

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, зл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2021

Содержание

Статьи

Тамара Твердовская

Вариации на тему рококо

П. И. Чайковского: о семантике тематизма
и композиции **6**

Инееса Двужильная

Концерт для оркестра «Желтые звезды»

Исаака Шварца: в зеркале

музыкальной культуры ашкеназов **19**

Александра Макарова

Стилистические особенности сочинений

для хора a cappella Дмитрия Смирнова

на примере хорового концерта

«Бессонница» **38**

Хо Сяоцзнь

Зарубежные постановки оперы Пуччини

«Турандот» последних десятилетий:

возвращение образов Китая на родину **58**

Даниил Топилин

С. В. Рахманинов — гармония Запада

и Востока **74**

Рецензии

Людмила Ковнацкая

XVIII Баховские чтения

в Санкт-Петербурге **95**

Сведения об авторах **108**

Информация для авторов **113**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2021

Contents

Articles

Tamara Tverdovskaya

Variations on a Rococo Theme
by Pyotr Ilyich Tchaikovsky:
On the Semantics of Thematic Material
and Composition 6

Inessa Dvuzhlnaya

Concerto for Orchestra “The Yellow
Stars” by Isaac Schwartz: In the Mirror
of Ashkenazi’s Musical Culture 19

Alexandra Makarova

Stylistic Features of Works for Choir A Cappella
by Dmitry Smirnov on the Example of Choir
Concerto “Insomnia” 38

Huo Xiaocen

Foreign Productions of Puccini’s Opera
“Turandot” of Recent Decades:
Chinese Images Return to Their
Homeland 58

Daniil Topilin

Sergei Rachmaninoff — Harmony of West
and East 74

Reviews

Liudmila Kovnatskaya

The XVIII Bach Readings
in St. Petersburg 95

Contributors to this issue 108

Directions to contributors 113

УДК 78.072.3

ББК 85.313

DOI: 10.26156/OM.2021.13.3.004

Зарубежные постановки оперы Пуччини «Турандот» последних десятилетий: возвращение образов Китая на родину

Хо Сяоцэнь

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
119234 Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1

Аннотация. В последние годы европейское оперное наследие в Китае постепенно отклонилось от первоначального традиционного направления, став объектом вторичного творчества. Китайские режиссеры и художники решаются воплотить на национальной сцене шедевры европейского искусства, пытаются, с одной стороны, сохранить верность сложившимся традициям, с другой — адаптировать эти произведения к индивидуальным нормам китайской культуры. Сравнимая осуществленные на рубеже XX–XXI веков версии постановок жемчужины оперного искусства «Турандот» Джакомо Пуччини, мы можем ясно увидеть как европейское «прочтение» китайской культуры в этой опере, так и позитивное влияние интеграции китайской и западной парадигм. В сравнении выявляется лучший вариант исполнения. Китайские постановки, как правило, разделены на две актерские группы: иностранную (группа А) и китайскую (группа В). Принцип уважения оригинального исторического облика оперного сюжета зачастую игнорируется в западных версиях, тогда как в китайских он бережно соблюдается. Визуальный дизайн китайских постановок погружает аудиторию в поток событий, музыкальное выражение потрясает слушателей. С точки зрения эмоционального выражения чувства героев в западных версиях — прямые, открытые и страстные; для Китая же характерны скрытый смысл, завуалированность в сценарии и музыке. Таким образом, западная опера «Турандот» оказывается погруженной в стихию культуры Китая.

Ключевые слова: *европейская опера, Джакомо Пуччини, «Турандот», традиционная китайская культура, Государственный Большой Театр Китая, культурный обмен.*

Дата поступления: 17.05.2021

Дата публикации: 15.09.2021

Для цитирования: *Хо Сяоцэнь. Зарубежные постановки оперы Пуччини «Турандот» последних десятилетий: возвращение образов Китая на родину // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 3. С. 58–73. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.004>.*

Хо Сяоцзэнь

Зарубежные постановки оперы Пуччини «Турандот» последних десятилетий: возвращение образов Китая на родину

«Чтобы понять, чем отличаются постановки, важно представлять, чем они порождены, какими фактами общественной жизни, историческими и культурными явлениями времени. Специфика интерпретации оперного произведения диаметрально противоположными культурными традициями обогащает традиционную оперу, высвечивает новые грани замысла композитора» [Шапинская, Цодоков 2016].

История бытования европейских опер в Китае насчитывает всего несколько десятилетий; вследствие этого, европейская оперная культурная основа внедрена пока что относительно слабо. Для того чтобы избежать заблуждения публики в оперной эстетике на самом начальном этапе контактов с европейской культурой, оперы, представляемые китайскими театрами, следовали традиционным версиям, основывались на подлинном тексте, шли по пути оригинального сюжета оперы и воплощения его на сцене. Применительно к модели сценической трактовки европейских опер китайские оперные площадки в основном придерживались следующих трех этапов: «привлечение зарубежной оперы — совместное создание постановок — самостоятельное их создание» [Сюй Фэй 2009, 12], постепенно формируя независимую систему постановки в результате заимствования передового опыта всемирно известных оперных театров. В начале этого процесса обучение являлось основным способом работы по освоению европейских опер.

Вместе с прогрессом современной эпохи европейское оперное искусство в Китае развивается в сторону вторичного творчества. Обращаясь к известным образцам европейского музыкального театра, национальные постановщики, с одной стороны, пытаются сохранить сложившиеся тра-

диции, с другой, стремятся приблизить оперы к индивидуальным нормам китайской культуры, а также «модернизировать» их применительно к особенностям миропонимания и мироощущения человека XXI века. Задача настоящего исследования — проиллюстрировать данные тенденции на примере постановочных версий оперы Джакомо Пуччини «Турандот», осуществленных на ведущих зарубежных (в частности, китайских) сценах в последние десятилетия.

Российский оперный критик Евгений Цодоков предлагает свою концепцию в отношении режиссерских решений европейской оперы; согласно предложенной им типологизации, китайские версии зарубежных опер преимущественно относятся к первому и второму типам:

«1. Натурализм, или тотальный аутентизм, то есть попытка поставить оперу точно так, как это было в стародавние времена на мировой премьере. 2. Исторический реализм, под которым подразумевается бережное сохранение традиций прошлого, но с учетом изменившихся современных исторических, жизненных и художественных реалий, стремление сохранить „дух“ эпохи, принимая во внимание новейшие технические постановочные средства и современные музыкальные инструменты» [Цодоков 2009].

Третий тип особенно характерен для западных версий:

«3. Постмодернистская „современная режиссура“. Этот, столь широко распространившийся во 2-й половине 20 в. режиссерский подход подразумевает полный разрыв с авторским замыслом и классическими постановочными традициями» [Цодоков 2009].

Также автор статьи выделяет четвертый тип режиссерских подходов:

«4. Музыкально-поэтический символизм. Данный постановочный принцип должен максимально использовать основные свойства музыки, как определяющей субстанции оперы, и в первую очередь ее непонятную основу (в отличие от драматического искусства). По-существу, в такой постановке, дабы она также не превратилась в рутину, можно отходить от конкретики

авторского замысла, но обязательно с сохранением духа сочинения, осторожно и исключительно в направлении усиления условности, а не при помощи механической замены одной смысловой конкретики другой (как, например, при актуализации), или приема „снижения“ (термин М. Бахтина)» [Цодоков 2009].

Рассмотрим в данном аспекте ряд сценических версий, созданных всемирно известными режиссерами; особое внимание следует уделить как трактовке образа заглавной героини, так и постановочным решениям, призванным воплотить взаимовлияние европейской и китайской культур.

В 1988 году прославленный итальянский режиссер Франко Дзеффирелли поставил «Турандот» в Метрополитен-опера¹; дирижировал Джеймс Ливайн. Партию Турандот исполнила венгерская певица-сопрано Эва Мартон, партию Лиу — известная американская сопрано Леона Митчелл. В партии Калафа блистал знаменитый испанский тенор Пласидо Доминго, в роли Тимура выступил американский бас Пол Плишка. Большинство главных героев в этой постановке были выходцами из Европы, но режиссер пригласил нескольких артистов из Азии для исполнения роли дракона. Эта постановка «Турандот» характеризуется изысканностью, красочностью, пышностью: сценические декорации выполнены в золотом цвете, а колонны украшены изображениями драконов. С точки зрения эволюции образа главной героини принцесса Турандот здесь изображается исключительно как жестокая женщина, обладающая резким характером. Дизайн костюмов несколько беспорядочен, в постановке много анахронизмов: события происходят в эпоху династии Юань, но в первой сцене чиновники носят парадные головные уборы и одежду времен династии Цинь; в той же сцене охранник одет в доспехи династии Цинь, а в руках держит клинок с длинной ручкой — оружие средневековой Европы. При появлении императора во второй сцене он должен был бы блистать и привлекать внимание как владыка всего государства, однако художник по костюмам одевает его в черное платье с головным убором чиновника династии Сун, а гражданские и военные чиновники рядом с ним наряжены в императорские желтые одежды, чем и воплощается величие двора. Далее, костюмы и некоторый реквизит принцессы и трех министров таковы: на первый взгляд, их одежда очень близка к ощущению искусства Пекинской оперы, но это не костюмы при-

¹ Turandot: Finale (Met Opera) // Metropolitan Opera. URL: <https://youtu.be/vWwJA1b2l7g> (дата публикации: 22 февр. 2011 г.)

дворных династии Юань. С точки зрения декораций и цвета костюмов в основном используются темные тона и белый цвет в одежде, в то время как в версии «Турандот» Государственного Большого Театра Китая для императорских костюмов и дворцовых украшений будут применяться традиционные желтые, красные и зеленые цвета, которые более соответствуют китайской классической культуре.

Особого упоминания заслуживает версия «Турандот» в Запретном городе (*Turandot at the Forbidden City of Beijing*)², созданная знаменитым китайским режиссером Чжан Имоу в 1998 году. Представление состоялось вечером 5 сентября 1998 года на ступенях Императорской молельни пекинского Запретного города (дирижер Зубин Мета, декорации Гао Гуанцзянь, хореограф Чэнь Вэйя³, художник по костюмам Цэн Ли⁴; в главных ролях: Турандот — Джованна Казолла, Калаф — Сергей Ларин⁵, Лиу — Барбара Фриттоли, Тимур — Карло Коломбара).

По сравнению со спектаклем Метрополитен-опера данная версия «Турандот» представляет собой мощную поэтическую и художественную квинтэссенцию китайской классической культуры и искусства, но создатели постановки отказываются от традиционного насыщенного дизайна костюмов и исполнения в стиле Пекинской оперы. В декорациях использовано много красного, золотого и зеленого цветов, что характерно для китайской специфики; общая сцена, костюмы и декорации, таким образом, демонстрируют насыщение особенностями убранства китайского двора. Большинство актеров-статистов в опере — китайцы. Данное сценическое воплощение «Турандот» наполнено особым содержанием. Так, например, в первом акте великаны, которые точат свои ножи, заменены на одного человека, который владеет всеми видами холодного оружия и боевых искусств. Нож, меч — это атрибут человека высших моральных качеств, танец с мечом высоко ценится как показатель высокопрофессиональной, верной с точки зрения культуры работы постановщиков.

С точки зрения формирования характера, создания образа главной героини, так же, как и в последующей версии «Турандот» Государственного Большого Театра Китая, Чжан Имоу воссоздает относительно мягкий образ принцессы Турандот, и даже если в начале она безжалостно убивает

² Видео: Puccini's TURANDOT at the Forbidden City Beijing 1998 Multi Lang. In Cc [Etcohol]. URL: <https://youtu.be/dyZH1-yVESQ> (дата публикации: 4 сент. 2015 г.).

³ 陈维亚, современный китайский хореограф (р. 1956), окончил Пекинскую академию танца. — прим. ред.

⁴ 曾黎, известный китайский сценический художник и дизайнер (р. 1961), в 1988 году окончил Центральную академию драмы Китая по специальности «сценическое художественное оформление». — прим. ред.

⁵ Всемирно известный российский тенор (1956–2008). — прим. ред.

ет претендентов на ее руку, это не выглядит чрезмерным. По словам постановщика, «западная опера имеет некоторые общие черты с традиционной китайской оперой, и я использовал очень стилизованные приемы пекинской драмы, чтобы сделать „Турандот“ „более китайской“» [цит по: Езерская 2001]. Позднейшая трансформация принцессы Турандот, возникшая благодаря движущей силе чувств Калафа, когда любовь находит способ, чтобы соединить близких людей, в большей степени соответствует восточным эстетическим ожиданиям главного героя.

Стоит отметить, что даже после такого представления многие китайские зрители все еще сомневаются в любви Калафа и принцессы, что в полной мере отражает психологические границы уровня терпимости китайской (шире — азиатской) публики к персонажам драмы и их чувствам. Тот, сам по себе не заслуживающий прощения, факт, что Турандот довела Лиу до самоубийства, не прощается и восточной аудиторией.

Что касается культурных обменов, постановка итальянской оперы «Турандот» стоимостью 15 миллионов долларов, безусловно, является одним из крупнейших проектов, когда-либо реализованных в Китае. Однако большее значение имеет тот факт, что западная фантазия первой половины 1920-х годов о древнем Китае, наконец, была поставлена в императорском дворце Пекина — Запретном городе.

Ведущие западные певцы, которые носили золотисто-красные шелковые костюмы аристократов династии Мин, «казалось, образовывали скаточный мост между прошлым и будущим, Востоком и Западом», — говорит художник Шэнь Лихуэй [Веретенникова 2018].

Г-н Чжан, фильмы которого вызывали восхищение западных критиков, но были запрещены здесь, у себя дома, в Китае, сказал в интервью, что он пытался привнести «китайский эмоциональный язык и чувства» в драму Пуччини о древнем Китае. Он надеялся, что нынешняя постановка «Турандот» «отражает силу китайского воображения и его традиционных искусств» [цит. по: Сюй Фэй 2009, 12]. Здесь оказался особенно эффективен «основной закон визуализации оперной постановки» [Цодоков 2009]; эту версию режиссерского решения можно отнести к «музыкально-поэтическому символизму» [Цодоков 2009].

21 марта 2008 года «Турандот» впервые была поставлена в Государственном Большом Театре Китая. Это первая европейская опера, показанная театром после его открытия в 2007 году. Постановка была создана в тесном сотрудничестве режиссера с композитором и хореографом — каждый из них внес свой вклад в интерпретацию оперы.

В июне 2007 года Государственный Большой Театр Китая сделал заказ молодому китайскому композитору Хао Вэйя представить 18-минутное завершение «Турандот». В результате появился третий вариант оперы — наряду с существующими версиями итальянских композиторов Франко Альфано⁶ (1875–1954) и Лучано Берлио (1925–2003)⁷.

Одним из наиболее важных, но противоречивых моментов оперного сценария Пуччини является достоверность трансформации принцессы Турандот и смягчение ее характера. На протяжении всего произведения Турандот предстает жестокой красавицей, но внезапно, после встречи с Калафом, в ней магическим образом пробуждаются человеческие чувства. Последующие поколения зрителей оставались в недоумении от такой метаморфозы. В связи с этим целью Хао Вэйя было создание предпосылок для более достоверного и объяснимого преобразования Турандот в конце оперы — композитор написал для главной героини свою собственную арию «Первые слезы». Стоит отметить, что в версии Берлио, которая была впервые представлена на Зальцбургском фестивале 7 августа 2002 года⁸, режиссер уже подчеркнул влияние смерти Лиу на изменения в душе Турандот. Таким образом, это делает окончание оперы достаточно достоверным. Ария «Первые слезы» Хао Вэйя означает возрождение нежности Турандот из самых глубин ее сердца и осознание ее человеческой природы, процесс превращения мести в любовь: преобразование становится более правдоподобным и легче воспринимается аудиторией. Хао Вэйя считает, что, поскольку Турандот поняла, что такое любовь, то ее первые слезы призваны раскрыть ее внутренний мир, ее ария должна быть более мягкой, трогательной, так чтобы зрители могли простить ее и принять.

На спектакли 21–23 марта 2008 года Государственный Большой Театр Китая пригласил итальянских и лучших отечественных певцов (певец — один из главных участников постановки) для формирования «китайской труппы» и «иностранной труппы», сменяющих друг друга на сцене. Партию Турандот исполняла итальянская певица-сопрано Джованна Казолла совместно с Сунь Сюэй — китайской звездой мирового масштаба, известной как «Бабочка», которая вносит оживление в любое представление на международной оперной сцене. Казолла выступила в роли принцессы Турандот и в постановке оперы в Запретном городе, осуществленной Чжан Имоу в 1998 году. Партию принца Калафа испол-

⁶ Премьера состоялась в Театре Ла Скала 25 апреля 1926 года. — *прим. ред.*

⁷ О финалах «Турандот» и их сценических воплощениях см.: [Дёмина 2002].

⁸ Премьера прошла под управлением Валерия Гергиева, постановка Дэвида Паунтни. — *прим. ред.*

няли итальянский тенор Никола Мартинуччи, тенор оперной труппы Освободительной армии Китая Дай Юйцян и знаменитый оперный тенор Шанхайского оперного театра Вэй Сунн; партию Лиу — два женских сопрано Китайского государственного Большого театра — Яо Хун и Ма Мэй, роль Тимура — басы Шанхайского оперного театра Чжан Цзяньлу и Тянь Хаоцзян, партии трех министров — Пинга, Панга и Понга — знаменитые баритоны Шанхайской оперы Чжан Фэн, Чжэн Яо, Ван Фэй. Постановку осуществила известный китайский режиссер госпожа Чэнь Синь; директором визуального оформления и танца стал прославленный китайский танцор Гао Гуанцзян. Последний также работал над проектом «Турандот», осуществленным Чжан Имоу в 1998 году в Запретном городе; тогда приглашенным итальянским дирижером был этнический китаец Люй Цзя, а итальянский дирижер Джузеппе Аквавива выступил в качестве руководителя.

При составлении сюжета Чэнь Синь использовала свою уникальную концепцию, не только добавив множество танцевальных элементов, но и задействовав двух вымышленных персонажей, роли которых исполняют танцоры: это принцесса Лоулань и Юй Жень (Юноша в перьях). Принцесса Лоулань, призрак мести, символизирует Смерть и Тьму, а Юноша воплощает ангела, олицетворяющего Любовь и Свет. Это в полной мере подчеркивает два мира в сердце принцессы Турандот: мир ненависти и мир любви. До встречи с принцем Калафом и до смерти Лиу, которая умерла за свою любовь, ненависть в сердце принцессы Турандот была намного сильнее любви.

Стоит отметить, что в данной сценической версии хореографом создана великолепная атмосфера с реалистичным танцевальным решением. Гао Гуанцзянь спроектировал трехмерное пространство: на сцене и в трех метрах под сценой представлена пещера, в то время как верх сцены призван воплотить образ рая. Действие происходит в среднем слое, там, где враждуют принцесса Лоулань и ангел — он же даосский монах, раскрывая танцевальный сюжет в подземной пещере и на небесах. Эта постановочная сцена необычайно красива. Некоторые эксперты считают, что такое большое количество танцев чрезмерно, а роскошный дизайн отвлекает внимание аудитории от сюжета, и таким образом форма начинает преобладать над содержанием; постановку танцев называли слишком сложной. Кроме того, «Турандот» представлялась на роскошной сцене из резных балок и расписных стропил, с драконами, облаками, предвещающими счастье, мифическими львами-стражами, журавлями-небожителями, паланкинами, балюстрадами из белого нефрита в императорском дворце, ярко-красными фонарями, ароматами и т. д. Однако даже на первой

репетиции, когда исполнительский состав еще не был вполне знаком с режиссерской концепцией, потребовалось 50 минут, чтобы поменять обстановку и декорации. В исполнение актеров госпожа Чэнь Синьби намеренно добавила некоторые традиционные ритуалы Китая, такие как отработанные движения в китайских оперных спектаклях: пожелания счастья в виде поклона со сложенными руками, с жестом руки, когда большой и средний пальцы касаются друг друга, а остальные пальцы подняты вверх, с малыми поклонами и прочими элементами традиционной китайской культуры, характерными для двора династии Юань.

Версия «Турандот» Государственного Большого Театра Китая 2008 года является особенно строгой с точки зрения дизайна одежды. Например, если говорить о партии трех министров, то Пинг (великий советник), Панг (великий прорицатель) и Понг (великий повар) представлены как «Фу (福, счастье), Лу (禄, благополучие) и Шоу (寿, долголетие)», отражая китайскую концепцию о полном счастье (долголетие, богатство, спокойствие, добродетель и кончина в преклонные годы). В этой концепции представлены пять элементов счастья: пожелание долголетия, пожелание богатства, пожелание здоровья и мира, пожелание высокой нравственности, пожелание быть всегда на высоте положения, что составляет квинтэссенцию традиционной культуры Китая и специфику ее эстетического восприятия. Пинг одет в зеленое платье с бабочками; бабочка — это головной убор, белый пион на нем символизирует богатство, а в сочетании с бабочкой означает счастье и долголетие. На красном платье Панга изображены медные монеты, на голове персонажа — украшение в виде медной монеты, в руках он держит счеты, которые символизируют богатство. Понг, одетый в синее платье с узором в виде тыквы, держит на голове корону в виде тыквы, которая является символом долголетия (*ил. 1*).

В целом, версия «Турандот» Государственного Большого Театра Китая 2008 года стала относительно традиционной по своему стилю, режиссер в основном сохранил оригинальный сюжет; данную постановку можно отнести к *историческому* типу режиссерского прочтения оперы (согласно типологии Е. Цодокова).

Китайцы проявляют тактичность и уклончивость, деликатность в выражении эмоций, что особенно показательно в этой версии оперы. Судя по результатам, постановка все еще имеет успех: она не только дарит эстетическое наслаждение, но и расширяет художественный кругозор зрителей разных стран, а также добавляет уверенности и смелости в самоощущении китайской оперы на международной сцене.

В 2009 году Чжан Имоу вновь выпустил оперу «Турандот», и условным названием этой версии стало «Птичье гнездо». Можно сказать, что



Ил. 1. «Турандот». Сцена из спектакля (образы трех министров: Пинга, Панга и Понга), постановка Государственного Большого Театра Китая 2008 года

Fig. 1. "Turandot". A scene from a play (the Three Ministers: Ping, Pan and Peng), version of the National Grand Theater of China, 2008

постановка представляет собой обновленную версию «Турандот в Запретном городе». Спектакль состоялся 6 октября на стадионе «Птичье гнездо» в Пекине (главный стадион Олимпийских игр 2008 года). Под руководством известного венгерского дирижера Яноша Акса знаменитая итальянская певица Раффаэлла Анжелис и американская сопрано Сьюзан Фостер по очереди исполняли партию принцессы Турандот. Китайские певцы Мо Хуалунь и Дай Юйцян также по очереди играли роль принца Калафа. В этом спектакле, за исключением двух солисток-иностранок-исполнительниц, все остальные участники были исключительно китайцами. Версия «„Турандот“ — „Птичье гнездо“» в основном следует сюжетной линии и художественному подходу версии «Запретного города», с той лишь разницей, что для фона сцены смело задействуются применение современных высокотехнических оптически-электронных технологий, современное мультимедийное оснащение сцены, освещение, дизайн реквизита и прочего; всё это демонстрирует беспрецедентную атмосферу времени. С точки зрения дизайна декораций, в этой версии используется силуэтная подача декораций сцены, нет величественных сооружений, нет роскошного дворца, вся сцена выполнена в белом ажурном стиле декораций, виднеется силуэт инкрустированного дворца; представление, дополненное мультимедийным эффектом, длится почти три часа. В то время как фон декораций в основном берет на себя функцию преобразования светового эффекта, в сочетании с гармоничной мультимедийной постановкой очень впечатляюще предстает визуальный образ китайской культуры, так, как если бы была возможность «войти» в мир Турандот. В этой версии представлено идеальное сочетание китайской и западной культур. По сравнению с версией в «Запретном городе» и версией «Турандот» Государственного Большого Театра Китая, сценическое оформление версии «„Турандот“ — „Птичье гнездо“» простое и специфически национальное.

С точки зрения исполнителей, китайские постановки, как правило, разделены на две труппы: иностранная труппа (труппа А) и китайская труппа (труппа В). Две группы по очереди исполняют произведение, и при сравнении формируется контраст. Сценическое оформление и дизайн костюмов китайских версий «Турандот» основаны на принципе уважения оригинального исторического облика оперного сюжета, что зачастую игнорируется в западных версиях.

С точки зрения эмоционального выражения чувства героев в западных версиях — прямые, открытые и страстные. Для Китая же характерен скрытый смысл, завуалированность в сценарии и музыке.

«У Запада всегда были фантазии о Китае, так же как у китайцев были фантазии о Западе» [Сун Иди 2009, 42], — вот слова Орвилла Шелла, известного эксперта по китайской культуре из Калифорнийского университета в Беркли.

С целью формирования новой трактовки 1 января 2012 года «Китайская опера Сычуань» (созданная известным китайским драматургом Вэй Минлунь в начале 1990-х годов под названием «Китайская принцесса Дуланьдо») внесла большие коррективы в моральном аспекте. Отметим, что режиссер изменил имя принцессы Турандот на имя принцессы Дуланьдо, а принц Калаф вообще никак не именуется. После смерти Лиу принцесса Дуланьдо изо всех сил пытается удержать веревку лодки, которую тянет, пока ее не покидают силы. В этот момент происходит осознание: героиня понимает степень своего произвола и невежества и приходит в себя, отрешившись от всего прошлого как от тяжелого сна, ко всеобщей радости присутствующих. Принц без имени (Калаф) в скорби отказывается принцессе, осознав, что истинная красота исходит от сердца, а не от внешнего облика, поэтому он выбирает одиночество с памятью о Лиу. Турандот искренне раскаивается — она перевоплощается в Лиу и следует за принцем в «глубь водной глади, покрытой туманом»... Это отражает традиционные китайские ценности: «мораль важнее любви», что, действительно, очень интригует. Кроме того, в традиционной версии «Турандот» принцесса загадывает три загадки, а в версии «Китайской оперы Сычуань» представлены три головоломки: жертвенный треножник, состязание умов и состязание в силе и ловкости, что соответствует именно китайской специфике. Основание для убийства принцессой чужеземцев режиссер Вэй Минлунь также инсценировал как думы о любви молодой девушки, а не как межнациональную рознь, поэтому и происходит идеологическое преобразование смысла всей драмы. Кардинальные изменения в сюжете призваны дать понять, что такое подлинная красота и как надо стремиться к истине, добру и красоте. Ведь смерть Лиу заставила Турандот и принца пережить потрясение, а также осознать, что есть естественная красота и духовная красота, — такой становится основная тема оперы.

Таким образом, «Турандот», всемирно известная опера, обретает неразрывную связь с культурой Китая. Каждая ее версия имеет особую историческую ценность в искусстве. Разные режиссеры и актеры по-разному воспринимают эту оперу. Отличие китайского и западного понимания, конечно, неизбежно; особенно непохожи художественные решения таких режиссеров, как Франко Дзеффирелли и Чжан Имоу, в результате чего

американская версия «Турандот» 1988 года в Метрополитен-опера и версия «Турандот — Запретный город», также и «Турандот — Птичье гнездо» обладают богатым отличительным разнообразием форм и индивидуальностью постановки. Столичная версия «Турандот» — это классический европейский вариант, отражающий элегантность и изысканность традиционных западных опер. «Турандот — Запретный город» — аутентичное произведение, сделанное в Китае; «Турандот — Птичье гнездо» в полной мере передает дух эпохи («исторический реализм»). Версия «Турандот» в Китайском государственном Большом театре представляет собой органичное слияние китайского и западного. Принцип идеального театра (по Питеру Бруку) — «повторение, представление, соучастие» — несомненно актуален для китайских интерпретаций Турандот. Сравнивая китайскую и западную версии, мы можем ясно увидеть проникновение и развитие китайских импульсов в этой опере и позитивное влияние интеграции китайской и западной культур. В то же время можно обнаружить и определенные недостатки развития оперного искусства в Китае.

Китайская опера по-прежнему стремится стать ключевым «игроком» на мировой арене. Однако предпосылкой для этого является стирание региональных и (или) этнических барьеров на пути к взаимопониманию. Важно поощрять больший межкультурный обмен, отчасти абстрагируясь от желания преданно придерживаться оригинальных произведений (поскольку до конца их постичь невозможно); тогда китайская опера займет свое уникальное место среди существующих западных оперных традиций.

Литература

- [1] Веретенникова 2018 — *Веретенникова Е. В.* Впервые в России будет исполнена китайская опера «А зори здесь тихие» // ЗАО «Издательство Семь Дней», 2008–2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://7days.ru/entertainment/afisha/vpervye-v-rossii-budet-ispolnena-kitayskaya-opera-a-zori-zdes-tikhie.htm> (дата публикации: 28 августа 2018; дата обращения: 17.05.2021).
- [2] Дёмина 2002 — *Дёмина, Марина.* «Турандот» и ее финалы // OperaNews.ru (Всё об опере в России и за рубежом), ?–2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.operanews.ru/turandot.html> (дата публикации: 30 августа 2002; дата обращения: 17.05.2021)
- [3] Езерская 2001 — *Езерская, Белла.* Принцесса Турандот в пекинской упаковке: к 75-летию со дня смерти Джакомо Пуччини // Чайка, 2001. № 10. Электронная копия: Чайка [Электронный ресурс], 2001–2014. URL: <https://www.chayka.org/node/3941> (дата публикации: 16.09.2001; дата обращения: 17.05.2021).

- [4] Сун Иди 2009 — 孙一迪 [Sūn Yī Dī]. 二十世纪初西洋歌剧艺术传入中国源考 // 内蒙古大学艺术学院学报, 2009, 4: 42 [Сун Иди. Изучение источника проникновения западного оперного искусства в Китай в начале двадцатого столетия // Научный вестник института искусств Университета автономного района Внутренняя Монголия (Inner Mongolia University)]. 2009. № 4. С. 42 (на кит. яз.).
- [5] Сюй Фэй 2009 — 徐菲 [Xú Fēi]. 图兰朵进中国巧设卖点 // 世界新闻报. 国际在线, 2009, 10: 12–13 [Сюй Фэй. «Турандот» — искусство подачи в Китае // News of the World: International Online. 2009. № 10. С. 12–13 (на кит. яз.).
- [6] Цодоков 2009 — Цодоков Е. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры // OperaNews.ru (Всё об опере в России и за рубежом), 2021. URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (дата публикации: 8 ноября 2009; дата обращения: 17.05.2021)
- [7] Шапинская, Цодоков 2016 — Шапинская Е. Н., Цодоков Е. С. Парадокс об опере – 3. Опера в эпоху «посткультуры»: трансформация культурной формы или смерть жанра? // Культура культуры: Научное рецензируемое периодическое электронное издание. 2016. № 1. URL: <http://cult-cult.ru/opera-paradox-3-opera-in-the-post-culture-period-transformation-of-the-cultural/> (дата публикации: 17 февраля 2016 г; дата обращения: 17.05.2021).

© Хо Сяоцэнь, 2021

Сведения об авторе

Хо Сяоцэнь

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8872-7030>

e-mail: niha67@mail.ru

Аспирант факультета искусств Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

125009 Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1

Foreign Productions of Puccini's Opera "Turandot" of Recent Decades: Chinese Images Return to Their Homeland

Huo Xiaocen

Lomonosov Moscow State University
3 building 1 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia

Annotation. Along with the progress of the modern era and the efforts of Chinese artists in recent years, European operatic art in China has gradually deviated from the original traditional direction towards the secondary art. Chinese artists decide to present famous works of European art on the national stage, trying, on the one hand, to preserve its traditions, and on the other, to modernize them in accordance with the individual norms of Chinese culture. Comparing the Chinese and Western versions of the pearls of opera — *Turandot* from the late 1980s to 2000s, we can clearly see both penetration and development of the Chinese culture in this opera and the positive impact of integration of the Chinese and the Western paradigms. Chinese performances are generally divided into two acting troupes: a foreign troupe (Troupe A) and a Chinese troupe (Troupe B). In the comparison, the best design is highlighted. The principle of respect for the original historical image of the opera plot is often ignored in Western versions, while in Chinese it is carefully observed. The visual design of the Chinese versions immerses the audience into the sequence of events, the musical expression amazing the audience. In terms of emotional expression, the feelings of the characters in Western versions are direct, open and passionate. China is characterized by a hidden meaning, veiled in the script and music. Thus, the Western opera "Turandot" acquires an inextricable connection with the culture of China, each version having a special historical value in art.

Keywords: *European opera, Giacomo Puccini, "Turandot", traditional Chinese culture, National Grand Theatre of China, cultural exchanges.*

Submitted on: 17.05.2021

Published on: 15.09.2021

For citation: *Huo Xiaocen.* "Foreign Productions of Puccini's Opera "Turandot" of Recent Decades: Chinese Images Return to Their Homeland". In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 3 (2021), pp. 58–73 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.004>.

Works Cited

- [1] Veretennikova Ye. V. (2018). "Vpervye v Rossii budet ispolnena kitayskaya opera 'A zori zdes tikhie'" ["Chinese opera 'The Dawns Here Are Quiet' will be performed for the first time in Russia"]. In ZAO "*Izdatel'stvo Sem' Dney*" [Website], 2008–2021. Available at: <https://7days.ru/entertainment/afisha/vpervye-v-rossii-budet-ispolnena->

- kitayskaya-opera-a-zori-zdes-tikhie.htm (publication date: 28.08.2018; accessed 17.05.2021) (in Russian).
- [2] Dyomina, Marina (2002). “‘Turandot’ i eyo finaly” [“‘Turandot’ and her finals”]. In *OperaNews.ru (Vse ob opere v Rossii i za rubezhom)* [Website], ?–2021. Available at: <https://www.operanews.ru/turandot.html> (publication date: 30.08.2002; accessed 17.05.2021) (in Russian).
- [3] Yezerskaya, Bella (2001). “Printsessa Turandot v pekinskoj upakovke: K 75-letiyu so dnya smerti Giacomo Puccini” [“Princess Turandot in Peking packaging: on the 75th anniversary of the death of Giacomo Puccini”]. In *Chayka*, no. 10 (2001). Ditto: *Chayka* [Website], 2001–2014. Available at: <https://www.chayka.org/node/3941> (publication date: 16.09.2001; accessed 17.05.2021) (in Russian).
- [4] Sun Idi (2009). “Èrshí shìjì chū xīyáng gējù yìshù chuán rù zhōngguó yuán kǎo” [“Exploring the Source of the Penetration of Western Opera Art in China in the Early Twentieth Century”]. In *Nèiménggǔ dàxué yìshù xuéyuàn xuébào* [Journal of the Art College of Inner Mongolia University], no. 4 (2009), p. 42 (in Chinese).
- [5] Syu Fey (2009). “Tǔ lán duǒ jìn zhōng guó qiǎo shè mài diǎn” [“Turandot the art of presentation in China”]. In *Shìjiè xīnwén bào. Guójì zàixiàn* [News of the World. International Online], no. 10 (2009), pp. 12–13 (in Chinese).
- [6] Tsodokov, Evgeniy S. (2009). “Vizualizatsiya opery, ili Tipologiya opernoy rezhissury” [“Opera Visualization, or Typology of Opera Directing”]. In *OperaNews.ru (Vse ob opere v Rossii i za rubezhom)* [Website], ?–2021. Available at: <https://www.operanews.ru/history55.html> (publication date: 08.11.2009; accessed 17.05.2021) (in Russian).
- [7] Shapinskaya, Ekaterina N. & Tsodokov, Evgeniy S. (2016). “Paradoks ob opere – 3. Opera v epokhu ‘postkul’tury’: transformatsiya kul’turnoy formy ili smert’ zhanra?” [“The opera paradox – 3. Opera in the era of ‘post-culture’: transformation of a cultural form or the death of a genre?”]. In *Culture of Culture: Scientific peer-reviewed electronic periodical*, no. 1 (2016). Available at: <http://cult-cult.ru/opera-paradox-3-opera-in-the-post-culture-period-transformation-of-the-cultural/> (publication date: 17.02.2016; accessed: 17.05.2021) (in Russian).

© Huo Xiaocen, 2021

About the Author

Huo Xiaocen

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8872-7030>

e-mail: niha67@mail.ru

Postgraduate Student of the Department of Arts, Lomonosov Moscow State University
3 building 1 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY4.0)

музыке «Горизонты французской музыки XX века» (в соавторстве с Д. В. Шутко), в 2021 — учебно-методическое пособие «*Pezzo capriccioso* П. И. Чайковского: рекомендации молодым исполнителям» (в соавторстве с А. Н. Васильевым). Лауреат Всероссийского конкурса студенческих научных работ (Москва, 1996), II Всероссийского конкурса педагогического мастерства научно-педагогических работников образовательных организаций высшего образования в области музыкального, хореографического и изобразительного искусства (2018). В 2019 году избрана членом Федерального учебно-методического объединения в системе высшего образования по укрупненной группе специальностей и направлений подготовки 53.00.00 Музыкальное искусство.

Даниил Игоревич Топилин — кандидат искусствоведения (2019), доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных. Окончил Казанскую государственную консерваторию имени Н. Г. Жиганова (класс профессора А. Л. Маклыгина), аспирантуру Российской академии музыки имени Гнесиных (научный руководитель — профессор Т. Ю. Масловская). В 2017 году удостоен Первой премии IV Всероссийского конкурса научных работ молодых ученых в области культуры и искусства, в 2019 защитил кандидатскую диссертацию «Русский космизм в музыкальной культуре рубежа XIX–XX вв.».

Хо Сяоцэнь — вокалистка, аспирант кафедры музыкального искусства Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова (факультет искусств), лауреат международных конкурсов вокалистов. В 2015–2017 годах обучалась в Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (класс доцента Л. Е. Рубинской). Выполнила выпускную диссертацию «Особенности по-

Russian teaching skill competition for researchers and teachers of higher educational institutions in the field of music, choreography and fine arts (2018). In 2019, she was elected a Member of the Academic Association of higher musical education of the Russian Federation.

Daniil I. Topilin — PhD (Arts, 2019), Associate Professor of the Department of Music History of the Gnesins Russian Academy of Music. Graduated from the Zhiganov Kazan State Conservatory (class of Professor Alexander L. Maklygin), and postgraduate studies at the Gnesins Russian Academy of Music (scientific advisor — Professor Tatiana Yu. Maslovskaya). In 2017, he was awarded the First Prize of the IV All-Russian Competition of Scientific Works of Young Scientists in the Field of Culture and Art, and in 2019, defended his PhD thesis “Russian cosmism in musical culture at the turn of the XIX–XX centuries”.

Huo Xiaocen — vocalist, Postgraduate Student of the Lomonosov Moscow State University at the Faculty of Arts (Department of Musical Art), laureate of international vocal competitions. In 2015–2017 she studied at the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, vocal class of Associate Professor Lyudmila Ye. Rubinskaya. From 2017 to the present, she is studying at the Lomonosov Moscow State University. She completed

становок европейской оперы на театральных сценах Китая в начале XXI столетия» в сентябре 2020 года, научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент Г. В. Заднепровская. Дала ряд сольных концертов в Московской консерватории.

her final dissertation “Features of European opera performances on theater stages in China at the beginning of the 21st century” in September 2020, scientific adviser — PhD in Arts, Associate Professor Galina V. Zadneprovskaya. She gave a number of solo concerts at the Moscow Conservatory.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 13. № 3. 2021

Подписано в печать 15.09.2021. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 7,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 3664-21.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: 8 (8452) 24-86-33
e-mail: 248633a@mail.ru