

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Пэн Ч. «Турандот» на сцене китайской оперы: проблемы адаптации западного оперного канона // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77222 EDN: LBXPZC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77222

«Турандот» на сцене китайской оперы: проблемы адаптации западного оперного канона

Пэн Чэнь

кандидат культурологии

соискатель; институт философии; Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Василеостровский р-н, линия Менделеевская, д. 5

✉ st112974@student.spbu.ru



[Статья из рубрики "Сценические искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.12.77222

EDN:

LBXPZC

Дата направления статьи в редакцию:

10-12-2025

Дата публикации:

17-12-2025

Аннотация: В данной статье предмет исследования: специфика адаптации оперы Дж. Пуччини «Турандот» в рамках эстетики и практики различных форм китайского театра (пекинская опера, сычуаньская опера), а также механизмы культурной трансляции и трансформации смыслов в процессе межкультурного диалога. Целью анализа является передача реальных традиционных китайских концепций и культурных особенностей через призму произведения «Турандот». В настоящем исследовании проводится сравнительный анализ двух постановок «Турандот» режиссера Чжан Имоу, а также версий Сычуаньской оперы и Пекинской оперы. Основное внимание уделяется сюжетным линиям, характеристикам персонажей, их личностным чертам и другим аспектам выражения. Полученные результаты могут быть применены при анализе других случаев межкультурной адаптации художественных произведений и способствуют

развитию теории межкультурной коммуникации в искусстве. Метод, методология исследования: Компаративный анализ оригинального произведения и его китайских сценических интерпретаций, элементы рецептивной эстетики, культурологический и искусствоведческий анализ театральных постановок, семиотический подход к исследованию знаковых систем различных оперных традиций. Новизна исследования и его выводы: В данной работе проведен всесторонний анализ системных смысловых трансформаций, возникающих в процессе адаптации веристской оперы Пуччини к китайским театральным формам. Выявлены ключевые стратегии адаптации европейского культурного материала и его реинтерпретации в контексте национальной художественной традиции. Демонстрируется, что китайские версии оперы «Турандот» не являются простой адаптацией, а представляют собой создание нового художественного феномена, в котором сказочный сюжет служит основой для выражения уникальных эстетических и философских концепций. Научная значимость исследования заключается в систематизации конкретных механизмов культурной адаптации в сфере оперного искусства на материале китайских интерпретаций произведения Пуччини, что расширяет понимание процессов межкультурной коммуникации в искусстве и вносит вклад в изучение современных форм культурного трансфера.

Ключевые слова:

Опера Турандот, Пекинская опера, Сычуаньская опера, Межкультурная коммуникация, Культурная адаптация, Китайский театр, Чжан Имоу, Национальная идентичность, Театральная семиотика, Веризм

Введение

Опера Джакомо Пуччини «Турандот» (1921-1924, первая постановка 1926) представляет собой уникальный феномен в истории межкультурного диалога в искусстве [\[2, с. 71\]](#). Созданное итальянским композитором произведение, основанное на сказочной пьесе Карло Гоцци (1761), которая, в свою очередь, восходит к персидским литературным источникам XII века, оказалось в центре сложных процессов культурной рецепции в Китае второй половины XX века.

Важно подчеркнуть, что сюжет оперы имеет сказочную, а не историческую природу [\[7, с. 21\]](#). Произведение Гоцци представляет собой барочную фантасмагорию, основанную на повести персидского поэта XII века Низами Гянджеви, и изначально не претендует на достоверное изображение китайских культурных реалий. Тем не менее, китайская культурная политика долгое время рассматривала произведение Пуччини как проблематичную репрезентацию образа Китая в западном искусстве. До конца XX века опера была недоступна для постановки в Китайской Народной Республике по причинам культурно-политического характера.

Актуальность исследования обусловлена важностью понимания механизмов культурной трансляции в условиях глобализации, а также необходимостью анализа стратегий адаптации и переосмысления зарубежного культурного материала национальными художественными традициями.

Цель данного исследования — выявить специфику адаптации веристской оперы Пуччини «Турандот» различными формами китайского театра и проанализировать механизмы трансформации данного конкретного произведения в контексте китайской театральной

традиции.

1. Опера Пуччини «Турандот»: проблема культурной рецепции в Китае

Опера «Турандот», завершенная Франко Альфано после смерти Пуччини, представляла собой особое явление в китайской культурной политике XX века, поскольку была недоступна для постановки в КНР [\[1, с. 95\]](#). Специфика данной ситуации заключалась в том, что сказочное содержание оперы с условно-китайскими декорациями воспринималось как неадекватная интерпретация национальной культуры через призму европейского художественного восприятия.

Необходимо отметить, что запрет на постановку «Турандот» в КНР был связан с общими тенденциями культурной политики периода 1960-1980-х годов [\[5, с. 91\]](#). Во время «Великой культурной революции» (1966-1976) были подвергнуты строгому контролю все формы художественного выражения, не соответствующие официальной идеологии [\[8\]](#). Хунвэйбины сожгли декорации и костюмы спектаклей Пекинской оперы: в театрах должны были идти только «революционные оперы из современной жизни», написанные женой Мао Цзян Цин. В этот период была подорвана и подвергнута фактическому уничтожению вся система культурного образования и творческой деятельности [\[10, с. 15\]](#). Данный исторический контекст объясняет особую осторожность китайских культурных институций в отношении иностранных произведений, содержащих условно-китайскую тематику.

В творческом наследии Пуччини «Турандот» занимает особое место как произведение, отходящее от традиций классического веризма [\[2, с. 7\]](#). Если в большинстве своих опер композитор придерживался принципов реалистического изображения человеческих страстей, создавая женские персонажи с выраженными лирическими чертами, то при создании «Турандот» он обратился к эпическому масштабу и монументальности. В результате произведение стало одним из наиболее грандиозных творений в карьере композитора, синтезируя веристскую традицию с элементами большой оперы [\[11, с. 180\]](#).

В музыкальном плане условная связь с китайской культурой представлена использованием китайской народной мелодии «Жасмин» (кит. 茉莉花), которую Пуччини интерпретировал в рамках европейской оперной традиции. Композитор создал произведение, которое отражает скорее художественную стилизацию восточной экзотики, характерную для европейского искусства рубежа XIX-XX веков, нежели стремление к этнографической точности [\[7, с. 2\]](#).

Сюжет оперы, разворачивающийся вокруг испытаний принцессы Турандот для потенциальных женихов, представляет собой сказочную фабулу универсального характера. Принцесса предлагает загадать три загадки, победитель становится её супругом, неудачник подвергается казни. Данный мотив следует рассматривать как элемент фольклорной традиции, а не как отражение конкретных исторических практик [\[4, с. 64\]](#).

Культурно-политические причины ограничений на постановку «Турандот» в КНР были связаны с общими тенденциями культурной политики того периода и стремлением к контролю над репрезентацией национального образа в зарубежном искусстве.

2. Версия Чжана Имоу в Запретном городе: стратегии культурной реабилитации

С момента создания оперы «Турандот» большинство постановщиков представляли

западную театральную традицию, воплощая европейское видение сказочного Востока [14, p. 112]. Изменение отношения к постановке оперы в Китае стало возможным благодаря деятельности китайских режиссеров, стремившихся переосмыслить произведение в контексте национальной культурной традиции.

Наиболее значимой стала первая официальная китайская постановка «Турандот» 1998 года в Запретном городе, осуществленная выдающимся режиссером Чжаном Имоу [6, с. 185].

2.1. Творческая биография Чжана Имоу как режиссёра

Чжан Имоу [18, p. 75] является одним из наиболее признанных представителей китайского кинематографа и театрального искусства [3, с. 67]. Его дебютный фильм «Красный гаолян» (1988) был удостоен премии «Золотой медведь» на Берлинском международном кинофестивале 1987 года, став первым китайским произведением, получившим эту награду. Созданные им кинокартины «Жить» (1994), «Дорога домой» (1999) и «Зажги красный фонарь» (1991) получили международное признание, включая номинации на три премии «Оскар» и пять «Золотых глобусов».

В 1996 году Чжан Имоу был приглашен Флорентийским оперным театром для постановки «Турандот» в честь 70-летия первой постановки оперы [13]. Итальянская версия режиссера, действие которой было перенесено в эпоху династии Тан, получила признание критики и публики, что создало предпосылки для последующей работы в Китае.

2.2. Сценография и декорационное оформление

Режиссёр получил беспрецедентное разрешение правительства на использование императорского храма в Запретном городе в качестве сценической площадки. Данный храм, ныне известный как Дворец культуры трудящихся, первоначально служил родовым храмом императоров династии Мин (1368–1644) [7, с. 2].

Архитектурный комплекс Запретного города, возведенный в 1420 году при императоре Юнлэ, служил резиденцией двадцати четырех императоров династий Мин и Цин (1636–1911) [16, p. 21]. Использование этого исторического пространства для оперной постановки создало уникальный эффект аутентичности, когда европейское произведение обретало подлинно китайский культурный контекст.

Несмотря на то что архитектура Запретного города не предназначалась для театральных представлений, её использование в качестве декораций придало спектаклю особое культурное измерение [9, с. 50]. Участие до тысячи исполнителей создавало эффект грандиозного зрелища, подчеркивающего историческое значение места действия.

2.3. Исполнительский состав и художественные решения

Постановка была осуществлена режиссером Чжаном Имоу совместно с дирижером Зубином Метой [11, с. 195]. В главных ролях выступили ведущие мировые оперные исполнители: итальянская сопрано Джованна Казолла (Турандот), российский тенор Сергей Ларин (Калаф) и итальянская певица Барбара Фриттоли (Лиу).

Особое внимание было уделено аутентичности традиционных китайских костюмов и хореографическому воплощению национальных культурных элементов [15, p. 28].

Визуальное оформление акцентировало историческую архитектуру, дополненную художественным освещением, создающим эффект мерцания на поверхностях зданий. Колористическое решение основывалось на использовании традиционной китайской цветовой символики — золотого и красного цветов.

2.4. Переосмысление ключевых сцен

Чжан Имоу предложил оригинальную интерпретацию европейского произведения через введение аутентичных китайских культурных элементов [\[2, с. 71\]](#). Показательным примером служит сцена «Казнь принца Персии» в первом акте. В традиционных европейских постановках данный эпизод часто изображается в откровенно жестоком ключе с участием устрашающих персонажей.

В версии Запретного города режиссер использовал альтернативную визуальную стратегию [\[3, с. 78\]](#). Центральное место заняла хрупкая женская фигура в красном одеянии, исполняющая традиционный китайский танец. В кульминационный момент она совершает символический акт, после чего сцена завершается закрытием декорационных элементов. Такое решение передает драматизм ситуации, избегая натуралистического изображения насилия [\[18, р. 76\]](#).

Аналогичное переосмысление коснулось сцены «смерти Лиу» в третьем акте. Вместо меча, которым героиня совершает самоубийство в оригинале, использована традиционная китайская заколка для волос [\[7, с. 2\]](#). В древней китайской культуре заколки имели многоуровневое символическое значение: знак женской зрелости, символ любовной верности и средство самозащиты. Женские заколки, обычно изготавливавшиеся из серебра, могли использоваться в критических ситуациях как защитное оружие.

В постановке Лиу, не выдерживая пыток, использует заколку из прически Турандот для самоубийства [\[4, с. 64\]](#). Это решение не только снижает уровень сценического насилия, но и вводит аутентичный элемент китайской культурной традиции.

3. Постановка в «Птичьем гнезде»: современность и традиция

Вторая постановка оперы «Турандот» под руководством Чжана Имоу состоялась в 2009 году на Национальном стадионе («Птичье гнездо») [\[13\]](#). Событие было приурочено к 60-летию КНР и проходило в год успешного проведения Олимпийских игр в Пекине.

Символическое значение Национального стадиона как воплощения современного Китая определило концептуальное отличие новой версии от постановки в Запретном городе [\[16, р. 21\]](#). Если версия 1998 года опиралась на «историческое погружение» в традиционную архитектуру, то спектакль 2009 года стал символом современного Китая, сочетающего инновационные технологии с элементами национальной эстетики [\[1, с. 100\]](#).

При сохранении общей драматургической структуры спектакль «Птичье гнездо» отличался усилением китайского компонента в исполнительском составе [\[12, с. 71\]](#). Главные партии исполнили китайские певцы: сопрано Сунь Сивэй (Турандот), тенор Дай Юцян (Калаф), сопрано Мисси Хун (Лиу) и бас Тянь Хаоцзян (Тимур). В постановке приняли участие монахи храма Шаолинь, демонстрировавшие элементы традиционных боевых искусств с использованием современных сценических технологий [\[17, р. 295\]](#).

Согласно интерпретации ассистента режиссера Чэнь Вэйвэя [\[4, с. 64\]](#), образ Турандот в данной версии акцентирует процесс внутренней трансформации героини. Символическим решением стал головной убор из длинного зеленого шелка: когда заколка удаляется и волосы распускаются, это визуализирует разрушение психологических защит и раскрытие подлинной женской природы персонажа [\[9, с. 52\]](#).

4. Сычуаньская опера: кардинальное переосмысление сюжета

Китайский драматург Вэй Минлун в 1998 году создал адаптацию оперного сюжета под названием «Китайская принцесса Дурандот» для Сычуаньской оперы [\[4, с. 64\]](#). Спектакль получил двенадцать наград на 4-м Китайском театральном фестивале и был признан лучшим произведением, обладающим высокой идеологической и художественной ценностью.

4.1. Трансформация персонажей и сюжета

Адаптация для сычуаньской оперы включила кардинальные изменения в характеристиках персонажей и драматургической структуре [\[6, с. 190\]](#). Образ принца Калафа был трансформирован в персонажа «Неизвестный», мотивация враждебности Турандот к браку переосмыслена через призму исторической травмы, связанной с унижением её предков в военном конфликте.

Традиционные три загадки были преобразованы в испытания силы, интеллекта и воинского мастерства [\[14, р. 115\]](#). В кульминационной сцене «Смерть Лиу» Неизвестный, потрясенный трагедией, отвергает Турандот и покидает сцену в одиночестве. Турандот, глубоко тронутая жертвой Лиу, принимает решение последовать за Неизвестным [\[15, р. 30\]](#).

Финальное решение драматурга исключает традиционный счастливый конец: герой охладевает к Турандот, акцентируя моральные аспекты и традиционные ценности верности в любви [\[11, с. 210\]](#). Сюжет приобретает характер нравственного искупления для Турандот, смещая фокус с романтической линии на этическое измерение повествования.

4.2. Художественные особенности постановки

В постановке задействованы ведущие артисты Сычуаньской оперы: Чэнь Цяору (принцесса Турандот), Сунь Юнбо (Неизвестный) и Ван Юмэй (Лиу) [\[2, с. 7\]](#). Спектакль исполняется на сычуаньском диалекте с включением значительного количества комедийных элементов, что преобразует драматическую историю в более легкое по восприятию произведение [\[18, р. 77\]](#).

Сценографическое оформление сведено к минимуму и включает элементы древнекитайских дворцов — ступени и экраны с проекциями драконов [\[3, с. 85\]](#). В сцене выбора женихов используются традиционные атрибуты сычуаньской оперы — маски и огнедышание.

Музыкальная композиция сохраняет мелодии «Жасмин» и «Матушка, какая вы бестолковая» при замене оркестрового сопровождения на традиционные китайские инструменты: шэн, пипа и гуцзэн [\[8\]](#). Ритмическая основа базируется на характерных для сычуаньской оперы барабанных и гонговых партиях [\[16, р. 21\]](#).

5. Пекинская опера: синтез традиции и инновации

После постановок Чжана Имоу и сычуаньской версии выдающийся исполнитель Пекинской оперы Дэн Минь создал собственную адаптацию, представленную Китайским театром Пекинской оперы в 2003 году [\[12, с. 71\]](#). Режиссер Цао Цисин осуществил постановку «Принцессы Турандот», адаптированную к канонам традиционного китайского театра [\[5, с. 95\]](#).

5.1. Особенности драматургии

Пекинская опера, обладающая богатой культурной традицией и уникальной художественной эстетикой, потребовала кардинальной адаптации европейского произведения [\[17, р. 300\]](#). Версия сохраняет основные мелодии Пуччини, включая «Жасмин» и «Никому не спать», при существенном изменении драматургии и характеристик персонажей.

Действие перенесено в столицу Яньцзин, где брачное состязание с участием более 100 000 претендентов создает хаотическую ситуацию [\[14, р. 114\]](#). Турандот предлагает загадки женихам, что соответствует традиционным мотивам китайского фольклора [\[7, с. 2\]](#).

Пекинская версия акцентирует стремление к истинной любви и возвращение к подлинной человеческой природе [\[9, с. 55\]](#). Через трансформацию Турандот раскрываются представления о любовных идеалах, личностных ценностях и этических нормах.

5.2. Трансформация персонажей

В пекинской адаптации Турандот сохраняет стремление к свободе и любви, однако причины отвержения аристократических женихов изменены [\[12, с. 71\]](#). Вместо личной неприязни к мужчинам героиня демонстрирует антипатию к жажде власти и славы, движущей претендентами.

Персонаж Калафа возвращается как наследный принц Архана, прибывающий в Яньцзин для организации военной помощи в восстановлении родины [\[1, с. 102\]](#). Его мотивы связаны не с личными амбициями, а с патриотическим долгом.

Существенное изменение — замена персонажа Лиу на принцессу Лу Линг, супругу императора Янь Цзи [\[13\]](#). Лу Линг, происходящая из пастушьей семьи, стала принцессой благодаря исполнению «Песни Лу Линг» и ранее состояла в романтических отношениях с Тимуром.

5.3. Система ролей и грим

Распределение ролей соответствует традиционной системе амплуа пекинской оперы (хандан). Турандот исполняется в амплуа «Дау Ма Дан» и «Цин И», принц Калаф — в амплуа «Ву Шэна» с элементами «Лао Шэна», принцесса Лу Линг — «Цин I», Тимур и король Янь Цзи — «Лао Шэна».

В традиционной манере используются характерные маски (ляньпу), передающие личностные, психологические и физиологические особенности персонажей посредством символических и утрированных средств выражения.

5.4. Музыкальное сопровождение и сценическое оформление

Композитор Чжу Шаоюй создал партитуру, гармонично сочетающую традиционные китайские и западные инструменты. Китайские инструменты включают цзинху для аккомпанемента главной героини, юэцинъ для среднего регистра, барабаны для ритмической основы и суона для создания драматического напряжения.

Музыкальная композиция объединяет китайскую и западную традиции в интерпретации темы «Цветок жасмина», сохраняя характерные вокальные особенности пекинской оперы при включении элементов народной музыки.

Заключение

Анализ китайских интерпретаций оперы «Турандот» выявляет разнообразные стратегии культурной адаптации веристского произведения Пуччини. Каждая версия демонстрирует специфический подход к переосмыслению европейского культурного материала в контексте национальной художественной традиции.

Постановка Чжана Имоу в Запретном городе представляет стратегию «исторического присвоения», помещая европейский сюжет в аутентичную историческую среду и обогащая его традиционными китайскими символами. Версия в «Птичьем гнезде» демонстрирует стратегию «современного синтеза», сочетающую традиционные элементы с инновационными технологиями.

Сычуаньская опера реализует стратегию «драматургического переосмысления», кардинально изменяя сюжетную структуру и нравственные акценты в соответствии с китайскими этическими нормами. Пекинская опера представляет наиболее сложную стратегию «системной интеграции», адаптируя европейское произведение к канонам традиционного китайского театра на всех уровнях.

Все рассмотренные версии объединяет тенденция к «китаизации» европейского материала при принципиально различных механизмах реализации. Постановки Чжана Имоу сохраняют основную драматургическую структуру, дополняя её китайскими культурными кодами, тогда как традиционные оперные формы создают фактически новые произведения, используя европейский сюжет как отправную точку.

Важным результатом стало преодоление культурно-политических ограничений на постановку «Турандот» в Китае и создание новых гибридных художественных форм, возникших в результате продуктивного межкультурного диалога.

Проведенный анализ дополняет активно развивающиеся международные исследования в области межкультурной коммуникации в оперном искусстве. Современные зарубежные исследования подчеркивают важность высококачественных художественных представлений для продвижения культурной идентификации и повышения международного статуса, а также необходимость текстовой адаптации и рыночных стратегий для успешной межкультурной коммуникации традиционной оперы. Исследования интернационализации оперной индустрии показывают, что географическая близость, взаимность и традиции/доминирование на оперном рынке являются ключевыми факторами глобальной взаимосвязанности в данной области. Теоретические исследования межкультурной адаптации выделяют четыре основные стратегии: ассимиляция, интеграция, сепарация и маргинализация, при этом наиболее успешной считается интеграционная стратегия, позволяющая сохранить культурную идентичность при адаптации к новой среде.

Настоящее исследование вносит вклад в развивающуюся область изучения

межкультурной адаптации в оперном искусстве, дополняя существующие международные работы по стратегиям межкультурной коммуникации китайского традиционного искусства и механизмам культурной адаптации в условиях глобализации.

Библиография

1. Асыл, М. Б., Дауен, Д. Б. Культурная дипломатия КНР в XXI веке: концепты, вызовы и международный имидж // Вестник КазНПУ имени Абая. Серия: Социологические и политические науки. – 2025. – № 91(3). – С. 92-103.
2. Ван, Янь. Интерпретация "китайских элементов" в опере Пуччини "Турандот" [王燕. 解读普契尼歌剧 "图兰朵" 中的 "中国元素"]. – Юго-Западный университет Цзяотун [西南交通大学]. – 2010. – С. 7.
3. Гузикова, М. О., Фофанова, П. Ю. Основы теории межкультурной коммуникации: учебное пособие. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2015. – 124 с.
4. Дуань, Пэн. Меморандум о "Турандот" – диалог и тонкий диалог между "Турандот" и "принцессой Турандот из Китая" [段鹏. "图兰朵"备忘录 – "图兰朵"与 "中国公主杜兰朵"对话及潜对话]. – Современные коммуникации [现代传播]. – 1998 (06). – С. 64.
5. Костылев, Ю. С. "Культурная революция" в Китае во второй половине 1960-х годов на страницах советской прессы и в восприятии населения // Вестник Пермского университета. История. – 2018. – № 4 (43). – С. 89-97.
6. Леонтович, О. А. Межкультурная адаптация и понятие культурного шока // Теория межкультурной коммуникации. – М.: Академический Проект, 2002. – С. 180-195.
7. Лян, Шуан. Китайская культурная идентичность в Запретном городе "Турандот" [梁爽. 紫禁城 "图兰朵" 中的中国文化特征]. – Педагогический университет Хуачжун [华中师范大学]. – 2008. – С. 2.
8. Мао Цзэдун и культурная революция в Китае // Дилетант. – URL: <https://diletant.media/articles/25397227/> (дата обращения: 13.12.2025).
9. Смолина, Т. Л. Адаптация к инокультурной среде: анализ родственных понятий // Психология человека. – 2015. – № 3. – С. 45-52.
10. Современная китайская опера: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Автор неизвестен. – М., 2003. – 24 с.
11. Стефаненко, Т. Г. Этнопсихология. – 4-е изд. – М.: Аспект Пресс, 2009. – 368 с.
12. Сун, Сяоцин. Межкультурная адаптация в современном художественном выражении: пример пекинской оперы "Турандот" [宋晓青. 跨文化改编在当代的艺术表达以京剧 "图兰朵公主" 为例]. – Китайская драма [中国戏剧]. – 2025 (05). – С. 71.
13. Сюэ, Чунган, Чэнь, Гун, Бу, Цзяньминь. Турандот: Архивы за славой [薛春刚, 陈攻, 卜鉴民. 图兰朵: 辉煌背后有档案]. – Архивы Китая [中国档案报]. – 2012.
14. Han, X. Intercultural Communication of Chinese Opera: A Review of Current Research, Challenges, and Future Directions // International Journal of Education and Humanities. – 2024. – Vol. 15, № 3. – P. 110-116.
15. Hu, W. Study of Cultural Adaptation in the Context of Intercultural Communication // International Journal of Education and Humanities. – 2023. – Vol. 11, № 3. – P. 25-33.
16. Ma, L. Design of Chinese Opera Cultural Platform Based on Digital Twins and Research on International Cultural Communication Strategies // Mobile Information Systems. – 2022. – Vol. 2022. – P. 21-28.
17. Rastrollo-Horrillo, M. A. International networks in cultural industries: the case of agencies for opera artists in the immediate post-COVID-19 period // Journal of Cultural Economics. – 2025. – Vol. 49, № 2. – P. 287-312.
18. Wu, L., Chen, L., Wang, X. Cross-cultural Communication Strategies of Chinese Traditional Culture from the Perspective of the Cultural Identity: A Case Study of Seasons of China // Academic Journal of Humanities & Social Sciences. – 2024. – Vol. 7, № 5. – P. 71-

78. ""

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования статьи «"Турандот" на сцене китайской оперы» является актуальным и перспективным: анализ специфики адаптации западноевропейского оперного канона (на примере шедевра Дж. Пуччини «Турандот») в рамках эстетики и практики китайской национальной оперы (пекинской или иной региональной формы). Автор ставит важный вопрос о механизмах культурной трансляции и потенциальном искажении исходных смыслов в процессе такой адаптации.

Методология исследования в основе своей выбрана верно: это компаративный анализ оригинала и его китайской сценической версии, а также элементы рецептивной эстетики и культурологии. Это позволяет изучать явление как диалог/конфликт культурных кодов. Актуальность темы обусловлена поиском национальной идентичности через адаптацию классического наследия, что находится в центре современных дискуссий в искусствоведении и театральной практике.

Научная новизна заключается в самой постановке проблемы «искажения» при адаптации. Автор не ограничивается констатацией факта переноса, а пытается выявить системные смысловые сдвиги, обусловленные иной художественной системой. Этот критический ракурс может дать интересные результаты.

Стиль, структура, содержание. Здесь обнаруживается главный и критический недостаток статьи, препятствующий ее публикации в текущем виде. Несмотря на потенциально интересное содержание и логичную структуру, текст статьи написан крайне небрежно, с грубыми стилистическими и грамматическими ошибками, в том числе в самом названии статьи "... на сцене Пекинской опере". Предложения часто не согласованы, встречаются неправильные падежные окончания, нарушения в управлении слов, тавтология. Подобные ошибки катастрофически снижают научную ценность работы, затрудняют восприятие авторской мысли и свидетельствуют о недостаточной редакторской и авторской работе над текстом.

Библиография составлена на удовлетворительном уровне. Однако названия источников, вышедших в российских изданиях и в китайских, даны на русском языке, а не на языке оригинала.

Предлагаемые автором выводы – о том, что данная интерпретация оперы представляет собой культурное наследие Китая и отражает его богатство и глубину, демонстрируя их значимость на глобальном уровне и при этом о существенном смысловом и эстетическом искажении оригинала в угоду национальной специфике могут представлять интерес для специалистов в области музыки, театра, межкультурной коммуникации. Тема сама по себе способна привлечь внимание. Однако в своем нынешнем виде статья произведет негативное впечатление, подорвав доверие как к автору, так и к научному уровню публикаций журнала.

Статья посвящена интересной теме, но находится в недоработанном состоянии. Основная проблема — неудовлетворительный, грамматически и стилистически язык, который делает текст профессионально непригодным. Научная ценность перечеркивается формой изложения.

Содержательная основа исследования при должной литературной обработке имеет

потенциал.

Рекомендую отправить на доработку и переработать текст с профессиональным редактором-филологом.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Статья исследует опыты переосмысления оперы Джакомо Пуччини «Турандот» режиссёрами и драматургами Китая, а также анализирует различные стратегии современной культурной адаптации через национальную художественную традицию.

Актуальность статьи не вызывает сомнений, поскольку автор рассматривает новые гибридные формы искусства, возникающие в результате межкультурного диалога в условиях глобализации. Сегодня история и культура всё чаще подвергается реконцептуализации и «переобъяснению», исходя из текущих запросов мирового сообщества. Именно этим и объясняется феномен реэнактмента, позволяющего не только воспроизводить произведения искусства, но и реактивировать определенные содержания, для демонстрации и осмысления последних в новых политических и социальных контекстах.

В статье, безусловно, присутствует научная новизна. Автор проводит сравнительный анализ различных художественных постановок оперы «Турандот», осуществлённых китайскими режиссёрами и драматургами с упором на аутентичность исторических культурных элементов и смыслов. Он успешно выявляет ряд ключевых стратегий, которые позволяют сочетать традиционные элементы с инновационными технологиями для создания новых художественных высказываний.

Статья написана ясным и живым языком, не перегружена узкоспециальной терминологией. Структура статьи в целом последовательно отражает логику исследования.

Вместе с тем рецензируемая работа вызывает несколько вопросов. В начале статьи автор заявляет, что целью исследования является не только выявление специфики адаптации оперы «Турандот» различными формами китайского театра, но и анализ механизмов трансформации западноевропейского оперного канона в контексте китайской театральной традиции. Однако западноевропейская опера является многовековым масштабным явлением, тогда как «Турандот» была написана Джакомо Пуччини в 1921 году (у автора статьи указан 1926 год, что не совсем верно: в 1926 году состоялась первая постановка оперы, уже после смерти композитора). Автор почему-то не уточняет, о каком конкретно оперном каноне идёт речь в его статье. Очевидно следовало уточнить, что оперный канон Пуччини – это веристская драма, способная передать высшую степень накала чувств лирических героев. Стоит отметить, что в своём исследовании автор использует и ссылается исключительно на китайские источники.

Возможно, для китайских специалистов действительно существует общее понятие неизменного «западноевропейского оперного канона», но в современной музыковедческой науке такое понятие отсутствует.

Также автор статьи неоднократно упоминает об искажении исторических фактов, культурных реалий и этических норм Китая в опере Пуччини. Такое заявление кажется по меньшей мере странным, поскольку композитор создал «Турандот» по одноимённой сказочной пьесе итальянского драматурга Карло Гоцци 1761 года. Эта изысканная барочная фантазмагория, чей сюжет восходит к повести персидского поэта XII века Низами Гянджеви, имеет мало общего с культурой Китая. Поэтому нет ничего удивительного, что и содержание оперы не соответствует каким-либо китайским реалиям. Вряд ли Джакомо Пуччини ставил своей целью «присвоить себе чужую культуру» или намеренно исказить историческую правду через призму западного художественного восприятия. Иными словами, в многолетнем запрете постановки оперы в КНР явно читается политический контекст. Однако автор статьи, напротив, заявляет о существовании некоего «западного» заблуждения, что «Турандот» является синонимом китайской культуры, а её содержание отражает «истинный Китай». При этом он не ссылается на какие-либо документальные источники. Не совсем понятно, чем обосновано подобное убеждение автора. Широко известно и очевидно, что опера «Турандот» имеет сказочный, а не исторический сюжет.

В заключении статьи автор отмечает, что научная значимость его исследования заключается в том, что на примере адаптаций «Турандот» им впервые выявлены основные механизмы культурной трансляции в сфере оперного искусства. Данное утверждение также кажется весьма спорным. Традиционные и новые (например, цифровые) механизмы культурной трансляции в сфере исполнительских искусств вообще и оперы в частности активно исследуются современными учёными. Очевидно, что автор не единственный, кто занимается данной темой.

Таким образом, статья в целом соответствует общепринятым научным стандартам и требованиям, предъявляемым к публикациям такого рода, но требует некоторых доработок и уточнений.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Статья исследует опыты переосмысления оперы Джакомо Пуччини «Турандот» режиссёрами и драматургами Китая, а также анализирует различные стратегии современной культурной адаптации через национальную художественную традицию.

Актуальность статьи не вызывает сомнений, поскольку автор рассматривает новые гибридные формы искусства, возникающие в результате межкультурного диалога в условиях глобализации. Сегодня история и культура всё чаще подвергается

реконцептуализации и «переобъяснению», исходя из текущих запросов мирового сообщества. Именно этим и объясняется феномен резнантмента, позволяющего не только воспроизводить произведения искусства, но и реактивировать определенные содержания, для демонстрации и осмысления последних в новых политических и социальных контекстах.

В статье, безусловно, присутствует научная новизна. Автор проводит сравнительный анализ различных художественных постановок оперы «Турандот», осуществлённых китайскими режиссёрами и драматургами с упором на аутентичность исторических культурных элементов и смыслов. Материал статьи имеет ярко выраженную авторскую линию. Успешно выявлен ряд ключевых стратегий, которые позволяют сочетать традиционные элементы с инновационными технологиями для создания новых художественных высказываний. Следует отметить, что автор предлагает дифференцировать выявленные стратегии культурной адаптации, исходя из специфики подхода к переосмысляемому произведению искусства. Так, он вычленяет стратегию «исторического присвоения» (исходный сюжет помещается в аутентичную среду и обогащается традиционными символами), стратегию «современного синтеза» (традиционные элементы взаимодействуют с инновационными технологиями), стратегию «драматургического переосмысления» (кардинальная трансформация структуры сюжета с упором на традиционные этические нормы и ценности) и стратегию «системной интеграции» (максимальная адаптация произведения в соответствии с канонами традиционного национального театра).

Важно, что автор статьи не только компетентно анализирует теоретические подходы в адаптации культурного материала, но и раскрывает политическую подоплёку подобной интеграции, подчёркивая объективную необходимость разумного, осмысленного контроля над репрезентацией любого национального образа на международной художественной сцене.

Статья написана ясным и живым языком, не перегружена узкоспециальной терминологией. Структура статьи в целом последовательно отражает логику исследования.

В качестве замечания можно отметить отсутствие ссылки на источник в заключительной части статьи, где автор отмечает, что теоретические исследования межкультурной адаптации выделяют четыре основные стратегии: ассимиляция, интеграция, сепарация и маргинализация. Возможно, здесь автор статьи ссылается на теорию аккультурации, разработанную канадским психологом Дж. Берри, где процесс вхождения в новую культуру связан с тем, в какой степени признаётся важность сохранения культурной идентичности, с одной стороны, и с тем, в какой степени следует включаться в иную культуру, с другой (Berry J.W. et al. *Cross-Cultural Psychology: Research and Applications*. New York: Cambridge University Press, 2011). Однако данное замечание не снижает научной ценности представленной работы.

В целом же статья соответствует общепринятым научным стандартам и требованиям, предъявляемым к публикациям такого рода и может быть рекомендована к публикации.