Альтоум, ее отец и китайский император. То есть она выступает публичной главой государства, прилюдно осуществляющей свой произвол, а не просто «серым кардиналом», что реально происходило, когда император был исключительно церемониальной фигурой. В средневековом же Китае принцесса полностью подчинялась принятому церемониалу, в крайнем случае приказам императора; была полностью лишена возможности реализовывать

свои собственные желания, тем более выражать и осуществлять свою волю. Кроме того, она не могла вообще появляться в публичном пространстве. У нее были только два возможных варианта жизненного пути, определяемые императором для достижения государственно-политических целей. Первый – быть супругой потомка придворного министра, чем император укреплял свою власть и подтверждал статус; второй – быть выданной замуж за правителя или принца-наследника какой-нибудь державы, тем самым создавая политические союзы, способствующие или воцарению мира в Поднебесной, или победе над врагом. В обоих случаях именно император определял порядок вещей, а принцесса была лишь инструментом в его руках. С одной стороны, описанная роль Турандот – это художественная фантазия, и зрителям некорректно требовать от оперного композитора исторической правды. С другой стороны, художественная фантазия воплощена в пространстве, где доминирует другая культурная кодировка, то есть опера «Турандот» создана на основе европейской культурной кодировки начала XX века, весьма отличной от китайской, что влечет за собой нелепость в интерпретации фактов китайской истории, которая порождает в лучшем случае недоумение, в худшем – полное отторжение.

Другой элемент «китайщины» связан с мелодией из шкатулки, а именно: китайской народной мелодией «Цветок жасмина». Сейчас исследователями установлено [8], что это подлинная народная песня, исполняемая в провинции Цзянсу. В опере эта мелодия звучит 13 раз (в представлении хора, солистов, ансамблей солистов, оркестра) и является лейтмотивом самой Турандот, холодной, жестокой, бесчувственной, мстительной. При этом лейтмотив выполняет важную драматургическую функцию на протяжении всего действия, выступает эмоционально-психологическим инструментом перерождения Турандот. Однако в провинции Цзянсу «Цветок жасмина» – это нежная, ласковая, лирическая девичья песня, имеющая оттенок светлой печали, умиротворяющую и успокаивающую ауру, лишенная драматической экспрессии, то есть нацеленная не на развитие, а на блокировку любого движения. Этот эмоциональный диссонанс для восприятия китайцами подобен тому, как если бы европейцу пришлось услышать мелодию траурного марша Ф. Шопена в стилистике рок-н-ролла или канкана.

Для придания китайского настроения используется множество элементов, почерпнутых из мнимого традиционного китайского фольклора. Так в сцене казни персидского принца, отмеченной в первом действии, хор патетически возглашает: «Возвышенный Конфуций! Отпусти эту душу к тебе!», что с точки зрения европейской ментальности понятно и естественно. Но в китайском фольклоре нет разделения на душу и тело, и Конфуций не является наивысшим божественным проявлением, который забирает душу человека после его смерти. Да-

лее следует сцена «Танец льва» (в других источниках «Танец дракона»), зловещая и скорбная, призванная усилить мрачную атмосферу. Действительно «Танец льва» до сегодняшнего дня чрезвычайно популярен в Китае, но он исполняется в дни праздников и веселья, чтобы оживить атмосферу, пробудить в людях радостное ликование. На лицо диссонанс, очевидный даже необразованному китайцу, который не склонен вникать в контекст танца.

В опере трагическую атмосферу разряжают три комических персонажа: чиновники Пинг (великий советник), Панг (великий прорицатель) и Понг (великий повар), действия которых отнесены к последнему описываемому элементу «китайщины». Их веселые балагурства на сцене должны вызвать улыбку, дать эмоциональную разрядку зрителю благодаря тому, что шутам всегда позволялось высмеивать пороки. Но есть ситуации, осмеяние которых однозначно трактуется как оскорбление и надругательство. Во втором акте Пинг, Панг и Понг, весело кувыркаясь, рассказывают о традиционных китайских брачных и погребальных обычаях [10]. Среди неизменных атрибутов в обоих случаях используются красный фонарь и паланкин, сжигаются бумажные деньги и совершается молебен как песнопения монахов и монахинь. Тем не менее красный фонарь и паланкин – это только свадебные аксессуары, а сжигание бумажных денег характерно только для похорон.

Пример с оперой «Турандот» Пуччини очень показателен в отношении отсутствия должного взаимопонимания и взаимоуважения при построении диалога культур. Когда образ другого есть лишь художественная фантазия или гротескное воплощение своего собственного, при публичной презентации другой образ вызывает отторжение.

Попытку преодолеть разрыв в диалоге культур и сделать возможной миграцию смыслов из Китая в Европу и обратно как раз и предпринял Чжан Имоу. Режиссер сделал две эмоционально близкие друг другу версии оперы «Турандот» Пуччини: в 1998 г. в «Запретном городе», на основе которой позже был снят фильм-опера; в 2009 г. на Пекинском национальном стадионе, называемом в Китае версией «Запретного города» или «Птичьим гнездом». Если «Запретный город» является святым местом и центром мироздания для всех китайцев, но не людей других рас и исповеданий и регионов мира, то на Пекинском национальном стадионе проходили транслируемые по всему миру открытие и закрытие Олимпийских игр. В сознании современных китайцев он не менее священен, чем «Запретный город». Постановка здесь европейской оперы с китайским сюжетом не только имеет большое значение для современной ситуации, но и воспринимается как возвращение к своим корням: «Китайская принцесса возвращается в дом своей матери» [6, с. 18]. Хотя Олимпийские игры – это продукт французской

фиктивной имперскости, сегодня они уже являются общемировым проектом, получившим сакральную легитимацию посредством апелляции к древнегреческому истоку всего человечества. На уровне официальных деклараций Олимпийские игры равнозначны и для китайцев, и для людей всего мира.

В обеих постановках Чжан Имоу постарался сгладить или перевести в иные смысловые плоскости те культурные несоответствия, которые утвердились в европейской оперной традиции и вызывали недоумение у китайского зрителя. Опера «Турандот» Чжана Имоу – это в первую очередь история Древнего Китая, а затем – прекрасной женщины. Акцент сделан на декоративной экспликации культурной символики эпохи империи Юань. Для этого была практически полностью изменена цветовая гамма: утвердившееся в европейской истории оформление оперного спектакля, цветовые последовательности, цветовые комбинации, цветовые акценты, модуляции и движения, ориентированные именно на европейские режимы кодировки и интерпретации визуальности, были изменены в соответствии с китайской культурной традицией. Костюмы персонажей европейских постановок оперы чаще всего были лишь мечтанием европейца, знакомого с Китаем по музейным декоративным вазам и фарфору; они были конструктивно изменены: «дизайн костюмов китайских версий “Турандот” основан на принципе уважения оригинального исторического облика оперного сюжета, что зачастую игнорируется в западных версиях» [4, с. 68]. Для этого были привлечены китайские художники. Траектория движения, жестикация, мимика и позы персонажей, которые в европейских постановках были воплощением «китайщины»; в китайских – свойственны китайским традициям телесного самовыражения.

При оформлении сценического пространства в оперных постановках Чжан Имоу использовались декоративные и архитектурные орнаменты, восходящие к смысловой архитектонике визуальных конструкций эпохи империи Юань. Это были не точные копии сохранившихся до наших дней архитектурных комплексов, а художественные реконструкции, посредством которых воспроизводились строй и атмосфера китайской жизни, соотношенная с упорядоченной на протяжении нескольких тысячелетий китайской культурной традицией. Показательна одна очень эффектная для европейского сознания деталь: в европейских оперных постановках палач, отсекающий голову персидского принца, – мужчина с обнаженным торсом, который с воинственным и зверским лицом размахивает мечом. В постановках Чжана Имоу предстает женщина в красном, которая искусно исполняет танец с мячом, широко распространенный в Китае как среди мужчин, так и женщин; затем она опускает меч на шею персидского принца и дверь закрывается – сцена обезглавливания закончена. В этом выражается

смысл смерти, выходящий за рамки бойни [6]. В этой же сцене женщины в штатском, играющие призраков, используют рукава-облака из традиционной китайской оперы, что придает жестокой сцене «некую утонченную красоту, выражая совершенную поэзию камеры пыток между жизнью и смертью в китайском художественном ключе» [5, с. 37].

В обеих китайских оперных постановках реализуется один и тот же режиссерский замысел, так же, как и художественный подход; однако различны режиссерские задачи и оперные площадки. В трехчасовой версии, представленной на Пекинском национальном стадионе, активно задействованы современные мультимедийные технологии, которые демонстрируют беспрецедентную атмосферу времени: оснащение сцены, освещение, дизайн реквизита. С точки зрения дизайна декораций сцены, в этой версии отмечается их силуэтная подача: отсутствуют величественные сооружения – только виднеется силуэт роскошного инкрустированного дворца; вся сцена выполнена в белом ажурном стиле декораций, который в основном преобразует свет. Гармоничная мультимедийная постановка впечатляюще представляет «визуальный образ китайской культуры так, как если бы была возможность “войти” в мир Турандот. В этой версии представлено идеальное сочетание китайской и западной культуры» [4, с. 68].

Успех постановки 1998 г. был колоссальным и имел всекитайский резонанс. Турандот вернулась в материнский дом в своем истинном облике, отличном от образа, воплощенного в европейских оперных постановках. С того времени последний шедевр Пуччини – едва ли не самая популярная опера в Китае, которая представлена в жанре классической европейской оперы. Она много раз ставилась во всех оперных театрах Китая. Китайские постановочные бригады (режиссеры-постановщики, декораторы, художники, костюмеры, хореографы, исполнители и пр.) приглашаются в крупнейшие музыкальные театры мира для постановки оперы «Турандот».

Известная китайская художница Дэн Минь, воодушевленная постановкой 1998 г., выступила инициатором создания спектакля пекинской оперы. Премьера спектакля национальной труппы Пекинской оперы КНР «Принцесса Турандот» состоялась в 2003 г. (режиссер – Цао Цицзин, композитор — Чжу Шаоюй). Европейский нарратив был интегрирован в древнейшую китайскую форму сценического представления; при этом за основу также были взяты мелодии из других произведений Пуччини. Форма пекинской оперы – древнейшая в Китае; исторически она восходит к китайской опере, весьма распространенной с XII в. В ней действуют совсем иные каноны стилистического, конструктивного и смыслового формообразования, а также регламенты художественного выражения, отличные от европейского понимания оперы.

В основе версии пекинской оперы лежит создание «трепещущего сюжета» [3, с. 20]. Если в опере «Турандот» Пуччини героиня полна ненависти ко всем мужчинам, а ею движет жажда мести, то в пекинской опере Турандот – гордая и капризная принцесса, жаждущая любви. Жажда любви в итоге приводит к умиротворенному счастливому концу, что вполне созвучно конфуцианскому гармоническому воссоединению, свойственному китайскому менталитету. Пользуясь своим высоким положением и безграничным покровительством отца, Турандот отвергает всех соискателей своей руки. Однако движет ей не жажда мести, а ненависть ко всем мужчинам, одержимых жаждой власти, богатства, почета и славы. Таким образом дело не сводится только к семейным разборкам, фактически присутствующим в оперной постановке Пуччини, но и является неким экзистенциальным жестом отчаяния, трагическим протестом против несправедливости этого мира.

Такая интерпретация сюжета очень понятна китайскому зрителю, поскольку на протяжении тысячелетий в Китае господствовал патриархальный уклад общества, где женщина была очень ограничена в своих действиях и эмоциях [7]. Несмотря на то, что в современном Китае женщины уже не находятся под абсолютным контролем со стороны мужчин, период гендерного равноправия длится пока недолго (формально с момента образования КНР) и еще не отложился в генетике китайского культурного кода. Сходная концептуальная идея присутствует во многих сюжетах пекинской оперы.

Хореографические, декорационные, музыкальные и изобразительные средства, воплощенные в постановке «Принцесса Турандот», в полной степени выражают особенности китайской культуры и китайского мировосприятия [9]. Так в пятой сцене Турандот постепенно погружается в сон в опочивальне. Во сне она надевает красный плащ, гонится за Калафом и догоняет его, и они танцуют, что в точности соответствует режиму традиционного классического танца для двух человек. В постановке часто используется встречаемый в пекинской опере танец «водяные рукава». Через канонизированные жесты, позы и движения выражаются различные эмоциональные состояния, внутренние трансформации и Турандот, и Калафа: то мягкое и нежное томление, то яростное и нетерпеливое желание молодой девушки любить и быть любимой. Подобная техника, доведенная до совершенства в пекинской опере, дает точные ориентиры маршрутам сознания и действий китайскому зрителю несмотря на кажущуюся европейскому зрителю условность, абстрактность, художественную символичность и отвлеченность сцены от реальности. И как для российского зрителя выдуманная судьба героев «На дне» М. Горького реалистичны, как будто взяты из жизни, так и представленное на подмостках пекинской оперы – это именно то, что было и есть, а судьба Турандот – это

судьба любой китайской женщины.

Анализ оперных постановок «Турандот» позволяет подвести итоги и сделать краткие выводы. Во-первых, опера Пуччини является ярким примером различных способов налаживания межкультурной коммуникации. Когда одна из культур, опираясь исключительно на собственный опыт, зафиксированный в традиции, внутри себя создает некую фантазию о другой культуре, используя произвольный набор культурных знаков, лишь формально с ней соотносимый, коммуникация происходит сквозь призму этой фантазии. В статье это и сама опера Пуччини, и европейская история ее представления. Несмотря на величие итальянского гения постановку можно рассматривать как пример «китайщины», мало способствующей взаимопониманию между народами, не упрощающей, но во многих случаях усложняющей коммуникацию, и плодящей культурные несоответствия. Это опера – очень западная в глазах китайцев, и очень китайская в глаза европейцев.

Во-вторых, когда благодаря усилиям медиаторов-энтузиастов происходит соотнесение одних культурных опытов с другими, способы их выражения и фиксации синтезируются и соединяются в автономные комплексы, составленные из элементов различных

культур. Речь идет об оперных постановках Чжана Имоу в Китае, и за ее пределами. Нельзя однозначно утверждать, насколько эффективен подобный синтез и способен ли он породить полное и адекватное восприятие другой культуры, то есть смогут ли европейцы проникнуться духом Китая, а китайцы – благоговейным трепетом перед величием европейского духа, со-творившего такую художественную форму, как опера «Турандот» Пуччини. Но, несомненно, одно: подобное усилие будет способствовать налаживанию уважительного понимания других культур.

В-третьих, когда художественная форма, порожденная и практикуемая в пределах одной культурной системы, переносится в другую систему, она полностью в ней интегрируется, начинает функционировать в других режимах и поглощается. В итоге чужая художественная форма начинает восприниматься как своя собственная. Здесь имеется в виду пекинская опера «Принцесса Турандот». Время покажет, насколько эффективны попытки связать различные регионы и народы в единое целое. Насущная потребность связана с налаживанием подлинного межкультурного и межнационального взаимодействия. В этом отношении и опера «Турандот» Пуччини, и пекинская опера «Принцесса Турандот» уже стали если ни живым примером, то символом всемирности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Carner M. Puccini: A Critical Biography. 3rd ed. London: Duckworth, 1992. 550 p.
2. Osborne Ch. The Complete Operas of Puccini. Massachusetts: Da Capo Press, 1983. 288 p.
3. Плотникова О.М. Диалог культур в опере «Турандот» Дж. Пуччини // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 19–23.
4. Хо Сяоцэнь. Зарубежные постановки оперы Пуччини «Турандот» последних десятилетий: возвращение образов Китая на родину // Opera Musicologica. 2021. Т. 13. № 3. С. 58–73.
5. Хоу Линрю. Сравнительное исследование моделирования костюмов оперы «Турандот» с точки зрения семиотики. Университет Циндао, 2022. 37 с.
6. Шан Ю. Сравнительный анализ китайской и западной версий оперы «Турандот». Хэнаньский университет, 2010. 25 с.
7. Цюй Лунбяо. Исследование восточных элементов в опере «Турандот» // Journal of Daqing Normal College. 2021. № 41 (2). С. 85–93.
8. Ван Янь. Интерпретация «китайских элементов» в опере Пуччини «Турандот». Юго-Западный университет Цзяотун, 2010. 37 с.
9. Чэнь Дань. Сравнение эстетических характеристик оперы «Турандот» и пекинской оперы «Принцесса Турандот». Shanxi Normal University, 2009. 21 с.
10. Сян Дуо. Интерпретация китайских элементов в опере «Турандот» // Большая сцена. 2015. № 7. С. 44–45.

© Пэн Чэнь (st112974@student.spbu.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»