

УДК 78.21; 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.190.214>

*Ван Юй*

## **ПЕРШОПРОЧИТАННЯ ТЕМИ ТУРАНДОТ КИТАЙСЬКИМ КОМПОЗИТОРОМ ВЕЙ МІНГЛЮНОМ У СИЧУАНСЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ ОПЕРІ**

**Ван Юй** — аспірант, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: 77136983@qq.com  
ORCID 0000-0001-7760-576X

### **Першопрочитання теми Турандот китайським композитором Вей Мінглюном у Сичуанській національній опері**

*Дослідження першопрочитання засобами національної музичної мови та оперно-театральної традиції Китаю орієнтальної теми Турандот в опері Вей Мінглюна «Китайська принцеса» проведене з метою окреслення специфіки нового образного амплу героїні, її ментально-психологічних особливостей; розгляду метаморфоз орієнтальної традиції через «природження» екзотичного до національно-автентичного. Наукові підходи взято з контекстуального поля компаративістики та імагології, методологія яких торкається сфери вивчення проблем взаємних культурних уявлень народів, засвоєння культурних надбань і образів певного етносу у свідомості й мистецтві інших націй, кореспондуючи з актуальними проблемами орієнталізму в музиці. Прочитання образу Турандот китайським композитором створює можливість нового інтерпретаційного повороту в об'ємному просторі існування даного тексту, появи нових вимірів показників змісту та його характеристик. Імідж Турандот як оригінальної моделі з відповідним геокультурним імаго у казковій поетиці перцептивного поля «Схід як екзотика і небезпека», проходячи складний шлях видозмін впродовж 300-літнього існування в адаптації різними культурами, втілюється засобами національної семантики яскравого етнографічно-антропологічного типу. Автор конструює з орієнтально-екзотичної героїні етнообраз, демонструючи його національну ідентичність, виявляючи при тім типові етноментальні риси цілого народу. Це дозволяє трактувати дану оперу як національне першопрочитання, при якому загальноприйнята європейська модель орієнтальної мандрівної казкової семантики обертається на аргументовану реалістичну, з урахуванням традиційних світоглядних засад, китайську ліричну драму, де екзотичними постають елементи європейської культури. Факт даної транс-культурної дифузії передбачає наукові пошуки в сфері*

*діалогу культур, спонукаючи до нових відкриттів при зустрічі з Іншим, до переоцінки, оновлення, перебудови позицій перебування «Свого» та «Іншого» відносно загальнолюдського та універсального.*

**Ключові слова:** *Турандот, Вей Мінглюн, китайська інтерпретація, Сичуанська опера, орієнталізм, імагологія.*

**Постановка проблеми.** У більш ніж 300-річній історії втілень образу Турандот в європейській та світовій культурі, яка сягнула найвищого піку популярності завдяки опері Дж.Пуччіні в першій третині ХХ-го століття та засвідчує чи не всі етапи розвитку далекосхідного орієнталізму, у Китаї – своїй вигаданій батьківщині – з'являється лише на межі третього тисячоліття. Проте, перед тим як відбувся ряд міжнаціональних постановок опери Дж. Пуччіні у Пекіні, досі маловідомим фактом залишається авторське першопрочитання теми Турандот китайським композитором Вей Мінглюном, вирішене оригінальними та своєрідними засобами Сичуанської національної опери. Цей твір цілком може слугувати неординарним та унікальним взірцем у новому витку орієнталізму, розгляд якого належить до перспектив глобалістичної культурологічної проблематики. Адже відомий в світі як сюжет про китайську принцесу, він трактувався переважно в екзотичному стилі псевдо-орієнтального порядку з більшою чи меншою долею вірогідного «наближення» до китайського сегменту. У випадку опери Вей Мінглюна спостерігається прирощення та націоналізація даної теми до питомої китайської традиції, яка виявляється у кардинальній зміні та переакцентуації сюжетно-фабульного, драматургічно-композиційного, ментально-психологічного, образно-подієвого плану, але насамперед музичного прочитання, будучи наразі чи не єдиним винятком такого роду у історії світового орієнталізму. Безперечно, що дослідження цього феномену покликане до вивчення, спостереження, аналітичного розгляду та наукового осмислення появи істинної «Китайської принцеси» у широкому колі міжнаціональних втілень образу Турандот, як нового виміру у сучасних імагологічних дослідженнях.

**Аналіз досліджень і публікацій.** До образу Турандот (насамперед, в пуччінієвській інтерпретації) зверталось чимало дослідників, а останніми десятиліттями значно розширився геокультурний та часовий ареал щодо прочитань цієї теми (праця Адріани Вард (2010) «Pagodas in Play: China on the Eighteenth century Italian Opera» [31], де в контексті розгляду оперної китайської тематики у європейській культурі ХVІІІ ст. приділяється увага і темі Турандот чи фундаментальному дослідженні В. Ашбрука та Г. Пауерса «Puccini's Turandot: the End of the Great

Tradition» (1991) [9], де закінчення ери Турандот якраз і визначається її приходом в Китай, яку автори констатують як завершальну стадію орієнтальності даної теми; окремі історичні розвідки, причому у різноманітних музикознавчих, ширше – культурологічно-філософських та новітніх наукових галузях. Широкий спектр робіт компаративістського плану, адже за 300 років існування образ Турандот інспірував чимало композиторів у різних жанрах – оперному, музично-театральному, балетному, симфонічно-інструментальному – дозволяє розглядати проблематику образу Турандот під знаменником імагології, методологія якої виводить у сферу вивчення міжкультурних взаємин, а наукові зацікавлення зосереджені на актуальних для сучасного суспільства проблемах національної і культурної ідентичності, «деколонізації», взаємних культурних уявленнях народів, зокрема, образів певного етносу у свідомості й мистецтві інших націй, що безпосередньо кореспондує з актуальними проблемами орієнталізму в музиці, найсучасніші погляди на який зосереджені у фундаментальних працях Е. Саїда [27], Р. Локке [20]. Імагологічний напрям дослідження художнього образу, напротивагу бінарній моделі «Я – Інший», висуває діалогічну модель, яка інтегрує «Іншого», зберігаючи його відмінність, в ідентичність «Я» (М. Бубер [3], М. Бахтін [1], В. Біблер [2]). Згідно з діалогічною моделлю, будь-яка культура більшою чи меншою мірою завжди відкрита для впливів «Іншого». Одним з останніх фундаментальних досліджень в даному аспекті можна вважати вітчизняну монографію І. Пупурс «Схід у дзеркалі романтизму: імагологічна парадигма романтичного орієнталізму» [6], в якій викладено найсучасніші методологічні та концептуальні складові моделей орієнталізму. Питання присвоєння чи засвоєння культурних надбань інших країн розглядається в праці Кім Юн «Becoming Intercultural: An Integrative Theory of Communication and Cross-cultural Adaptation» [19]. Розглядаючи «націоналізацію» Турандот Китаєм, якому цей фантазмагоричний персонаж був приписаний європейцями і побутував на різних континентах під егідою представництва китайської культури, переакцентовується проблема орієнталізму на де-орієнталізацію з опорою на яскраву автентичну традицію, зокрема, Сичуанську оперу, характерні особливості якої розглядаються у працях Е. Галсон (E. Halson) [16], С. Стентон (S. Stanton) [29]. Насамперед, важливо те, що опера йшла на сичуанському діалекті з опорою на традиційний для цієї національної опери спів, іманентні ознаки якого, а також театральна специфіка даного виду китайського оперного театру висвітлено у дослідженнях Ксю Д. Менстель (D. Menstell) [18], Ху Яньлі

[8], Сюй Лінліня [34], У. Дот (U. Dauth) [13], Ю. Медведевої та У Цзин Юя [5], Лі Мін [4].

Праці та статті, присвячені творчості композитора Вей Мінглюна становлять базову основу даної розвідки, в якій ми спиралися на наступні джерела авторства китайських дослідників – Гонг Мінга (Hong Ming) [17], Пау Джінг Ліана (Pan Jing Lian) [23], а в роботі Ю Хуа (Yu Hua) «Good Woman and Bad Woman Written by Wei Minglun» розглядаються особливості втілення жіночих образів у творчості цього композитора [31]. Матеріали, присвячені безпосередньо опері Вей Мінглюна «Китайська принцеса Турандот» не надто численні – це статті Хон Мінга [17], і особливо цінними в даному ракурсі є інтерв'ю з композитором Гуй-Шіанга Чена (Gui-Shiang Chen) [10] та Чінг Тіана (Cing Tian) [33]. Американсько-китайська дослідниця Тіффані Інг-Вей Санг (Ying-Wei Tiffany Sung) у роботі «Turandot's Homecoming: Seeking the authentic Princess of China in a new Contest of Riddles» вводить у міжнародний науковий континуум оперу Вей Мінглюна [30], проте, не розглядає її в контексті метаморфози історії орієнтальної традиції та «приводження» уявно чужого екзотичного (вигаданого Китаю) до свого національно-автентичного (справжнього Китаю) під знаменником нових уявлень про орієнталізм у добу глобалізації (Ф. Локк, Е. Саїд). Саме цій проблематиці і присвячується означена стаття, оскільки аналітичний розгляд опери Вей Мінглюна «Китайська принцеса Турандот» та її особливе місце в розвитку світового орієнталізму в українському музикознавстві піднімається вперше.

**Мета** статті полягає у спробі визначення нового ракурсу орієнталізму, на прикладі першопрочитання засобами національної музичної мови та оперно-театральної традиції Китаю теми Турандот китайським композитором Вей Мінглюном. Цьому слугуватимуть наступні завдання: проведення докладного комплексного аналізу опери Вей Мінглюна «Китайська принцеса Турандот»; окреслення специфіки образного амплуа героїні насамперед в плані ментально-психологічних особливостей; визначення місії твору в історичній перспективі втілень даного образу не лише з точки зору попередніх прочитань в минулому, але і сучасних тенденцій, адже інтерес до Турандот не згасає до сьогодні, демонструючи нові оригінальні підходи у різноманітних мистецьких інспіраціях.

**Виклад основного матеріалу.** Більш як 300-літня історія побутування інтригуючої казкової історії Турандот, яка вперше з'явилася в Європі на французькій сцені ярмаркового театру Форі Сен-Лоран у 1717 році з музикою Ж.-К. Жільє до п'єси Лесажа-д'Оренваля за сюжетом французького мандрівника Петі де ля Круа [31], інспірувала

появу величезної кількості найрізноманітніших літературно-драматичних та музичних втілень. Виходячи з першоджерела персидського поета Нізамі (поема «Сім красунь» або «Райф Пейкар») XI ст., трансформована Петі де ля Круа у власне китайську принцесу, Турандот захоплює видатних драматургів К. Гоцці, Ф. Шиллера, К. Вольмюллера, П. МакКея, Є. Вахтангова, Б. Брехта, К. Хільдесмайера, Є. Любімова, І. Уривського. В плані музичних прочитань у сфері театральної музики внесли своє слово Ж.-К. Жільє, Ф. Дестуш, К.М. Вебер, Й. Блюменталь, В. Ляхнер, Ф. Бузоні, В. Стенхаммар, І. Дунаєвський, В. Ферст, Г.Д. Хосалла, Є. Лякнер, А. Шнітке, М. Денисенко та багато інших [7]. Сценічні втілення Турандот у балетному мистецтві пов'язані з іменами Г. фон Айнема, Л. Маліп'єро, Б. Бляхера, П. Гіндеміта. Не менш цікавими виявилися і оперні інтерпретації Турандот, які, починаючи з XIX ст. репрезентували низку орієнтально-екзотичних різножанрових втілень Ф. Данці, К. Райссігером, К. Блюменродером, Й. Пюттлінгеном, Г. Левеншійольдом, К. Коном, А. Йенсеном, Т. Рехбаумом, А. Бацціні (вчитель Дж. Пуччіні), у XX ст. знаменуються появою опер Ф. Бузоні (1917), Дж. Пуччіні (1927), Б. Хавєргала (1954) та останнім оперним прочитанням китайського композитора Вей Мінглюна (1995). Безперечно, що найбільш заслуженої популярності здобула опера Дж. Пуччіні, яку можна визначити як одне з вершинних досягнень у прочитанні цієї казково-драматичної історії про китайську принцесу і в аспекті європейського орієнталізму, яка завдяки своїм художнім та музичним вартостям справедливо визнана світовим шедевром, адже її резонанс поширився не лише на велетенський геокультурний міжконтинентальний простір, але й вийшов далеко за межі жанрової парадигматики [8]. Проте, інтерес до загадкової принцеси не припиняється донині, адже низка не лише суто музичних чи сценічних втілень з'явилися після опери Дж. Пуччіні – творення щоразу нових фіналів (композитор не закінчив цю оперу) до якої є також відповідним прецедентом, у жанрах симфонічної, теле- та кіномузики, кліпів та інших нових синтетичних видів музичного мистецтва.

А проте, навіть найбільш популярне прочитання – «Турандот» Дж. Пуччіні – від часу його появи не виставлялося в Китаї більше семидесяти років. Фактично, лідери Китаю сприймали цей твір як «несимпатичне та нереалістичне» зображення своєї країни. Сама Турандот вважалася винаходом європейського орієнталізму, в якому все азіатське розглядалося як «екзотичне, варварське і жорстоке» [14]. Цікаво, що жодних документів, постанов чи письмових вказівок про заборону опери не було знайдено. Тобто, це було, радше, усне

протистояння. Однак, впродовж останніх п'ятнадцяти років історія «Турандот» почала своє відродження і в Китаї. Найбільш гучною стала постановка у Пекіні в 1998 році. Міжнародний комітет на чолі з Франко Дзефіреллі «Opera Original Site Inc.» під батугою Зубіна Мети нарешті виконав оперу Дж. Пуччіні «Турандот» у первісному вигляді в Забороненому місті Пекіна. Численна західна преса вітала і відзначала цю постановку<sup>1</sup>. Одна зі статей К. Девоншір мала знакову назву: «Китай пам'ятає Турандот» [15]. Однак, і досі маловідомим фактом для світової громадськості є створення нової опери на тему Турандот у Китаї ще у 1995 році. Китайський драматург і композитор Вей Мінглун переглянув сюжет Пуччіні [13], витворивши досить своєрідну метаморфозу – «Китайську принцесу Турандот» для опери Сичуань. Таким чином, героїня, відома замалом чи не в цілому світі, вперше входить у мистецький простір китайської культури.

Однак, за словами Вей Мінглун, коли у 1992 році він почав працювати над своєю китайською принцесою, то не обмежився лише оперою Дж. Пуччіні, а звернувся і до перських першоджерел, також до Гоцці та Шиллера, використовуючи при тім і прочитання Б. Брехта, проте, основою його перепрочитання була все ж пуччінієвська інтерпретація, яка «перезавантажилася» не лише у своєрідній китайській оперній формі, але і суттєво переакцентувала образно-ідейний зміст та його спрямованість [35]. Зазначимо, що Вей Мінглун відзначався яскравими феміністичними поглядами, задекларувавши їх в декількох своїх операх, які є радше переспівами і модифікаціями різних історій<sup>2</sup>. Турандот проходить в його версії стадії метаморфоз, що виявляють ментальні ознаки китайської жінки з метою якнайбільше наблизитися до власне китайської аудиторії. Тобто, відбувається квазі-чергова стадія націоналізації цієї героїні, яка мандрувала цілим світом як певна збірна орієнтальна модель під знаменником шинуазрі (китайщини), хоч модернові прочитання в ХХ ст. (Ф. Бузоні, Дж. Пуччіні) виказують більш

---

<sup>1</sup> Цікавою є стаття-інтерв'ю з головним диригентом вистави Зубіном Мета критика Терези Пул [26] та артикул Барвари Демік, в якому піднімаються і політичні питання [14], Е. Еггольма [11] та Ендрю Моравчік в Ревю «National Performing Arts Center» [22], Кріс Девоншір-Елліс у «China Briefing» [15], Сін Метцер [21], Кевін Платт [24], Ліз Слі [28] публікують об'ємні статті на цю тему в провідних світових часописах.

<sup>2</sup> Серед його найвідоміших постановок – «Пані Цінлянь», «Китайська принцеса Турандот», «Гарна жінка», в яких Вей Мінглун піднімає проблеми несправедливого ставлення до жінок, намагаючись часто відшукати і пояснити мотиви того чи іншого типу їх поведінки [23].

глибоке використання та адапацію музичних китайських першоджерел, однак, це була європейська, американська, скандинавська чи російська музика, засобами якої втілювалася казка про китайську принцесу з більше або менше відчутним екзотизмом, далі – орієнталізмом<sup>1</sup>.

Китайський композитор, керуючись національними ідеями, намагався вирішити проблематику Турандот насамперед як спробу «не лише уявити китайську історію крізь призму західного світу, але навпаки, **відтворити зарубіжну фантастику крізь призму бачення китайців**» (*виділення моє – В.Ю.*) [30, с. 55]. Так, Вей Мінглун вважав, що негативний образ Китаю (як трактували його свого часу) був вирішений на кшталт вестерн-фантазії, тому він «переформатував» цей сюжет з китайської точки зору, щоб надати йому більшої достовірності. Автор дотримувався трьох постулатів: 1) незалежне мислення; 2) винайкове відкриття; 3) унікальна своєрідна репрезентація [33].

Окрім того, що композитор детально вивчив твір Дж. Пуччіні (музика якого частково була використана у опері Вей Мінглона), як було сказано вище – значно розширив горизонти бачення образного змісту (Нізамі, Гоцці, Шіллер, Брехт), тобто, практично творив сумарний образ в розлогій історичній перспективі в намаганні відшукати баланс між Сходом та Заходом. Вей Мінглун інтерпретує європейські прочитання як своєрідні фантастичні сюжети, в яких передусім проявилися певні стереотипи мислення та специфічний стосунок західного світу до східного, розуміння яких було надто уявним та нафантазованим, не спиралося на ментальні чи бодай народно-казкові сюжети<sup>2</sup>, традиційно-етнічні норми Сходу.

Зрештою, прецедент відтворення даного сюжету в стилі специфічно національної з багатовіковими усталеними традиціями однієї з театральних китайських «династій» – факт само собою унікальний. Варто зауважити, що Вей Мінглун досконально знав традиції Сичуанської опери, оскільки з 10 років виступав у театрі Зігун у якості актора Сяо Шу (маленького клоуна), згодом після успішної акторсько-вокальної кар'єри він починає писати і музичні вистави [10, с.123], більшість з яких присвячено жіночим образам<sup>3</sup>. Здобувши

---

<sup>1</sup> Розмежування цих понять знаходимо в працях Ф. Локка [20] та Е. Саїда [27].

<sup>2</sup> Якщо врахувати чи не єдиний приклад – знамениту китайську піратку пані Чжен, яка безоглядно рубала голови непокірним і уславилася як неймовірно владна і жорстока жінка, то вона, діяла в першій половині аж XIX-го століття – задовго до Петі де ля Круа, Гоцці чи Шіллера.

<sup>3</sup> Своїх героїнь Вей Мінглун наділяє сильними рисами, виводячи на

чималий досвід у жанрі модерної музичної п'єси, Вей Мінглюн приступає до адаптації Турандот, основною ж темою стає випробування великим коханням. Головні персонажі проходять в цій опері дуже складний шлях змін, які можна трактувати як глибинні пермутації не лише самої героїні, але практично і всього її оточення.

Гуманний мудрий правитель – Імператор – батько Турандот, який, як в жодній іншій інтерпретації, активно суперечить забаганкам доньки, стає одним з її контробразів. Варто зауважити, що лише у Вей Мінглюна Імператор наділений доволі розлогими вокальними номерами, в яких він постає як благородний, страждаючий від примхливої та непокірної доньки, батько. Високопоетичний стрій текстів Вей Мінглюна, характерний для всіх персонажів драми, насичений метафорами, яскравими порівняннями, символами та усталеними філософськими та образними ідіомами, взорований на кращі зразки китайської поезії<sup>1</sup>. І в цьому – ще одна суттєва відмінність від будь-яких орієнтальних прочитань Турандот, адже питомий національний стиль мовлення (симптоматично – характерного співу, руху, жести, танцю) в текстуальному відношенні дає надзвичайні, недосяжні в жодній іншій культурі результати, які при найкращому перекладі не викликатимуть сподіваної реакції у публіки, адже знакова символіка навіть найменших ідіом створює специфічне поле для сприйняття, пов'язане з ейдетичними, міметичними чи синестетичними почуттями, здатними розбудити «всеосяжну пам'ять», в якій криється тисячолітній досвід і шлях етногенетичної ментальної психології нації [13]. Вей Мінглюн і справді творив власну китайську принцесу, намагаючись пояснити і адаптувати ймовірність такого персонажу та подій довкола нього на національній основі. Наведемо невеликий приклад сольного виступу

---

китайській сцені більш глибоко психологічно складні та доволі контроверсійні образи. Пані Цінлянь (аналог не стільки до Анни Кареніної, а більше – до Катерини Ізмайлової) намагається відстояти своє кохання, вбиваючи свого чоловіка задля збереження життя свого кохання, виявляється у Вей Мінглюна жертвою патріархального суспільства. Митець експериментував з переплетенням різних часових і просторових вимірів, довільно включав та вимикав з дії окремих персонажів, що не є типовим для традиційних устоїв опери. На ідею емансипації працює ціла низка образів, таких як імператриця У Цент'ян - сучасна жінка-суддя.

<sup>1</sup> За рівнем барвистості та поетичності мови, п'єсу Вей Мінглюна можна порівнювати де в чому з надзвичайно витонченою та багатою у всіх відношеннях мовою Нізамі – прародича Турандот, однак, іманентність кожного з поетів очевидна. Не випадково, нещодавно в Китаї був споруджений пам'ятник великому перському поетові.



Імператора з останньої, V дії опери:

*Піт стікає як дощ, а в голові – громи.  
Ніхто не заснув сьогодні ввечері, ніхто не заснув.  
Одного разу з Ночі виросла невихована жінка.  
Розуміння краси і потворства в людей – як  
Shen Yu Liao Yan<sup>1</sup> виглядає красиво! А рік сповнений сірості.  
Драконовий Дім Фенге<sup>2</sup> у прекрасному стані,  
Та династія змінилась і додала всім печалі.  
Справжня любов і любов душі – є слава майбутнього.  
Як смішно: моя високомірна квітка дуже зіпсована.  
Яову Янгвейхуа<sup>3</sup> не вірять в істину, не вірять у красу!  
Краса не в горах, не в росі, не в собі, не в покорі...  
Простий і слабкий, делікатний і маленький бутон квітки...  
Ніхто не зможе заснути сьогодні вночі.  
Ніхто не зможе заснути сьогодні вночі.*

Страждаюча служниця Ліу (розгорнена драматична роль якої майже рівноцінна Турандот), як і в Пуччіні, закохана в свого господаря, віддає за нього своє життя. Складний характер героїні у Вей Мінглюна розкривається вже у II (дуетній) дії опери, яка повністю присвячена Принцові та його служниці. Ліу – драматично насичений персонаж, а за

---

<sup>1</sup> Стийкий національний ідіом жіночої досконалої краси, який походить з часів середньовічного Китаю. Так, було визначено, що Китай має чотири найкрасивіших дами в історії. Це Чень Ю, Ло Янь, Бі Юе і Сяу Хуа. Це означає, що краса може зробити рибу нерухомою у воді, велетенська птаха від подиву падає на землю, місяць приховує своє обличчя за хмари від краси і квіти соромляться, бо жіноча краса довершеніша. Перша: Хі Ші символізує весняно-осінній період (770-476). Коли вона вмивалася біля води, риба була настільки здивована її красою, що не змогла плавати, а потім впала на дно річки. Діа Чан в період Трьох Царств (220-280). Вона захоплювалася квітами під місячним світлом, коли вона була між квітів, то хмара покривала місяць, який заздрив її красі. Ван Чжаоцзюнь в Західній династії Хань (206-244). Її відправили вийти заміж за царя гунів. Їй було так сумно залишити свою батьківщину, що вона плакала на всьому шляху, побачивши сльози такої красивої дівчини, птахи не могли літати і падали на землю. Ян Юхуан в династії Тан (618-907). Вона була найкращою наложницею імператора Лі Лонджи. Коли вона грала в саду, лише мімоза (начутлива квітка) гладила її руки. А інші квіти соромилися своєї зовнішності, порівнюючись з леді Ян.

<sup>2</sup> Символ спокою домашнього вогнища (від нього походить фен-шуй), сімейного щастя, символ чаювання.

<sup>3</sup> Воююча імператриця, жінка-воїн.

гамою душевних відтінків значно перевищує Турандот. Вона сама стає причиною розбитого кохання, пропонуючи Принцові портрет красуні. Сцена самогубства Ліу з IV дії відзначається великою динамікою. Вступаючи на рівних в суперечку з Турандот, вона долає, теж досконало володіючи зброєю, великий загін воїнів, який намагається затримати служницю. Принагідно додамо, що на сцені демонструються танцівниками і героїнею справжня битва з показами віртуозних бойових прийомів, що є однією з ознак національних китайських театрів. Висока драматична напруга сягає свого апогею в епізоді суїциду Ліу, однак, Вей Мінглюн не драматизує в розпачливому європейському стилі — це радше прояв високого етосу стоїцизму та свідомого вибору. Ліу сама викликається на смерть, розуміючи, що серце коханого віддане іншій. Характерний для Китаю матрісуїцид (матері наслідників престолу вбивали себе) та вдовиний суїцид були типовим явищем в Китаї (особливо в Північних провінціях Вей) ще впродовж XIX століття. Служниця свідомо штовхає свого коханого до імператорського трону, що є виявом певних етично-моральних цінностей, в ієрархії яких кохання посідає далеко не чільне місце<sup>1</sup>. Ймовірно, тип іншого – псевдо-суїциду (ритуальне псевдо-самогубство як засіб «переродження», підміни фізичної смерті) з підміною одержі і обігрує Вей Мінглюн у фінальному переродженні Турандот.

Мандрівний принц Калаф (у різних інтерпретаціях він має кілька імен та є представником різних національностей) у п'єсі Вей Мінглюна не наділений жодним іменем (напротивагу іншим женихам, конкретизація яких враховує найменші деталі локального колориту) і визначений як Анонім. Автор застосовує один з традиційних прийомів китайського театру, де часто фігурують безіменні герої, як правило, типажі, який залишається, щоправда, як і у Пуччіні лірико-драматичним героєм, проте, його амплуа також зазнає суттєвого поглиблення. Знімаючи ім'я головному героєві Вей Мінглюн підкреслює своєрідну китайську традицію<sup>2</sup>. Калаф-Анонім перемодельовується Вей

---

<sup>1</sup> Згадаймо історію нещасливого кохання до китайської принцеси Марко Поло, яка навіть не могла уявити собі вибору між сердечними почуттями та суспільним обов'язком і статусом. Цей факт ймовірно і вразив до глибини душі К. Гоцці при створенні ним образу жорстокої принцеси Турандот.

<sup>2</sup> Створення безіменного Калафа можна розглядати як спосіб збереження його королівського походження в таємниці. У китайській культурі, анонімність також передбачає недоліки ідентичності та соціального статусу для тих, хто не носить жодного імені. Застосування цієї анонімності може суттєво підкреслити протиставлення соціальних бар'єрів між Турандот і

Мінглюном з типового лірично-драматичного героя (залишаючи за ним право бути принцом будь-якої країни чи провінції, невідомим мандрівником), який за розвитком сюжету – вияв великої туги за Ліу, непростення і відмова від Турандот – здобуває пріоритетне положення, будучи носієм основних етично-філософських синтагм в опері.

Композитор уникає аналогій з характерними масками (вони присутні чи не у всіх постановках), додаючи, натомість персонаж карлика-міністра (подібна персونا присутня в опері «Турандот» К. Райссігера 1838 р. але винятково як комічний персонаж), який постійно підмовляє Турандот і плекає в ній жорстоку поведінку: своєрідна модель «злого генія», шекспірівського Яго.

Головна героїня Турандот зазнає чи не найрадикальніших змін. Її образ стає наддивовижу динамічним, активним, що в певному сенсі суперечить статежно-церемоніальній естетиці крижаної принцеси, яка виробилася впродовж її історичного розвитку. Турандот Вей Мінглюна обожнює зброю<sup>1</sup>, вправляється в бойових мистецтвах і б'ється чоловічою зброєю, вступаючи в остаточний поєдинок з Анонімом. Отож, феміністичний змаг Вей Мінглюна стосовно Турандот очевидний. Більше того, композитор вважає, що «Турандот є в кожній китайській родині» [17], чим підкреслює внутрішню силу китайської жінки. Адже у Вей Мінглюна Турандот не вбиває заради задоволення чи примхи, вона, радше, захищається від нелюбих нав'язливих женихів, та в ще більшій мірі – горда войовниця – Турандот шукає і очікує все нових суперників у бойових мистецтвах<sup>2</sup>. Фактично, Вей Мінглюн позбавляє свою героїню рис психопатичності (особливу увагу якій приділяють в ХХ ст. В. Стенхаммар, Ф. Бузоні, Г. фон Айнем, Б. Брехт, В. Хільдешмайер,

---

невідомим чоловіком. Крім того, жити без імені – означає і специфічну поетичну особистість людини, яка називає себе Анонімом, виявляючи бажання жити поза межами звичної соціальної системи того, хто відмовився від імені [16].

<sup>1</sup> Вона б'ється на мечях, причому на лише властивими жіночими короткими шаблями. Ця жінка-воїн володіє чоловічою зброєю – ще один китайський компонент у зміні образу, адже відомі випадки освоєння жінками військового мистецтва, наприклад, у славнозвісній легенді, яка інспірувала не один художній твір у китайській культурі, про нещасливе кохання метеликів, героїня якого навчалася під видом юнака у школі бойових мистецтв.

<sup>2</sup> Тут виникає очевидна паралель до слов'янської принцеси у Нізамі, яка очікувала рівноцінного суперника за розумом, адже загибель женихів в намаганні здолати її фортецю – інтелектуальний шедевр військового будівництва, – пояснювалася розплатою життям за їх недолугість.

розглядаючи Турандот з точки зору екзистенційної глибинної психології, радше, психоаналізу, поринаючи в незвідані та ніколи нерозгадані таємниці патологічної людської психіки). Окрім того – еманация лицарського турніру, на якому програють невдахи – ще одна паралель до спільних точок дотику західно-східної парадигми. Та принцеса-воїн у Вей Мінглюна також керується не типовими для ментальної парадигми засобами, володіючи чоловічими мечами і постійно прагнучи битв. Цим вона сильно опечалює Імператора, який переконує її в зворотньому, доводячи, що сила жінки не у вмінні і бажанні битися, натомість – у ніжності, делікатності, жіночності. І дійсно, виходи Турандот у Вей Мінглюна не супроводжуються дівочими хороводами (Жільє, Бузоні, Пуччіні), не отримує цей образ і рис вишуканої естетизації (Бузоні, Айнем, МакКей/Ферст), натомість, перед нами постає дуже специфічний образ. Прицільне володіння високим голосом (межовий амбітус характерний для всіх дійових осіб) з велетенською силою аффектації, манера співу якого є сплавом речитативу, зойків, вигуків, мелодичних інтонацій в постійно змінних ладах, різноманітних декламаційно-мовних сегментів, глісів – те, про що лише мріяв європейський *sprechgesang* – присутнє у експансивних вокальних партіях Сичуанської опери [4]. До виконавської манери органічно входять дуже виразні та деталізовані рухи, міміка, жестикуляція тощо. Китайська опера суттєво відрізняється від європейської за багатьма параметрами: не лише на літературно-драматургічному, змістово-естетичному рівнях, але в плані виконавської техніки, вокальної артикуляції. Так, співак володіє і достатньою хореографічною вправністю, а часто і акробатичними прийомами та бойовими мистецтвами [16]. Зокрема, на підтвердження образу Турандот в амплу жінки-воїна вражаючим є демонстрація акторкою блискучого віртуозного володіння мечами під час виконання вокального номеру. Адже, китайська опера в цілому – це органічний сплав різних видів мистецтв: музики (вокальної та інструментальної), хореографії, театру, літератури, пластики, циркового мистецтва та військових єдиноборств [29]. Не випадково Турандот у Вей Мінглюна з'являється частіше у супроводі та в оточенні активно діючих бійців, немовби підкреслюючи свою войовничу натуру.

Однак, абсолютно несподіваним є фінальне переродження Турандот, яка після смерті Ліу одягає скромний одяг рабині і прямує за своїм коханим у мандри, залишаючи розкішне придворне життя. Так Вей Мінглюн підкреслює зовсім нову якість метаморфози Турандот – це не просто вдовolenня людським щастям і коханням (типовий щасливий фінал у європейських інтерпретаціях), а переродження суті людини, яка здатна заради кохання виявити найвищі ступені покаяння, покори і

примирення. Такий фінал у прочитанні теми Турандот, мабуть, зустрічається вперше і вражає своєю оригінальністю та несподіваністю. «Перезавантаження» жорстокої принцеси у бідну покірну служницю, просту люблячу жінку, вочевидь також підкреслював особливості ментальної китайської збірної психіки, певного етично-морального комплексу. Зрештою, як виявляється наприкінці опери, жених-суперники, які боролися на початку опери за руку Турандот – живі. Принцеса важко хвора від нещасного кохання, адже Анонім відмовляє їй, оплакуючи самогубство вірної і безневинної Ліу (на відміну від пуччінієвського Калафа). Турандот доводить, що нікого не вбивала, але й цього мало. Після риторичного питання Аноніма: «То ви живі? А де моя Ліу?» – на сцену виходить Турандот в одязі Ліу, немов викуповуючи вину перед загиблою з її вини дівчиною, відповідаючи: «Ось вона – я стала Ліу, немає більше гордої принцеси Турандот». Таким чином відбувається фактичне самознищення типу жорстокої жінки, яка перероджується у кардинально протилежний образ. Змінюється і вокальна партія героїні на кардинально протилежну, сповнену ліричного типу висловлювання, яке поступово уже починається зі сцени в саді V дії, у монолозі принцеси під звуки бамбукової флейти. Таке схрещення вищої непокірності (норовлива донька не бажає виходити заміж до того, поки її серце не вкаже коханого) і вищої покірності (стати тінню свого обраного) – карколомний емоційно-психологічний трамплін, який для активної та доволі імпульсивної Сичуанської драми є однією з видових характеристик – миттєва зміна масок героями настільки віртуозно реактивна, що й досі не зафіксувалася жодною кінокамерою [13].

Зупинимося коротко на інших особливостях цієї національної китайської опери, адже по-суті відбулося «прирошення» твору Дж. Пуччіні до базового ґрунту Сичуанської драми [16, с. 68–69]. Насамперед, важливо те, що опера йшла на сичуанському діалекті з опорою на традиційний для цієї національної опери спів [4, 8, 29]. Подібно до європейського зінґшпілю в Сичуанській опері є обов'язковими розмовні діалоги, комічні сценки-інтермедії, вона сповнена і лірико-розповідного баладного вислову, хоч з переважаючою інтенсивною манерою співу з застосуванням криків, зойків, вигуків, які в'яжуться з безпосередньою вокалізацією. Загалом є п'ять провідних типів співу, кожен з яких має своє конкретне призначення та атрибутику і використовується автором для передачі різноманітних емоційних станів. Будучи яскравим представником національного театрального мистецтва, який є регіональною оперною формою на південному заході Китаю в провінції Сичуань, композитор дотримується не лише типів

співу на місцевому діалекті, що надає особливої специфіки, але й основних канонів цього видовищного театру, в однаковій мірі задіюючи інструментальний, вокальний (сольний та хоровий) і танцювальний компоненти.

Зберігається загальноприйнята вступна частина до опери, яку важко назвати увертюрою, проте, інструментальний вступ повільного характеру є завжди присутнім. Конструкція цих «увертур», якщо адаптувати їх до європейських вимірів, наприклад, понять італійської (швидко/повільно/швидко) чи французької (повільно/швидко) можна окреслити як лірично/драматично/лірично або в темповому еквіваленті – повільно/схвильовано/повільно. У середній частині переважно відбувається драматичне збурення, вирують сильні пристрасті, обов'язковим атрибутом стають численні пасажі струнних, гліссандо. Описця цього оркестрового вступу гонг оголошує початок акції. Щодо оркестрових барв та інструментовки, то в цій версії Турандот і справді отримала автентичне китайське обличчя, адже, народно-інструментальний оркестр, що складається винятково з китайських інструментів не просто відтворює екзотичний колорит, а є базовим компонентом цілої драми, висловлюючи на семантично-тембральному рівні сенс подієвого ряду. У даному складі присутні численні духові, зокрема, бамбукові флейти, а також струнні – суона, кілька різновидів ерху, гучжен<sup>1</sup>.

Також вагомою особливістю є застосування різноманітних театральних спецефектів, наприклад, раптова зміна в дійовій особі маски, що означає різку перемену характеру або так званий «Spitfire» – випускання ротом вогню, щоб привернути до себе увагу. Вей застосовує ці традиційні прийоми, наприклад, у сцені другої загадки, коли Турандот вимагає, щоб претендент виконав щось незвичне і примусило

---

<sup>1</sup> Звучання китайського народного оркестру, яке слугувало частково імітативній природі всіх європейських прочитань, подекуди з введенням кількох інструментів, вочевидь не могло дати того ефекту автентичності, який є в цьому творі. Сичуанська опера має також іншу назву, пов'язану з інструментом банцзи (порожнє дерево, яке використовують як акомпануючий ударний інструмент) – «опера Банцзи». Загалом оркестр складається з струнно-духової (мелодичний компонент) та ударної групи (бойовий, ритмізований компонент), яка переважно супроводжує типові сцени битв. Група ударних складається з автентичних китайських інструментів – чжибань, ганьгу, баогу, чжаньгу, гоуло, шоуло, шуйшуй, в додатку можуть використовуватися великий барабан, великий гонг, малі гонги та малі барабани, тарілки. В струнно-духову групу входять баньху, ді, саньсянь, юєцінь, сона та інші.

відкрити її заплющені очі, то один з наречених виконує «Spitfire» з вогнем.

Щодо автентичності, то варто додати, що вона полягає не лише у музичному полі, не менш відповідними є традиційні для цієї опери танці, розкішний костюмований ряд (згадаймо слова Мінглюна про «унікальну своєрідну інтерпретацію»), світлові та візуальні ефекти. Так, обираючи на роль двох наречених Турандот, які творять пару контрастних персонажів, підкріплених масовкою – принц з Джінлінга Гонг Зі та принц з Дуньхуана Гуай Хе – досить віддалених провінцій від Сичуаню, автор дуже строго і прискіпливо дотримується автентичності їх одягу, рівно ж використовує особливості діалектів та типів вокальної мови, характерної для цих районів, а кожен з головних персонажів наділений яскравою вокальною характеристикою. Окремої уваги заслуговує хореографічний компонент, адже в Сичуанській опері практично відсутні декорації, тому танець стає свого роду презентацією середовища, в якому проходить дія: як у давньоегипетських містеріях чи античному театрі, танцівники (часто вони і виконують підтримуючу роль хору) зображають квіти у весняному чи нічному саді, лотоси на озері чи морські хвилі (з відповідним антуражем – квітковими вінками, головними уборами чи з голубою тканиною в руках), крізь які перепливає Анонім. Дія в китайській опері не обмежена часопростором, тому широко зостосовуються умовності та символіка. Так, спеціальними рухами актор, тримаючи в руках весло, відтворюючи велику напругу, імітує плавання в човні. Як зазначає Ху Янь Лі «обстановка, в якій відбувається дія спектаклю передається винятково рухами актора, при цьому досягається більш сильний ефект, ніж при наявності декорацій і реквізиту» [8, с. 26]. Такими ж можна вважати і танці зі списами, а особливо рухи чоловічих груп з хоругвами і прапорами, які символізують велич імператорського палацу.

Таким чином, мігруючий сюжет Турандот, врешті опинився на узвінній, придуманій європейцями батьківщині – в Китаї, отримуючи дуже оригінальне і вкрай видозмінене прочитання. Перегляд Вей Мінглюном сюжету Пуччіні безперечно не тільки наблизив цю історію до китайського глядача, але й продемонстрував китайську концепцію етики та любові. Зважаючи на нечисленність фрагментів з опери Пуччіні та те, що музика італійської опери використовувалася в «Китайській принцесі Турандот» Вей Мінглюна як своєрідна аллюзія, тобто, тепер європейське музичне втілення стало екзотичною нотою у Сичуанській опері (лише одне проведення мелодичної лінії знаменитої «Nessum Dorma» звучить в оркестрі під час драматичної сцени розриву Аноніма з Турандот після смерті Ліу). Засаднича оригінальність цілого спектаклю, як і його

музичного оформлення та кардинальна зміна сюжету можуть свідчити фактично про народження нової опери китайського композитора на тепер уже адаптовану китайцями тему. Очевидно, що цей твір становить одну з яскравих сторінок у глобалізаційній музичній епопеї Турандот. Незважаючи на всю своєрідність та особливості національної китайської опери, історія якої налічує чималий термін існування, даний твір може претендувати на входження у жанрову парадигму сучасної опери світового масштабу, вносячи таким чином здобутки китайських традиційних опер у дослідження більш широкого спектру.

«Китайська принцеса Турандот» Вей Мінглюна, прем'єра якої відбулася в 1995 р. в театрі Цігонг Сичуанської опери отримала ревіляційні відгуки та велику популярність по всій країні. Після постановки в оперному театрі Сичуань, у 1996 р. вона виставлялася у Гуандун-Опері Гуанчжоу. У 1998 р. цю оперу було показано на гастролях під час пуччінієвського фестивалю в Італії. А у 2002 р. Центральне китайське телебачення станції CCTV запропонувало Вей Мінглюнові зробити редакцію цієї драми для тьох-серійної телевізійної версії. Було залучено найкращих китайських виконавців, серед яких одна з найвідоміших актрис Сичуанської опери Лю Пін на роль Турандот [10]. Однак, і тут відбулися певні зміни: Анонім (Калаф) не може пробачити смерті своєї слуніці Ліу, і зважаючи на жорстоке серце принцеси – залишає Турандот. Фактично відбувається жанрове зміщення, адже happy and, який присутній чи не у всіх музичних і драматичних варіантах (окрім «Трону Дракона» в театрі абсурду В. Хільдесмаєра 1954 р.) знімається, переводячи фінал опери у справжню драму. Вперше, красуня Турандот, навіть розкаяна і упокорена залишається одна! – Анонім відпливає у свої мандри без неї. Турандот, як покинута Дідона, покарана за свою холодну жорстокість отримує засудження і покарання. Отож, адаптація Вей Мінглюна набирає ще більш моралізаторської та духовно-етичної значимості. Адже Анонім, будучи наскільки захопленим та закоханим в її холодну красу, став настільки ж розчарованим її жорстоким і злим серцем, що є в очах героя цієї опери є найбільш важливим. Тут висувається ідея «співзвучності красі», про яку говорить автор опери у своєму розлогіму інтерв'ю з Юй Хуа: «Гарна жінка і погана жінка» [33], висуваючи естетичні константи щодо прочитання цього світового сюжету. У «Китайській принцесі Турандот» Вей Мінглюна краса не обмежується тільки зовнішністю, але і поширюється на красу природи і найголовніше – красу доброго серця. Таким чином гуманістичні та високоморальні ідеї «перевертають» вигадану європейцями історію про китайську принцесу, яка, як вважає Анонім, наділена лише незвичайною фізичною красою, але позбавлена



найголовнішого – людяності, за що й прирікається на самотність. І в цьому китайський дослідник Сінг Тіан у своїй статті «Турандот» і «Китайська принцеса Турандот» вбачає «зворушливу чарівність в націоналізованій ревізії опери Дж. Пуччіні» Вей Мінглюном [33]. В останньому ж варіанті драма отримує дещо повчальний характер-мораліте, що, очевидно, висловлювало суспільну думку щодо будь-якого лиходійства.

Так, відбувається глибинна трансформація сюжету та образу Турандот, імідж якої, як певної екзотично-орієнтальної моделі мандрівної сюжетики в далекі країни з відповідним геокультурним імаго у казково-міфологічній поетиці та перцептивним полем «Схід як екзотика і небезпека» [6, с. 112], проходить складний шлях видозмін у адаптації митцями різних культур. Вей Мінглюн практично знімає казково-фантазійне нашарування (у його інтерпретації взагалі відсутні будь-які претворення чи фантастичні персонажі), переводячи ціле у розряд позачасової ліричної драми з опорою на морально-етичну фабулу. Подібні тенденції глибинних видозмін уже намагалися втілити при прочитанні сюжету Г. фон Айнем у своєму балеті, а також Б. Брехт, Ю. Любімов та В. Хільдесмайер, виводячи тему на рівень соціо-політичних та соціо-психологічних, гендерних проблем. Однак, саме у Вей Мінглюна Турандот здобуває репрезентацію в полі національної етнічної семантики, вперше постає у яскравому етнографічно-антропологічному світі.

Оскільки вистави Вей Мінглюна та Дж. Пуччіні отримали популярність, то, історія Турандот згодом була адаптована і до інших різноманітних китайських оперних форм та театрів [8, 21, 30]. За визначенням китайських дослідників цей образ представляв чималу складність, адже «Турандот задає три загадки у опері Пуччіні; таким чином історія ставить щонайменше три завдання для китайських режисерів і композиторів у їхніх адаптаціях. Оскільки женихи повинні відповісти на загадки, щоб одружитися з Турандот, то й китайські постановники, повинні розгадати, порушуючи історичну, міжкультурну, політичну, гендерну та інші риторичні проблеми для створення справжньої китайської принцеси три головні виклики: 1) як визначити автентичність кінцевого продукту; 2) як змінити орієнтальний образ Турандот на китайський; 3) як найоптимальніше звернутися до китайської аудиторії» [30, с. 79]. І треба відзначити, що з усіма поставленими завданнями вже у першопрочитанні в Сичуанській опері Вей Мінглюн блискуче упорався.

**Висновки.** Отже, в аспекті культурного діалогу, який за Бахтіним визначається насамперед як «спосіб уявлень про людину у відповідній

культури, точніше, спосіб життя людини в цій культурі» [1, с. 111] – перенесення на природній китайський ґрунт даного образу становить унікальний факт переосмислення орієнталізму як такого. Соціокультурне спілкування, історичний розвиток різноликих культур постає в статусі свідомості та реалізації текстів, які завжди спрямовані до «Іншого», що викликає творчий акт спів-розуміння. У одвічній дилемі «Я і Ти» (за М. Бубером), прочитання образу псевдо-китайської принцеси Турандот автентичним китайським театром постає як можливість нового інтерпретаційного повороту в об'ємному просторі існування даного тексту, новим виміром показників змісту, характеристики особистісного рівня, інспіруючи до духовної, дослідницької та інтелектуальної активності. Імідж Турандот як певної екзотично-орієнтальної моделі (мандрівна – за І. Пупурс) з відповідним геокультурним імаго у казково-міфологічній поетиці та перцептивним полем «Схід як екзотика і небезпека», проходячи складний шлях видозмін впродовж 300-літнього існування в адаптації різними культурами, здобуває репрезентацію в полі національної етнічної семантики яскравого етнографічно-антропологічного типу. Так, Вей Мінглюн намагався сконструювати з орієнтально-екзотичної героїні – етнообраз, тобто образ, який демонструє не лише індивідуальні риси, а й етнічну (національну) ідентичність з приналежним сюжетом, де виявляються типові ознаки відповідної країни, характерні етноментальні риси цілого народу. Саме це і дозволяє трактувати дане втілення відомого сюжету в аспекті національного першочитання, при якому загальноприйнята європейська модель орієнталізму обертається на аргументовану (позбавляючись нашарувань мандрівної казкової семантики з ворожим і небезпечним далеким світом) реалістичну, з урахуванням традиційних світоглядних засад, китайську драму, в якій екзотичним елементом, з огляду на прочитання засобами автентичної виразності, постають елементи європейської культури. Така транскультурна дифузія передбачає наукові пошуки в сфері діалогу культур, спонукаючи до нових відкриттів при зустрічі з «Іншим» (його прийняття/неприйняття, підпорядкування/панування, розділення/синтезу, врешті глобалізації/глокалізації), до переоцінки й оновлення, перебудови позиції перебування «Свого» та «Іншого» відносно загальнолюдського та універсального.

### **Література**

1. Аверинцев С., Давыдов Ю., Турбин В. и др. М.М. Бахтин как философ: Сб. статей. ISBN 5-02-008110-8. Рос. академия наук, Институт философии. М.: Наука, 1992. С. 92-115.

2. Библер В.С. Культура. Диалог культур (опыт определения) // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 31-42.
3. Бубер М. Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням. / переклад з нім. В.Терлецького. ISBN 978-966-378-253-9 Київ: Дух і Літера, 2012, 272 с.
4. Лі Мін. Особливості голосоутворення в китайській оперній традиції // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. Держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. ISSN 2410-5333 Харків: ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 127–135.
5. Медведева Ю. П., У Цзин Юй. «Турандот» Дж. Пуччини - Хао Вэйя: китайская интерпретация финала // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Научно-аналитический и научно-образовательный журнал. ISSN 2220–1769. Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, No 1 (31) 2014. С.44-53.
6. Пупурс І. Схід у дзеркалі романтизму: імагологічна парадигма романтичного орієнталізму: монографія. ISBN 978-966-680-823-6 Суми: Університетська книга, 2017. 407 с.
7. Юй Ванг. Багатовимірність втілень сюжету Турандот в жанрі театральної музики. // World Science: Multidisciplinary. ISSN 2413-1032 Scientific Edition RS Global Scientific Educational Center Warsaw, Poland 2019, Vol.3, March 2019, No 3(43) С.34-45.
8. Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая. ISSN 2221-2787 // Общество: философия, история, культура: Научно-аналитический и научно-образовательный журнал. М. 2015, №4 С. 25-29.
9. Ashbrook W., Powers H. Puccini's Turandot: the End of the Great Tradition. ISBN 9780691027128. NJ: Princeton University Press.1991, 208 p.
10. Chen Gui-Shiang. A Review and Analysis of Wei Minglun's Sichuan Opera Chinese Princess Turandot // Theatre Research and Communication, 2007. P.123-146.
11. Eckholm Erik. A Spectacular Tale In Its Mythic Home; 'Turandot' Enters the Forbidden City //The New York Times. SEPT. 1, 1998 [Електронний ресурс] URL: <https://www.nytimes.com/1998/09/01/arts/a-spectacular-tale-in-its-mythic-home-turandot-enters-the-forbidden-city.html> ( дата звернення 8.05.2019)
12. Encyclopedia of contemporary Chinese culture. ISBN-13: 978-0415241298. Compiled by EdwART. 2011. Routledge, 2005. 824 p.
13. Dauth Ursula E. Strategies of reform in Sichuan opera since 1982 : confronting the challenge of rejuvenating a regional opera in Post-Mao

- China. Griffith University. School of Modern Asian Studies. Thesis (Ph.D.), 1997. 441 p. Libraries Australia ID [Електронний ресурс] URL <https://trove.nla.gov.au/work/35714968?selectedversion=NBD21805962> (дата звернення 9.09.2018)
14. Demick Barbara. Beijing has thing for Puccini opera set in China // Los Angeles Times. July 28, 2009 [Електронний ресурс] URL: <http://articles.latimes.com/2009/jul/28/world/fg-пuccini28> (дата звернення 01.10. 2018)
15. Devonshire-Ellis Chris. China Remembered: Turandot at the Forbidden City // China Briefing, August 21, 2009 [Електронний ресурс] URL: <https://www.china-briefing.com/news/china-remembered-turandot-at-the-forbidden-city/> (дата звернення 15.10. 2018)
16. Halson Elizabeth. Peking Opera: A Short Guide. ISBN-10: 0196380472 Hong Kong: Oxford University Press. 1966, 100 p.
17. Hong Ming. Wei Minglun: A 'Ghost' Is Worth Researching. // HeFei Evening News. February 23, 2002 [Електронний ресурс] URL: [http://news.xinhuanet.com/book/2003-01/22/content\\_702762.htm](http://news.xinhuanet.com/book/2003-01/22/content_702762.htm) (дата звернення 21.01. 2019)
18. Hsu Dolores Menstell. Musical Elements of Chinese Opera // The Musical Quarterly 50, 1964: 439-451 p.
19. Kim Young Yun (2001). Becoming Intercultural: An Integrative Theory of Communication and Cross-cultural Adaptation. ISBN 080394487X. CA: Sage Publication, 2001. 321 p.
20. Locke Ralph P. Musical Exoticism: Images and Reflections. ISBN 9780521877930. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 421 p.
21. Metzger Sean. Ice Queens, Rice Queens, and Intercultural Investments in Zhang Yimou's Turandot //Asian Theatre Journal/ Vol. 20, No. 2 (Autumn, 2003), pp. 209-217 [Електронний ресурс] URL: University of Hawai'i Press <https://www.jstor.org/stable/1124598> (дата звернення 8.05.2019)
22. Moravcsik Andrew. In Review: "Turandot" National Performing Arts Center, March 21, 2008 [Електронний ресурс] URL: <http://www.princeton.edu/~amoravcs/library/turandot.doc>. (дата звернення 15.09. 2018)
23. Pan Jing Lian. Wei Minglun's Three Plays. Taiwan: Elite Books, Taipei: Er Ya Publishing Company, 1995. 210 p.
24. Platt Kevin, Staff Writer. How Chinese Remade Turandot, the Italian Opera on China // Christian Science Monitor (Boston), September 14, 1998. [Електронний ресурс] URL: <https://www.csmonitor.com/1998/0914/091498.intl.intl.4.html> (дата звернення 17.04.2019)

25. Pomfret John. Turandot in China: A Two-Opera Policy // The Washington Post, September 7, 1998, sec. B1 .[Електронний ресурс] URL <https://www.economist.com/moreover/1998/09/17/one-country-two-turandots11> (дата звернення 5.04.2019)
26. Pool Teresa. Puccini opera returns home to Peking Saturday // The Independent, 29 August 1998 [Електронний ресурс] URL: <https://www.independent.co.uk/news/puccini-opera-returns-home-to-peking-1174637.html> (дата звернення 19.04.2019)
27. Said E. W. Orientalism. N. Y.: ISBN 978-0-141-18742-6 Penguin Books Ltd. Registered Offices:80 Strand. London WC2R ORL England 2003. 414 p.
28. Sly Liz. Chinese open door to Puccini`s Turandot // Chicago Tribune. September 3, 1998 [Електронний ресурс] URL: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1998-09-03-9809030147-story.html> (дата звернення 8.05.2019)
29. Stanton Sarah.. The Cambridge Paperback Guide to Theatre. Cambridge press publishing, ISBN-10: 0521446546 Cambridge University Press 1966, 432 p.
30. Sung Ying-Wei Tiffany. Turandot`s Homecoming: Seeking the authentic Princess of China in a new Context of Riddles. College of Bowling Green State University. 2010, 91 p. [Електронний ресурс] URL: [https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=bgsu1273466517&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=bgsu1273466517&disposition=inline) (дата звернення 1.08.2018)
31. Ward A. Pagodas in Play: China on the Eighteenth century Italian Opera. ISBN 978-0-8387-5696-6. Lewisburg, PA: Bucknell University Press. 2010. 327 p.
32. 編輯：史冬蓮□來源 China Central Television. Sichuan Opera Television Series. Under Theatre, CCTV.com. [Електронний ресурс] URL: <http://big5.cctv.com/gate/big5/www.cctv.com/opera/20041008/102320.shtml> (дата звернення 5.01. 2018).
33. 新语丝电子文库（摘自《方法》月刊1998年第9期）“杜兰朵”与“图兰多”青田话语权的争夺 Cing Tian Turandot and Chinese Princess Turandot`s // Competition of Discourse Power, Method 9. 1998 [Електронний ресурс] URL: <http://www.xys.org/xys/ebooks/literature/essays/dulanduo.txt> (дата звернення 13. 11. 2018)
34. 徐铃玲 中国的三大国粹 // 四川统一战线 2009. No 5. 第35页. (Сюй Линлин. Три основных представителя национального наследия

Китай // Сычуань: Объединенный фронт. 2009. No. 5. С. 35.

### References

1. Averintsev, S., Davydov, Yu., Turbin, V. i dr. (1992) M.M. Bahtin kak filosof: Sb. statey Ros. akademiya nauk, Institut filosofii. M.: Nauka, S. 92-115. [in Russian]
2. Bibler, V. Kultura. Dialog kultur (opyit opredeleniya) (1989) // Voprosyi filosofii. № 6. S. 31-42. [in Russian]
3. Buber, M. (2012) Ya I Ti. Shlyah lyudini za hasidskim vchennyam. / pereklad z nim. V.Terletskiy K.Duh I Litera. 272 s. [in Ukrainian]
4. Li, Min (2016) Osoblyvosti holosoutvorennia v kytaiskii opernii tradytsii // Kultura Ukrainy. Seriiia : Mystetstvoznavstvo : zb. nauk. pr. / Kharkiv. Derzh. akad. kultury / za zah. red. V. M. Sheika. ISSN 2410-5333 Kharkiv : KhDAK, Vyp. 53. S. 127–135.[in Ukrainian]
5. Medvedeva, Yu. P., U Tszyn Yui (2014) «Turandot» Dzh.Puchchyny - Khao Vyia: kytaiskaia interpretatsiia fynala // Aktualnye problemy vyssheho muzikalnoho obrazovaniia: Nauchno-analytycheskyi i nauchno-obrazovatelnyi zhurnal. ISSN 2220–1769. Nyzhehorodskaia hosudarstvennaia konservatoriia (akademiia) im. M.Y. Hlinky, No 1 (31). S.44-53. [in Russian]
6. Pupurs, I. (2017) Shid u dzerkali romantizmu: Imagologichna paradigma romantichnogo orientalizmu: monogafliia. Sumi: Universitetska kniga. 407 s. [in Ukrainian]
7. Yuy, Vang. (2019) Bagatovymirnist vtilen syuzhetu Turandot v zhanri teatralnoi muziki. World Science: Multidisciplinary Scientific Edition RS Global Scientific Educational Center Warsaw, Poland 2019, Vol.3, March, No 3(43) C.34-45. [in Ukrainian]
8. Hu, Yanli (2015) Kitayskaya opera kak nematerialnoe kulturnoe nasledie Kitaya // Obschestvo: filosofiia, istoriia, kultura: Nauchno-analiticheskii i nauchno-obrazovatelnyi zhurnal. M. №4 s. 25-29. [in Russian]
9. Ashbrook, W., Powers, H. (1991) Puccini's Turandot: the End of the Great Tradition. ISBN 9780691027128. NJ: Princeton University Press., 208 p. [in English]
10. Chen, Gui-Shiang. A Review and Analysis of Wei Minglun's Sichuan Opera Chinese Princess Turandot // Theatre Research and Communication, 2007. P.123-146.
11. Eckholm, Erik. (1998) A Spectacular Tale In Its Mythic Home; 'Turandot' Enters the Forbidden City //The New York Times. SEPT. 1 [Електронний ресурс] URL: <https://www.nytimes.com/1998/09/01/arts/a->

- spectacular-tale-in-its-mythic-home-turandot-enters-the-forbidden-city.html [in English]
12. Encyclopedia of contemporary Chinese culture (2005) ISBN-13: 978-0415241298. Compiled by EdwART. 2011. Routledge, 2005.824 p [in English]
13. Dauth, Ursula E. Strategies of reform in Sichuan opera since 1982 : confronting the challenge of rejuvenating a regional opera in Post-Mao China. Griffith University. School of Modern Asian Studies. Thesis (Ph.D.), 1997. 441 p. Libraries Australia ID URL <https://trove.nla.gov.au/work/35714968?selectedversion=NBD21805962> [in English]
14. Demick, Barbara. (2009) Beijing has thing for Puccini opera set in China // Los Angeles Times. July 28. URL: <http://articles.latimes.com/2009/jul/28/world/fg-puccini28> [in English]
15. Devonshire-Ellis, Chris (2009) China Remembered: Turandot at the Forbidden City // China Briefing, August 21. URL: <https://www.china-briefing.com/news/china-remembered-turandot-at-the-forbidden-city/> [in English]
16. Halson, Elizabeth (1966) Peking Opera: A Short Guide. ISBN-10: 0196380472 Hong Kong: Oxford University Press. 100 p. [in England]
17. Hong, Ming (2002) Wei Minglun: A ‘Ghost’ Is Worth Researching // He Fei Evening News. February 23. URL: [http://news.xinhuanet.com/book/2003-01/22/content\\_702762.htm](http://news.xinhuanet.com/book/2003-01/22/content_702762.htm) [in Chinese]
18. Hsu, Dolores Menstell (1964) Musical Elements of Chinese Opera // The Musical Quarterly 50. Oxford University Press: 439-451 p.[in English]
19. Kim, Young Yun (2001). Becoming Intercultural: An Integrative Theory of Communication and Cross-cultural Adaptation. ISBN 080394487X. CA: Sage Publication. 321 p. [in English]
20. Locke, Ralph P. (2009) Musical Exoticism: Images and Reflections. ISBN 9780521877930. Cambridge: Cambridge University Press. 421 p. [in English]
21. Metzger, Sean (2003) Ice Queens, Rice Queens, and Intercultural Investments in Zhang Yimou's Turandot //Asian Theatre Journal/ Vol. 20, No. 2, pp. 209-217 URL: University of Hawai'i Press <https://www.jstor.org/stable/1124598> [in English]
22. Moravcsik, Andrew (2008) In Review: “Turandot” National Performing Arts Center, March 21, URL: <http://www.princeton.edu/~amoravcs/library/turandot.doc>. [in USA]
23. Pan, Jing Lian (1995) Wei Minglun’s Three Plays. Taiwan: Elite

- Books, Taipei: Er Ya Publishing Company. 210 p. [in Taiwan]
24. Platt, Kevin, Staff Writer (1998) How Chinese Remade Turandot, the Italian Opera on China // Christian Science Monitor (Boston), September 14/ URL: <https://www.csmonitor.com/1998/0914/091498.intl.intl.4.html> [in English]
25. Pomfret, John (1998) Turandot in China: A Two-Opera Policy // The Washington Post, September 7. URL: <https://www.economist.com/moreover/1998/09/17/one-country-two-turandots11> [in English]
26. Pool, Teresa (1998) Puccini opera returns home to Peking Saturday // The Independent, 29 August/ URL: <https://www.independent.co.uk/news/puccini-opera-returns-home-to-peking-1174637.html> [in English]
27. Said, E. W. Orientalism.(2003) N. Y.: ISBN 978-0-141-18742-6 Penguin Books Ltd. Registered Offices:80 Strand. London WC2R ORL England 2003. 414 p. [in English]
28. Sly, Liz (1998) Chinese open door to Puccini`s Turandot // Chicago Tribune. September 3. URL: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1998-09-03-9809030147-story.html> [in English]
29. Stanton, Sarah (1966) The Cambridge Paperback Guide to Theatre. Cambridge press publishing, ISBN-10: 0521446546 Cambridge University Press, 432 p. [in English]
30. Sung, Ying-Wei Tiffany (2010) Turandot`s Homecoming: Seeking the authentic Princess of China in a new Context of Riddles. College of Bowling Green State University, 91 p. URL: [https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=bgsu1273466517&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=bgsu1273466517&disposition=inline) [in English]
31. Ward, A. (2010) Pagodas in Play: China on the Eighteenth century Italian Opera. ISBN 978-0-8387-5696-6. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.327 p. [in English].
32. 編輯：史冬蓮□來源 (2004) China Central Television. Sichuan Opera CCTV.com.URL:<http://big5.cctv.com/gate/big5/www.cctv.com/opera/20041008/102320.shtml> [in Chinese]
33. 新语丝电子文库(1998) 摘自《方法》月刊1998年第9期) “杜兰朵”与“图兰多”青田话语权的争夺 Cing Tian Turandot and Chinese Princess Turandot`s // Competition of Discourse Power, Method 9. URL: <http://www.xys.org/xys/ebooks/literature/essays/dulanduo.txt> [in Chinese]
34. 徐玲玲. 中国的三大国粹 // 四川统一战线. 2009. No 5. 第35页.



(Сюй Линлин. Три основных представителя национального наследия Китая // Сычуань: Объединенный фронт. 2009. No. 5. С. 35.) [in Chinese].

**Wang Yu** - Postgraduate student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: 77136983@qq.com  
ORCID 0000-0001-7760-576X

### **Reading the topic of Turandot by the Chinese composer Wei Minglun in the Sichuan National Opera**

*The study of the first reading by the means of the national musical language and opera and theatrical tradition of China of the Oriental theme Turandot at the opera Wei Minglinu «The Chinese Princess» was conducted with the aim of outlining the specifics of the new figurative role of the heroine, its mental-psychological peculiarities; considering the metamorphosis of the Oriental tradition through the «congenital» of the exotic to the national-authentic. Scientific approaches are taken from the contextual field of comparative and imagology, the methodology of which touches upon the field of studying the problems of mutual cultural representations of peoples, the assimilation of cultural heritage and images of a certain ethnic group in the consciousness and art of other nations, in correspondence with the actual problems of Orientalism in music. Reading the image of Turandot by a Chinese composer creates an opportunity for a new interpretative turn in the voluminous space of the existence of this text, the emergence of new measurements of the indicators of content and its characteristics. Image Turandot as an original model with the corresponding geocultural imago in the fabulous poetics of the perceptual field «East as Exotics and Danger», passing complex path of modification during the 300-year existence in the adaptation of different cultures, is embodied in means of national semantics of bright ethnographic-anthropological type. The author constructs an ethno-form from an Oriental-exotic heroine, demonstrating his national identity, revealing the typical ethnological features of the whole people. This allows us to interpret this opera as a national first reading, in which the generally accepted European model of Oriental travel fantasy semantics turns into a reasoned, realistic, based on traditional philosophical foundations, Chinese lyrical drama, in which exotic elements of European culture appear. The fact of this transcultural diffusion involves scientific research in the field of dialogue of cultures, encouraging new discoveries when meeting with the Other, re-evaluating, updating, rebuilding the position of "My" and "Other" in relation to generally human and universal.*

**Key words:** Turandot, Wei Minglun, Chinese interpretation, Sichuan-opera, Orientalism, Imagology.

Стаття поступила до редакції 17 квітня 2019 року.

---