

УДК 782.1

*Н. Изуграфова***СЕМАНТИКА ДЕТСКОСТИ
В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. ПУЧЧИНИ**

В статье определяется значение детских образов в оперных произведениях Дж. Пуччини, стилеобразующая роль семантики детскости в оперной поэтике веризма. Аналитическим путем раскрываются драматургические функции оперных образов, связанных с развитием «детской темы».

Ключевые слова: детские образы, «детская тема», семантика детскости, веризм, оперное творчество.

Оперное творчество Дж. Пуччини изобилует обращением к образам детей и позволяет находить проявления семантики «детскости» как во внешней форме, так и во внутренних музыкальных характеристиках оперы. Образы детей позволяют композитору передавать необходимую для оперной драматургии контрастность состояний, становясь важнейшим элементом оперной драматургии. Следует отметить, что слияние комического с трагическим в единую форму эстетического отношения — основа эстетической оперной позиции Дж. Пуччини. А к области комического, равно как и к сфере лирико-идиллического, служащего катализатором трагедийного действия, причастно и наивно-игровое детское начало. Столкновение чистоты и наивности детей и подростков, юных людей с жестокой реальностью и драматизмом жизненных ситуаций является основой стилевой концепции веризма, которая оказывается весьма существенной и показательной для оперной поэтики Дж. Пуччини.

Для выявления значения семантики «детскости» в творчестве Дж. Пуччини хотелось бы обратиться к нескольким его операм.

В оперу «Мадам Баттерфляй» композитором включены два детских образа — 13-летней девочки Чио-Чио-Сан и ее ребенка. Если в первом случае детские черты условны и выражены музыкальными средствами — игровыми подвижными фигурациями, форшлагами, стаккатированными игровыми штрихами, детскими интонациями в речитативах, передающими детскую непосредственность и искренность чувств героини, то во втором случае — во 2-м и 3-м актах оперы — Пуччини выводит на сцену настоящего ребенка. И сцена перед 3-й арией Баттерфляй, когда она впервые поднимает кинжал и к ней

бросается ребенок, приобретает особый драматизм, наполняет произведение Пуччини трогательно-сентиментальным переживанием.

В образе Чио-Чио-Сан семантика детскости иногда передается преувеличенно важной, напыщенной интонацией, вызывающей дополнительный комический эффект, как интонацией девочки, играющей роль взрослой дамы и рано вступившей во взрослые игры.

При первом же появлении в 1-м акте ее слова вызывают улыбку у Шарплеса и Пинкертона своей детской напыщенностью и наигранной величавостью. И организация ею из своей свадьбы театрализованного представления с хлопаньем в ладоши со словами: «*Mamma, vienqua. Badateame: attenti, orsu, Uno...due...treetuttigiù*», также вызывает улыбку, как своего рода забава. Там же она показывает Пинкертому свои японские игрушки и куколки — свои маленькие вещи — атрибуты игры. Сопровождается этот показ «пустыми» аккордами игрового характера с восточной окраской, с параллельными квинтами. Сценические словесные ремарки Пуччини, указывающие на то, что Баттерфляй раздражается **детским** плачем от страха, когда ее проклинает дядя Бонза, снова напоминают о том, что она — все еще ребенок. И после того, как ее утешает Пинкертона, она, **по-детски** улыбаясь (как указывает в ремарке Пуччини), быстро забывает о своих страхах. Это тонко подмеченная композитором черта психологии ребенка — быстро забывать о пережитом, осушать слезы, переключаясь на новые впечатления.

Во 2-м акте в сцене с американским консулом Шарплесом в партии Баттерфляй постоянно чередуются детская непосредственность и радость, прорывающиеся в репликах, с демонстрацией роли хозяйки и замужней дамы, которую она обязана выполнять. Радостные фразы и хлопанья в ладошки от радости на фразе «*ilmiosignorconsole, signorconsole!*» быстро сменяются важностью осанки и вежливыми любезными фразами традиционных приветствий: «*Benvenutoincasa Americana*», «*avi, antenatituttibene?*» В ответ на фразу Шарплеса о письме Пинкертона в поведении Баттерфляй снова сказывается детская поспешность и нетерпеливость, с которой она справляется, вежливо продолжая беседу, как и подобает солидной замужней даме.

Когда она рассказывает Шарплесу и Гору о том, как разводятся в Японии и Соединенных Штатах, она разыгрывает перед ними целое мини-представление с показом в лицах строгого судьи и просящего гнущего мужа. Это качество, которое присуще детям: в лицах представлять то, о чем они хотят рассказать. Оно тонко подмечено

композитором и передано им в мельчайших деталях. Так формируется сложное семантическое поле оперы, с включенными в него тремя планами, словесным, визуально-постановочным и музыкальным: одно — говорится, другое — актерски обыгрывается, третье — подразумевается, как настоящий смысл происходящего, выражаемый именно музыкальным звучанием.

Когда Шарплес собирается читать ей письмо от Пинкертона, Баттерфляй постоянно его перебивает (как бы предчувствуя, что он хорошую новость ей не принес) и по-детски оттягивает момент чтения письма: целует письмо, прикладывает его к сердцу. Ее восторженные крики и подпрыгивания от радости, когда она узнает, что Пинкертон едет, снова выдают в ней ребенка, волею судьбы попавшего в обстоятельства взрослой жизни.

Ария «на черных клавишах» «*Chetumadre...*» полна трагического наполнения, одновременно выявляя национальную самобытность образа Чио-Чио-Сан, ее особое достоинство. Октавные ходы на слове «*Morta!*», поющие на высокой мелодической волне, контрастируют с предшествующими им ребяческими характеристиками. Именно на контрастности этих эпизодов возникает усиленный эффект эмпатии со стороны слушателей, способствующий глубокому проникновению музыки в душу, вызывающему сложную гамму чувств — от жалости, умиления, до страха за героиню и страдания за неё.

После дуэта «с цветами» с Сузуки идет речитативная сцена с переодеванием, где также есть небольшие вкрапления «детских» фигураций, выражающих ребячливое отношение к так называемой «игре в прятки».

Смысловое поле образа Баттерфляй связано здесь с передачей восприятия ребенка, живущего в своем собственном мире, но волею судеб вовлеченного во «взрослые» обстоятельства. И то, как достойно с этими обстоятельствами справляется девушка-подросток, вызывает преклонение перед ней, позволяя выделять главный нравственный вектор образа — устремленность к абсолютной и бескомпромиссной верности и чести.

В 3-м акт композитором введена колыбельная песня. Надо сказать, что колыбельные песни в операх представляют собой особый пласт фольклорного и профессионального творчества, который возвращает к «детской теме» культуры, символизирует чистоту и покой, наполняющие детство человека. Часто композиторы используют колыбельные песни для наибольшего контраста с драматически-

ми эпизодами, оттеняющими друг друга, как, например, в «Фаусте» Ш. Гуно. Иногда колыбельная дается как остановка во времени и символ умиротворения — как в «Иоланте» П. Чайковского. В некоторых случаях колыбельная является знаком несбыточных надежд на благополучие и покой — как в «Мазепе» П. Чайковского. В данном случае «Dormiamormio...» как раз является такой колыбельной, которая многофункциональна и оправданно введена в партитуру оперы именно в 3-м акте как показатель длительного времени ожидания, во время которого Сузуки и ребенок заснули; как показатель семантики детскости в ее единстве с выражением материнских чувств и потребности защиты ребенка, как просто ситуативная характеристика — колыбельная для засыпающего ребенка.

В опере «Турандот» возникает несколько семантических пластов «детскости», хотя эта опера написана вблизи экспрессионистской эстетики XX века, не адресована детской аудитории и представляет сказочный сюжет в его сложно-метафорическом значении, граничащем с символистской драмой. Судьба сказочной тематики в оперном творчестве вообще очень сложна и связана с эстетическими противоречиями. В русской музыке сформировался феномен «богатырской оперы», которая воссоздает сюжет народных сказок и может быть адресована именно детской аудитории. В западноевропейской музыке возник феномен «волшебной оперы», который в большей степени рассчитан на взрослую аудиторию, но также может быть интерпретирован в характере «детской темы». Опера «Турандот», написанная на сюжет сказки К. Гоцци, никоим образом не предназначена для детей, тем не менее, ярко обыгрывая сказочный сюжет. Данной игре в сказку способствуют не только персонажи (особенно в маски Пинга, Панга и Понга, олицетворяющих собой персонажей итальянских комедий дель-арте Бригеллу, Панталоне и Тарталью), но и создание определенных семантических параллелей — аллюзий к детству, как к чистоте и легкости жертвенности, присущим детскому мировосприятию. С данной аллюзией наиболее связан образ девочки-поводыря, маленькой Лиу.

Ее музыкальные характеристики нельзя назвать «детскими»; в них отсутствуют игровые детские стилистические обороты. Поэтому иногда для большей смысловой достоверности ее партию поручают не лирическому сопрано, а лирико-колоратурному, обладающему более трогательным хрустальным тембром, позволяющим создавать именно образ девочки. К тому же для драматического контраста, так не-

обходимо в оперній драматургії, лірико-колоратурне сопрано спосібніше більше, поскільки більше контрастує тембрально з драматичним сопрано, яке виконує партію Турандот. І цей контраст посилює ефект полярності характерів двох героїнь, полярності викликає ними почуттів.

Перший вихід дівочки-поводыря відбувається вже в 1-му акті. Вона виводить на сцену сліпого царя Тимура і кричить, щоб їй допомогли його підняти, так як він упав, сбитий з ніг толпою, жадущою зрелища крові. Много крові і отрублених голів в оперній сценографії — це стилістика ХХ століття, яка призначена показувати внутрішню жорстокість людей, а також не боїться показати її зовнішні прояви — всю її уродливість.

Пуччини був одним з перших оперних композиторів, які експресіоністично зміцнили цей веристсько-натуралістичний елемент художнього дійства. Уже в «Тосці» на сцені відбуваються вбивство і катушки, показані по веристично прямолинійно і збільшено-зримо.

Перше аріозо Ліу «на чорних клавішах» повністю позбавлено дитячих прийомів і фігуратив, виражають дитячу ігровість і шалючість. Це серйозна арія з дуже проникливими і трогательними музичними оборотами, яка передає глибокі і чисті почуття. І нагадує нам про вік героїні тільки кристальний тембр лірико-колоратурного сопрано. В 2-му акті перед сценою загадок Турандот звучить дитячий хор, просячий Турандот відкрити своє серце для любові: «Dal deserto al mar non odi mille voci sospirar: «Principessa, scendiam! Tuttosplendera». І після відгадування останньої загадки знову діти співають з усіма разом хор «Gloria». Введення дитячого хору в ці епізоди звучить свого роду нагадуванням про те, що від жорстокості страждають діти — найнезахисніша частинка людства. Між виступами дитячого хору і образом Ліу виникає міцна асоціативна зв'язь.

В 3-му акті Ліу віддана велика сцена з двома аріями. В першій арії «Tantoamore» Ліу розповідає Турандот про те, що таке Любов і яка сила любові і жертви за імя любові. В другій арії «Tuchedigelseicinta» Ліу пророкує і переконує Турандот в тому, що майже встане сонце, як сила любові обрушиться на неї, і нехай смерть маленької Лью стане заставою великого щасття для Турандот і Принца Калафа.

Жертвенная смерть Лиу потрясает всех, даже циничных масок Пинга, Понга и Панга, которых, казалось, ничем уже не удивить и не разжалобить.

И снова в конце оперы с восходом солнца звучит детский хор «L'alba! Luceevita!». Детские голоса в опере эффектно контрастируют с голосами взрослого хора, выявляя тот смысловой подтекст оперного сюжета, который позволяет находить в нем выражение и «детской темы».

В оперу «Богема» введено сразу несколько смысловых элементов «детской темы».

Во-первых, это совсем юные люди, девушки и юноши, находящиеся только на пороге взросления, чьи чувства настолько оголены и правдивы, что становятся критерием определения степени открытости и искренности чувств, отношений. Данные чувства рельефно проявляются при столкновении с жизненной реальностью — первой дружбой, первой любовью и первой встречей со смертью.

Во-вторых, это дети, выведенные на сцену во 2-м акте, гуляющие со взрослыми (с хором) и создающие живую иллюстрацию установки искусства бидермайера на очарование незатейливого человеческого счастья, в том числе, ребенок, который кричит в тишине: «Мама, купи лошадку!»

В-третьих, существенным компонентом сценического действия являются игрушки и игра в солдатики. Игрушки привозит торговец игрушками Парпиньоль — и это важный эпизод в опере. Без этой детали картина уличной жизни была бы неполной. Кроме того, так возникает напоминание о детстве, от которого еще недалеко главные герои оперы. Этому напоминанию служат и военные марши, создающие атмосферу не военного сурового времени, а игры в войну, непосредственно сопровождающей взросление любого мальчика.

Указанные три пласта семантики детскости создают атмосферу, в которой происходят отнюдь недетские события, показана реальная трудная жизнь юных героев оперы. Невзирая на указанный в ремарках возраст — 20 лет, композитор подчеркивает мальчишеские задорные черты в характерах своих героев, доказывая, что они долго сохраняют детски открытое и чистое сердце, шаловливый характер. В семантическом плане вся «детскость» в опере адресована самым лучшим чертам человека, независимо от его возраста, но в связи с тем способом мировосприятия, который показателен именно для детского сознания.

В 1-м акте представлена зарисовка картины бытовых житейских трудностей, с которыми юные герои справляются играя, без драматизации. Холод и нужду они переживают с юмором и ребяческими шутками. В огонь легко и без сожалений отправляется «дело жизни» — пьеса, состоящая из 3 актов (нешуточный труд для любого поэта), и разыгрывается целая пьеса прочтения этого произведения в процессе его сгорания. Такому же осмеянию подвергается хозяин съемной квартиры, пришедший за платой. Без попытки оправдания этой житейской серьезной и неприятной ситуации герои оперы высмеивают его и с позором изгоняют из своего жилища. Ребячество? Да. Но в том ребячестве нет клоунады или паясничанья, но есть только выражение по-детски легкого отношения к жизни, способность радоваться настоящему, не задумываясь о будущем.

В развернутой диалогической сцене Мими и Рудольфа выделяется эпизод с поисками ключа, который Рудольф давно нашел, но не хочет признаваться, чтобы продлить минуты общения с Мими. Тонко подмеченный композитором жизненный веристский нюанс естественно вписывается в общую картину зарождения взаимного влечения — влюбленности героев. Здесь есть даже первый поцелуй — в финальной части дуэта, вернее, первая попытка поцелуя. Подобные смысловые штрихи способны вызывать ностальгические воспоминания-сопереживания у зрителя; в этом — залог эстетической оправданности сентиментальности Пуччини: он мастерски и правдиво реалистичен, умеет напомнить о самых интимных моментах повседневной человеческой жизни, составляющих дорогие воспоминания для человека.

Во 2-м акте группа детишек (хохочущих и играющих) сопровождает всю уличную сцену; им поручен небольшой хоровой эпизод, предшествующий выходу на сцену Парпильоля с игрушками: «Parpignol! Parpignol!Parpignol! Ecco Parpignol! Col carretto tutto fior! Parpignol! Voglio la tromba, il cavallin, il tambur, tamburel, voglio il frustin. Deisoldatidrapel». Тут же звучит небольшой эпизод прогоняющих детей мамаш, а в наступившей тишине очень жалобно звучит просьба малыша купить ему лошадку, после которой Рудольф, как к ребенку, поворачивается к Мими и спрашивает у нее, как у малыша:

— А тебе что купить?

— Пирожное, — отвечает Мими.

Так возникает уже словесно-сценическая аллюзия, параллель между детскими образами и сущностью ведущей героини, открыва-

ется ее сходство с ребенком — чистым сердцем, незащищенным и хрупким, одновременно немного избалованным и капризным.

Снова звучит и удаляется вместе с продавцом игрушек Парпиньолем хор детей. Его сменяет не менее игровая, с элементами комического, сцена Мюзетты. Контраст игрового и драматического, перерастающего в трагическое, — излюбленный драматургический прием Пуччини, в сцене с Мюзеттой введен глубоко в подтекст происходящего. Следующая за этим сцена оплаты счета снова возвращает нас в мир детских розыгрышей. У друзей, сидящих в кафе, не находится денег, чтобы оплатить счет. Находчивая Мюзетта выручает всю компанию, сказав, что счета оплатит старый джентльмен, который сейчас вернется. Сопровождается эта сцена военным маршем, который напоминает не серьезные военные действия или смену караула во время войны, а звучит достаточно безоблачно, повторяя эффект игры в солдатики. Дети из окон тоже смотрят на эту сцену и кричат из окон: «Mamma! Voglioveder! Papa! Vogliosentir!», выражая желание посмотреть на приближающийся военный патруль.

2-й акт состоит из ряда эпизодов, включающих в себя как присутствие детей на сцене, так и образы, напоминающие о детстве и детских выходках. Главная смысловая составляющая этого акта заключается в активизации «детского» начала и акцентировании внимания на нем в характерах героев.

Следующее напоминание о детских шутках и ребячестве будет только лишь в 4-м акте, который начинается шутками друзей, прячущих душевную боль от предстоящей разлуки. Дуэт Марселя и Рудольфа очень выразителен и печален по своей сути. С приходом остальных друзей начинается новая шутовская сцена с разыгрываемыми ролями знатных вельмож, баронов и принцев, обедающих и угощающих друг друга. Дальнейшие предложения спеть и потанцевать вызывают шутовские мальчишеские реплики и приготовления к танцам. В музыке стилистически отражаются избранные танцы: каждой реплике соответствует ритмическая фигура определенного танца. Разобрав роли дам и кавалеров, друзья остановились на кадрили, вслед за чем звучат мотивы кадрили, исполняемые вокально, причем танцуют и поют друзья, имитируя женские голоса, создавая, таким образом, легкую игровую сцену, оттеняющую драматизм жизненных реалий, предощущение трагической развязки, настойчиво пробивающееся в душе героев. Скрытое напряжение провоцирует конфликт: обмен репликами перерастает во взаимные оскорбления, а танец превращает-

ся в драку (в разных театрах этот драчливый «мальчишник» ставится по-разному: иногда на стульях, иногда на подушках, в зависимости от имеющегося под рукой реквизита и замысла режиссеров). А вокруг дерущихся танцуют ригодон, в его соответствующем музыкально-стилистическом представлении. Таким образом, путем вкрапления в эту сцену мотивов различных старинных танцев возникает динамичная сцена, объединенная настроением озорства и дурачества, игровой характер которой подчеркивается активным использованием танцевальных ритмов.

Ее последний эпизод, напоминающий нам не столько о возрасте, сколько о чистоте сохраненной детской души, вызывающий улыбку — оплакивание Коллином своего плаща. «Ариозо плащу» («*Vecchia zimagga*») звучит очень трогательно и искренне. Именно с подобным чувством подростки входят во взрослую жизнь и прощаются с детскими игрушками, с подобных прощаний начинается взрослая жизнь, с такой жертвы начинается взрослая способность к жертвенности, связанная со способностью сострадать и щедро помогать ближнему.

По данным смысловым знакам, нюансировкам смысла можно проследить значение контрастных элементов в оперной драматургии Пуччини, в том числе, контрастно-драматическое назначение детских образов, усиление драматургической достоверности оперной композиции с помощью «детской темы». Можно находить в такой интерпретации детских образов в драматургии целостного оперного спектакля проявление своеобразия веристского метода Дж. Пуччини.

Об этом своеобразии свидетельствует и опера «Тоска», в которой Пуччини использует хор мальчиков в церкви как дополнительный штрих к достоверной передаче картины католической службы, как контрастное по отношению к образу Скарпья и всему уродливому inferнальному реализму начало. На этом контрасте, на противостоянии чистоты и грубой силы, комического и трагического (последнее — в лице Ризничего и Анджелотти), лирического и трагедийного строится не только 1-й акт оперы, но и вся опера в ее целом. В единое целое собраны все многообразные стороны картины мира, и «детская тема» в ее явном и скрытом, имплицитном, виде становится действенным средством их гармонизации.

Таким образом, «детская тема» становится тем смысловым стержнем, на который нанизываются все образные компоненты и драматургические приемы в оперных произведениях Дж. Пуччини

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Великовский С. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции / С. Великовский. — М. : Худ. лит., 1979. — 294 с.
2. Великовский С. Легенды парижской богемы : вступ. статья / С. Великовский // А. Мюрже. Сцены из жизни богемы. — М. : Гослитиздат, 1963. — С. 5–25.
3. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520–1590 гг.) К проблеме кризиса итальянского гуманизма / Б. Виппер. — М. : Изд-во АН СССР, 1956. — 371 с.
4. Левашева О. Пуччини и его современники / О. Левашева. — М. : Советский композитор, 1980. — 525 с.
5. Мюрже А. Сцены из жизни богемы / А. Мюрже ; [пер. с франц. и примеч. Е. А. Гунста; вступ. ст. С. И. Великовского]. — М. : Гослитиздат, 1963. — 456 с.
6. Нестьев И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества / И. Нестьев. — М. : Госмузиздат, 1963. — 168 с.
7. Дж. Пуччини. Письма / Дж. Пуччини ; [пер. с итал. И. Константиновой. Вступ. статья Т. Келдыш]. — Л. : Музыка, 1971. — 366 с.
8. Соловцова Л. «Богема» Дж. Пуччини / Л. Соловцова. — М., 1958. — 47 с.

Ізуграфова Н. Семантика дитячості в оперній творчості Дж. Пучіні. У статті виявляється значення дитячих образів в оперних творах Дж. Пучіні, стильотворча роль семантики дитячості в оперній поезиці веризму. Аналітичним шляхом розкриваються драматургічні функції оперних образів, пов'язані з розвитком «дитячої теми».

Ключові слова: дитячі образи, «дитяча тема», семантика дитячості, веризм, оперна творчість.

Izugrafova N. Semantic of the childishness in G. Puccini's opera creativity. This article is defined the significance of child characters in G. Puccini's opera works, style-forming role of semantic of childishness in opera poetic of verismo. The dramaturgic function opera characters, binding with developing «child theme» are disclosed analytically.

Key words: child characters, «child theme» semantic of childishness, verismo, opera creativity.

