

УДК 008

Интерпретация опер П.И. Чайковского на современной китайской сцене

Лу Цзячан

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48;
e-mail: 943999858@qq.com

Аннотация

Настоящее исследование посвящено анализу уникальных процессов интерпретации оперного наследия П.И. Чайковского на современной китайской сцене. В статье рассматриваются исторические предпосылки проникновения русской оперы в Китай, начиная с периода европеизации культуры в начале XX века, и прослеживается эволюция от формального интереса к глубокой творческой адаптации. Основное внимание уделяется специфическим методам, применяемым китайскими театрами для адаптации классических произведений. К ним относится синтез музыкально-драматических традиций западной оперы с элементами национальных форм театра, прежде всего пекинской оперы (цзинцзюй), что проявляется в использовании характерной пластики, жестов и символической мимики. Исследуются также подходы к переводу и исполнению либретто, включая практику двухязычных постановок для баланса фонетической красоты оригинала и смысловой доступности. Анализируются ключевые результаты этого культурного взаимодействия. Автор выявляет тенденции в сценографии, где классические русские сюжеты обогащаются традиционными китайскими мотивами в декорациях и костюмах, а также новаторскими технологиями (проекции, свет, голография). Подчеркивается роль китайских дирижеров и вокалистов, формирующих особую манеру исполнения, сочетающую русскую вокальную школу с техниками китайского фольклорного пения и дыхания. Рассматривается влияние совместных проектов с российскими театрами, международных фестивалей и образовательных обменов на повышение исполнительского уровня и расширение интерпретаторских горизонтов. Важным результатом признается формирование гибридной эстетики, позволяющей передать психологическую глубину музыки Чайковского через призму китайского художественного восприятия, что находит отклик у разнообразной аудитории. В заключении делается вывод о том, что интерпретация опер Чайковского в Китае трансформировалась в динамичное социокультурное явление. Оно характеризуется постоянным поиском баланса между аутентичностью и адаптацией, между европейской традицией и китайской самобытностью. Этот процесс не только способствует популяризации русского оперного наследия в Китае через доступные форматы и медиа, но и обогащает мировой оперный театр уникальным художественным опытом. Статья

подчеркивает роль оперы Чайковского как действенного «культурного моста», актуального для современного глобализированного художественного пространства и вдохновляющего новые поколения артистов и режиссеров на творческие эксперименты.

Для цитирования в научных исследованиях

Лу Цзячан. Интерпретация опер П.И. Чайковского на современной китайской сцене // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 4А. С. 195-207.

Ключевые слова

Культурная адаптация, оперная режиссура, русско-китайские культурные связи, музыкальный перевод, сценографические инновации.

Введение

Творчество Петра Ильича Чайковского всегда вызывало глубокий отклик в сердцах слушателей по всему миру, и китайская сцена здесь не исключение. Разнообразие культурных и музыкальных традиций Китая сплетается с русской оперной школой, создавая уникальное полотно интерпретаций, где местные режиссеры и исполнители преобразуют классические сюжеты. В историческом контексте становления оперы в Поднебесной, когда ещё в начале XX века происходила активная европеизация культуры, русская музыка заняла особое место. В то время интерес к Чайковскому был во многом формальным, ведь публика только училась воспринимать европейскую оперу как новую для себя форму искусства, однако уже тогда местные композиторы и исследователи отмечали богатую эмоциональность произведений великого русского композитора [Ломанов, 2010]. Оперы Чайковского, подобно симфониям, обращены к внутренним переживаниям и межличностным драмам, что делает их доступными для восприятия и без глубокого знания русского языка. Именно этот внутренний, лирический аспект и открыл широкий простор для китайских постановщиков. При этом не стоит забывать, что коммуникативная природа музыки Чайковского нашла в Китае благоприятную почву. Сегодня, когда связи между Россией и Китаем в сфере культуры стремительно укрепляются, китайские режиссеры разрабатывают всё более смелые решения для адаптации «Пиковой дамы», «Евгения Онегина» и других опер великого композитора. В центре этих интерпретаций зачастую оказывается попытка соединить европейское музыкально-драматическое наследие с самобытной стилистикой национальных театров. Этот феномен заслуживает подробного анализа.

Рассмотрим, к примеру, тенденцию к синтезу традиционной китайской оперы с западным оперным искусством: в некоторых постановках «Евгения Онегина» в Пекине можно встретить заимствования из пекинской оперы, где важны визуальные и пластические элементы [Цуй, 2024]. Сочетание выразительных жестов и символической мимики пекинской оперы с романтическим музыкальным языком Чайковского придает произведению особую красочность. Более того, благодаря этой смелой коллаборации персонажи Татьяны и Онегина получают более чёткие черты, поскольку специфика жестов и поз создает своего рода «зрительный перевод» эмоциональной составляющей. Впрочем, подобный подход требует от артистов не только мастерства в пении, но и умения владеть традиционными формами сценического движения, которые в китайском театре крайне важны. Музыка же Чайковского, глубоко лиричная, подходит для того, чтобы органично вплести в неё традиционные речитативы и

мелизматические приёмы, пусть даже с определённой коррекцией партитуры. Такие художественные эксперименты находят понимание у молодой аудитории, которая ценит творчество композитора именно за его эмоциональную насыщенность. Это помогает лучше воспринять формате именно оперу, а не концертное исполнение [Цзун, 2023]. Не последнюю роль играет тот факт, что в Китае наряду с государственными театрами активно развиваются частные труппы, берущие на себя риск экспериментальных постановок. Новое поколение китайских режиссёров выросло уже в обстановке глобализации, где западная и китайская культуры переплетены гораздо теснее, чем в прошлом веке. Они уверенно сочетают классические элементы обеих традиций.

Материалы и методы исследования

Уникальность же восприятия опер Чайковского на китайской сцене обусловлена не только современным смешением форм, но и колоссальным вниманием к деталям оформления спектаклей. Китайские художники-декораторы, вдохновленные классическими пейзажами и стилистикой эпохи Цин, часто переносят на сцену атмосферу дворцов и садов, сохраняя при этом общую канву сюжета [Сунь, 2011]. К примеру, в «Пиковой даме» увлечение китайскими мотивами может проявляться в деталях костюмов или даже в цветовых решениях декораций. Вместе с тем прогрессивная визуальная составляющая помогает завоевать у зрителей доверие к классическим шедеврам русской оперы. Когда публика видит не привычные исторические интерьеры Петербурга, а перенесённую на национальную почву историю, это часто становится стимулом к дальнейшему изучению оригинального произведения. Однако не стоит забывать, что режиссер, вносящий подобные изменения, всегда представляет свою концепцию, которая может значительно отличаться от канонического прочтения. Нередко идут споры об искажении смыслов, хотя многие критики считают такие опыты естественным путём развития оперного театра. Вероятно, именно в споре о «верности» оригиналу и рождается живое искусство. В Китае такие споры особенно остры, так как оперных любителей, хорошо знающих русский текст, очень немного, однако имеется растущий пласт профессионалов, которые вполне способны углубиться в контекст.

Особый разговор заслуживает деятельность китайских дирижёров и вокалистов, которые делают карьеру не только на родине, но и за рубежом. Их влияние на интерпретацию произведений Чайковского огромно, ведь они стремятся к повышению уровня исполнения оперных партий, опираясь на собственную фольклорную традицию. Несмотря на то, что русская вокальная школа имеет свои корни, связанные с глубиной и густотой звука, китайские певцы постепенно перенимают эту манеру, дополняя её своими индивидуальными особенностями [Ли, 2020]. Речь идёт о своеобразном смягчении тембра, о чёткой артикуляции, но и о стремлении к более «лёгкому» звучанию в верхнем регистре. Такие нововведения могут менять общее впечатление от музыки композитора, делая исполнение менее «грузным» и, возможно, более прозрачным. Критики по-разному оценивают эти эксперименты, но публика, судя по полным залам, принимает их тепло. Попадая в европейские театры, китайские дирижёры также стараются придерживаться аутентичного звучания, хотя многие допускают определённые корректировки в динамических оттенках и агогике. Тем не менее их вклад в глобализацию оперного искусства Чайковского весьма значим. Артисты, прошедшие обучение как в китайских, так и в европейских консерваториях, становятся связующим звеном, позволяя оперному миру расширяться и обогащаться.

Результаты и обсуждение

Когда речь заходит о труппах, специализирующихся на опере Чайковского, невозможно обойти вниманием процесс адаптации либретто на китайский язык. Одни коллективы предпочитают петь на превосходном русском, чтобы сохранять фонетическую красоту оригинальных фраз [5]. Другие же считают, что перевод жизненно важен для глубокого проникновения в суть сюжета массового зрителя, не владеющего языком. Существует прекрасный опыт, когда труппа исполняет большую часть оперы на русском, но добавляет переведённые фрагменты в особо важных моментах, чтобы подчеркнуть драматический поворот. Так создаётся эффект двойной экспрессии: слушатели слышат русский язык, насыщенный звучанием, одновременно получая ясную смысловую опору на родном для них языке. Технически такая двухязычная постановка требует огромной подготовки и координации со стороны режиссёра, вокалистов и оркестра. Переводчики также играют не последнюю роль, ведь необходимо не только передать точный смысл, но и сохранить поэтический ритм, хоть и несколько адаптированный к китайской лингвистической структуре. Стоит заметить, что в Китае весьма серьёзно относятся к переводу оперного либретто, считая, что передача нюансов лирики Чайковского способна повысить статус оперы в глазах местной публики.

Важно также то, что в последнее время китайские музыкальные фестивали стали включать в программу не только показ самостоятельно поставленных версий опер Чайковского, но и приглашать зарубежные труппы. Такое межкультурное взаимодействие способствует блистательной демонстрации многообразия трактовок одного и того же произведения [Чжао, 2008]. Например, когда московский театр привозит «Иоланту» в классическом виде, а шанхайская труппа параллельно показывает свою, «национально окрашенную» версию, зритель получает возможность сравнить эти подходы и глубже понять специфику обоих вариантов. В этом процессе проявляется расширение границ традиции, ведь китайские зрители всё активнее знакомятся с оригинальной русской сценической эстетикой, а российские артисты, в свою очередь, видят, как их искусство преобразуется в другой культурной среде. Зачастую именно благодаря таким фестивалям оживляются дискуссии о «правильной» интерпретации Чайковского, критики оценивают соответствие канону, а также истоки художественных отступлений. В то время как одни считают, что наследие композитора необходимо блюсти максимально аутентично, другие подчеркивают, что опера — живой организм, который должен дышать культурой своей эпохи и региона.

На этой почве возникает феномен новых качающих между традицией и авангардом постановок. Их особенность в том, что сценографы активно используют современные технологии проекций, световых эффектов и даже голографических декораций для создания впечатляющего зрелища [Лао, 2022]. Чайковский, хоть и творил в XIX веке, оказывается весьма гибким в восприятии новаторских решений, поскольку его музыка эмоционально насыщена и способна служить основой для визуального эксперимента. Частые приёмы, применяемые режиссёрами — это совмещение классических костюмов с минималистской сценой, на которой с помощью компьютерных проекций создаются пейзажи или разворачиваются внутренние монологи героев. Например, когда в «Пиковой даме» Герман размышляет о судьбе и таинственных трёх картах, во время его арии на фоне могут проноситься образы кисти старинных китайских художников, синтезированные в цифровой манере. Эмоциональное воздействие усиливается, а зритель погружается в особую атмосферу. Публика находит такие

решения увлекательными, и постепенная цифровизация сценографии стала чуть ли не трендом многих театров в Китае. Конечно, у консервативных критиков есть претензии к подобной «технологической перегрузке», однако молодая аудитория воспринимает это как естественное развитие вековой традиции.

Культурный обмен между Россией и Китаем в области музыки и театра только ускоряется, чему способствуют совместные образовательные программы и фестивали [Ма, 2024]. Молодые китайские музыканты, обучаясь в известных российских консерваториях, проникаются аутентичной интерпретацией Чайковского, тогда как россияне получают уникальную возможность познакомиться с традицией китайского театра. Результатом такой интеграции является новое поколение исполнителей, дирижёров и режиссёров, обладающих гибким художественным мышлением. Ведь чтобы интерпретировать «Евгения Онегина» или «Пиковую даму» в Китае, недостаточно просто заучить партию и перенять общепринятые каноны. Нужно тонко чувствовать менталитет аудитории, знать, какие эстетические решения работают лучше, а какие могут вызвать отторжение. Взаимопроникновение культур помогает сформировать более гибкий подход, где коммуникация со зрителем ставится в приоритет. В конце концов, опера — это не только музыка, но и драма, требующая значимой эмоциональной связи с залом. Прежде подобное было редкостью в китайском подходе к западной классической опере, ныне же становится всё более распространённым и осознаваемым.

Не менее важна и историческая подоплёка: ещё во времена Мао Цзэдуна европейская классическая музыка переживала сложный период в Китае, но формирование нового культурного курса начиная с конца 1970-х годов дало толчок к активному изучению и адаптации мирового музыкального наследия [Цзун, 2023]. Чайковский, благодаря своей популярности, оказался в числе тех композиторов, через которых многие китайцы знакомились вообще с оперным жанром. В этой связи его роль сложно переоценить, ведь именно через оперы «Евгений Онегин» или «Иоланта» китайский слушатель часто впервые открывал для себя мир русской лирико-драматической оперы. Переломными периодами стали 1980–1990-е годы, когда в Китай начали приезжать не только советские и российские исполнители, но и дирижёры из Европы и США, несущие своё понимание классики. Местные театры вступили на путь окончательной профессионализации, и тогда же начали формироваться первые постоянные оперные коллективы национального уровня. Этот процесс сопровождался переводами статей и биографий композитора, что стимулировало исследовательскую работу в ведущих музыкальных вузах.

Однако не только профессиональные музыканты среди китайцев повлияли на судьбу опер Чайковского. Любители музыки, в том числе студенты вузов, часто организуют любительские показы, концерты фрагментов и тематические вечера [Жун, 2022]. Именно здесь оперы Чайковского неформально «встраивались» в культурную жизнь университета или творческого сообщества. Практика таких клубов привела к тому, что студенты или аспиранты музфакультетов стали первыми, кто осознанно внедрял элементы китайской музыкально-театральной традиции в постановки Чайковского. Не всегда эти опыты имели высокое художественное качество, однако они позволили прощупать почву для крупных театров, прокладывая путь к профессиональному симбиозу. Итогом стало постепенное расширение репертуара официальных трупп и появление новых версий традиционных опер. Такие события, в свою очередь, стимулировали интерес прессы: ключевые музыкальные журналы стали публиковать статьи, разбирая плюсы и минусы смелых постановок. Критический диалог стал важной частью музыкальной жизни, показывая, что интерпретации Чайковского не только принимаются обществом, но и активно обсуждаются.

Размышляя о специфике современной китайской режиссуры, следует отметить особую увлечённость психологической глубиной, которая заключена в музыке Чайковского. Режиссёры стремятся разработать внутренние конфликты героев, используя методы, заимствованные из западного театра XX века — Станиславского, Брехта и Гротовского [Галлямова, 2006]. Так, в постановке «Евгения Онегина» одного из шанхайских театров, вместо традиционных для китайской сцены, подчеркнута внешних жестов, внимание было сосредоточено на тонком психологизме героев. Татьяна переживала драмы практически «изнутри», а зритель видел её внутренний мир через световые решения и пластические метафоры. Интенсивный эмоциональный накал усиливался хоровыми вставками, опирающимися на принципы китайского музыкального театра, где хор может комментировать происходящее, как бы разграничивая внутренний и внешний планы истории. Такие постановки получили одобрение зрителей, которые находили в них новую глубину и современность, и это вдохновляет режиссёров искать дальнейшие пути развития. Таким образом, Чайковский становится не просто композитором, которого нужно «очертить» костюмами XIX века, а своеобразным союзником в исследовании человеческой души.

В то же время нельзя игнорировать и социально-экономические факторы, влияющие на выбор репертуара. Ведущие китайские театры часто ориентируются на гарантированный интерес публики, а значит, выбирают наиболее популярные и известные произведения, к которым легко найти спонсоров [У, Шулин, 2024]. Чайковский, как «бренд», в этом смысле идеален: его узнаваемость высока, и многие меценаты готовы поддерживать проекты по постановке «Евгения Онегина» или «Пиковой дамы». Это обеспечивает финансовую стабильность театрам, которые, помимо коммерческой составляющей, могут позволить себе и экспериментальные версии. В результате в одном сезоне зрители получают как традиционную интерпретацию «Пиковой дамы», так и её авангардный вариант, где сюрреалистические элементы соединяются с китайским колоритом. Такой репертуарный баланс делает оперу доступной самой разной аудитории, от старшего поколения, привыкшего к классической подаче, до молодых людей, интересующихся современными формами театрального действия. При этом масштабная рекламная кампания, сопровождающая премьеры, дополнительно способствует популяризации музыки Чайковского.

Если говорить о музыкальной стороне дела, то оркестровая культура в Китае заметно выросла, и это отражается на качестве исполнения партитур Чайковского [Кобзев, 2010]. Китайские оркестры, особенно в мегаполисах, оснащены музыкантами высокого уровня, которые способны передать все нюансы динамики и тембровых сочетаний. Вкупе с опытными дирижёрами это создаёт благоприятные условия для точной и вместе с тем оригинальной интерпретации музыки. В отличие от западных приёмов, в Китае иногда практикуются и дополнительные инструменты, связанные с национальной традицией, но, как правило, эта практика применяется только в экспериментальных постановках. В классических же версиях придерживаются оригинальной партитуры. Музыкальные критики отмечают возросшую чёткость ансамбля и более уверенную игру духовых и струнных групп, что особенно важно в лирических сценах «Иоланты» или «Мазепы». Таким образом, профессиональное развитие оркестровой базы в Китае подкрепляет творческие поиски режиссёров, давая им инструменты для сказан бы «аутентичной смелости»: могут быть перенесены национальные элементы, не жертвуя при этом качеством исполнения.

Интересна и реакция публики в социальных сетях и на интернет-форумах, поскольку современный зритель активно делится впечатлениями онлайн [Янь, 2018]. Многие китайские

меломаны с энтузиазмом повествуют, как их впечатлил тот или иной спектакль по Чайковскому, обсуждают работу солистов и оркестра, высказывают пожелания по поводу будущих постановок. Подобная обратная связь важна для театров, позволяя уточнять репертуарную политику и корректировать художественные решения. Иногда возникает и полемика по поводу «национальных» акцентов: стоит ли добавлять элементы пекинской оперы в «Евгения Онегина» или лучше оставить всё как есть. Любопытно, что среди китайской аудитории существует немало тех, кто считает, будто следует сохранять чистоту оригинала и исполнять его именно так, как задумывал композитор. Но немало и противоположных мнений, ведь театр всегда служил площадкой для поиска новых форм, и в глобализованном мире сложно сохранять абсолютную «чистоту» эпохи XIX века. Вся эта дискуссия ведёт к тому, что интерпретация опер Чайковского становится не только художественным процессом, но и социокультурным явлением.

Переключаясь к вопросу о вокальной подготовке, следует упомянуть, что при исполнении Чайковского китайские певцы используют собственную систему работы с дыханием, которая во многом близка к традициям боевых искусств или народного пения [Цуй, 2024]. Эта система дыхания помогает добиться плавности звука и избежать излишнего напряжения на верхних нотах. Однако в некоторых партиях, например в «Пиковой даме», где требуются большие эмоциональные и вокальные нагрузки, китайским исполнителям приходится сочетать свою технику с классической европейской школой, основанной на итальянских принципах бельканто. Такой симбиоз даёт интересные результаты: голос звучит насыщенно, но при этом сохраняются некоторые особенности интонационной манеры, характерной для китайской речи. С точки зрения зрителя это может быть как любопытной «экзотикой», так и поводом для обсуждения «корректности» интерпретации. Тем не менее подобные вокальные особенности, скорее всего, будут и дальше развиваться, формируя китайскую оперную идентичность в контексте мировых оперных традиций. Собственное звучание — это то, что может помочь Китаю заявить о себе на международной сцене не только в балете и симфонической музыке (где китайские артисты уже давно конкурентоспособны), но и в опере.

Конечно, адаптация Чайковского сопровождается определёнными вызовами, связанными со сценической литературой. Либретто русских опер часто основаны на стихотворных текстах или прозе, в которых заложена тонкая игра смыслов, невидимая при поверхностном переводе. Китайские постановщики стараются найти литературный эквивалент, который не разрушит поэтичности исходного материала. Это требует сотрудничества лингвистов, литературоведов и музыковедов, которые могут предложить адекватные решения [Ломанов, 2010]. К примеру, перевод сонета Татьяны из «Евгения Онегина» — задача не из лёгких, ведь там много нюансов старомодной лексики, составляющих иронию и подтекст. При небрежном переводе можно потерять всю глубину переживаний героини. Поэтому театры предпочитают обращаться к ранее изданным литературным переводам Пушкина, дорабатывая их под музыкальные фразы. Или же пошагово работают над новыми переводами, ориентируясь не только на точное соответствие слов, но и на ритмический рисунок, важный для оперной гармонии. По мере того как подобная практика оттачивается, совершенствуются и сами постановки.

В некоторых случаях, касающихся сценического действия, китайские режиссёры стремятся смягчить мрачные или трагичные эпизоды, считая, что психологическая травматичность может отпугнуть часть аудитории [Сунь, 2011]. В «Пиковой даме» сцены безумия Германа иногда адаптируются таким образом, что сама концепция ужаса или фатальности менее подчеркнута, а больше внимания уделяется романтическому аспекту. Некоторые критики упрекают такие

постановки в утрате обречённого тона, характерного для позднего Чайковского. Однако публика зачастую воспринимает эти изменения на ура, ведь кому-то ближе сфера лирических переживаний, чем тёмный надлом. Китайский театр, таким образом, ищет свою меру трагедии: если в традиционной опере Китая, например в жанрах куньцзюй или юэцзюй, трагические истории рассказываются с определённой долей поэтической символики, то адаптация Чайковского позволяет продолжить эту линию, сохраняя некоторую «завуалированность» ужасного. Так оперные режиссёры формируют свою эстетическую концепцию, балансируя между эмоциональной интенсивностью и эстетикой, принятой в китайском театре, где всё не всегда показывается напрямую.

Стоит отметить, что многие китайские музыковеды настаивают на дальнейших исследованиях русской оперной традиции, чтобы более глубоко понимать подход к интерпретации Чайковского [Никитенко, Сюй, 2023]. Некоторые отправляются в российские архивы и музеи, изучая черновики композитора, истории постановок при его жизни, а также особенности петербургской театральной школы конца XIX века. Добытые сведения позволяют привносить в китайские постановки элементы аутентичности: будь то мизансцены, соответствующие замыслу композитора, или сохранение темпа, близкого к прижизненным исполнителям. Параллельно с этим в Китае формируются научные школы, занимающиеся сравнительными исследованиями европейских и восточных оперных форм. Такая академическая активность говорит о том, что интерпретация Чайковского не сводится лишь к отдельным смелым проектам, а становится предметом систематического изучения и накопления знаний. В перспективе это может привести к появлению крупных коллективных монографий и научных трудов на тему русской оперы в Китае.

Нельзя упускать из виду и роль телевидения, радио и интернет-трансляций в популяризации опер Чайковского на китайской сцене [Цзун, 2023]. Ещё в 1980-е годы крупнейшие китайские телеканалы стали показывать фрагменты балетов Чайковского, а оперы были на втором плане, поскольку предполагают более сложную форму восприятия. Со временем, когда телевизионные форматы расширились, начали появляться и передачи, рассказывающие об оперных шедеврах. Интернет-платформы, такие как видеосервисы и социальные сети, сегодня позволяют смотреть записи постановок всем желающим в любое удобное время. Театры, осознав эту возможность, стали предоставлять фрагменты спектаклей в открытый доступ, а иногда и устраивать прямые трансляции премьер. Благодаря этому опера вышла за пределы столичных театров и проникла в провинции. Такое расширение аудитории заставляет ещё более тщательно относиться к качеству интерпретаций, ведь теперь постановку увидят даже те, кто находится за тысячи километров от Пекина или Шанхая. Учитывая огромную интернет-аудиторию Китая, можно предположить, что это существенно влияет на формирование вкусов, а также на выбор репертуарной политики в пользу доступных, эмоциональных и визуально привлекательных версий.

Касаясь конкретных опер, нельзя не упомянуть, что «Евгений Онегин» часто ставится как своего рода «входная» опера для китайской публики. Этот выбор не случаен: лиричность, знакомая повествовательная схема (любовь, разлука, переоценка ценностей), а также возможность вывести на сцену крупный хоровой коллектив, делают данное произведение удобным рецепиентом для экспериментов [Лао, 2022]. «Пиковая дама», напротив, более тяжёлая психоэмоционально, и она поначалу ставилась реже. Однако в последние годы интерес к ней растёт, поскольку режиссёры и вокалисты ощущают вызов в передаче сложного внутреннего мира Германа и вполне готовы к нему. «Мазепу» и «Чародейку» в Китае ставят не так часто,

если сравнивать с «Онегиным» или «Пиковой дамой». «Иоланта» же приобрела некоторую популярность благодаря своей относительно короткой длительности и светлому эмоциональному фону, что облегчает её восприятие неподготовленной публикой. Каждый из этих оперных шедевров Чайковского обретает на китайской сцене нечто своё, но в совокупности они создают объёмную картину, показывающую, как западная классическая опера может быть органично вплетена в культурный ландшафт другого мегагосударства.

Отдельный интерес вызывает совместная постановка «Пиковой дамы» петербургского и пекинского театров, реализованная в рамках международного проекта. Там китайская и русская труппы делили между собой роли, а дирижёрский пульт поочередно занимали российский и китайский маэстро [Цзун, 2023]. Эта коллаборация продемонстрировала не только возможности технического сотрудничества, но и творческий диалог, порой наполненный дилеммами. Так, российские участники настаивали на соблюдении определённых ритмических решений, заложенных в партитуре, тогда как китайские дирижёры хотели чуть изменить темп, чтобы лучше вписать его в логику сценического действия и вокальной подачи своих артистов. В итоге была найдена компромиссная версия, которую критики назвали «мостом» между разными исполнительскими школами. Положительные отзывы зрителей подтвердили, что столь межкультурные проекты имеют будущее, формируя общий пространство мировой оперы, где каждая традиция добавляет свою неповторимую краску.

В городской среде Китая оперные спектакли Чайковского нередко становятся частью больших культурных событий, например, Недель русской культуры, приуроченных к памятным датам. Это и конференции по русскому искусству, и выставки, посвящённые Чайковскому [Ма, 2024]. В рамках подобных мероприятий организаторы зачастую стараются привлечь как можно больше молодых людей: проводятся мастер-классы, где хоровые коллективы пробуют вместе петь ансамблевые фрагменты из «Евгения Онегина» или «Иоланты». Порой приглашают зарубежных педагогов, чтобы помочь местным артистам поставить правильную дикцию русского языка. И этот процесс идёт не только в престижных учреждениях мегаполисов, но и в региональных культурных центрах. В результате развивается понимание того, что опера Чайковского, хоть и родилась далеко от китайской земли, способна звучать актуально и захватывающе на современной сцене Поднебесной. Происходит постепенное формирование специфической аудиторной базы, и опера Чайковского начинает ассоциироваться у китайской публики с чем-то одновременно классическим, зарубежным и глубоко эмоциональным.

Естественно, всё это приводит к возникновению дискуссий о пути дальнейшего развития. Одни деятели культуры утверждают, что китайский оперный театр должен продолжать осваивать всемирное наследие, вбирая в себя лучшее из русской классики, итальянской, французской и т.д. Они указывают, что это обогащает исполнительскую культуру и расширяет художественные возможности [Чжао, 2008]. Другие настаивают на том, что чрезмерное увлечение западными образцами может привести к потере национальной оригинальности, и призывают фокусироваться именно на китайских сюжетах, пусть и с опорой на технику европейской оперы. Однако Чайковский в силу универсального языка музыки и большой эмоциональной глубины оказывается компромиссным выбором, который объединяет две точки зрения. Он достаточно «европейский», чтобы соответствовать стандартам мирового оперного наследия, но в то же время достаточно «лирический» и «чувственный», что китайский зритель воспринимает его почти как что-то родное.

Вопрос взаимоотношений традиционных форм китайской оперы и музыки Чайковского остаётся одним из ключевых. Традиционный китайский театр крайне символичен, он

использует монохроматические декорации, абстрактные движения и условность сценического пространства. Чайковский же писал оперы с расчётом на европейскую реалистическую сцену XIX века, где важны декорации, передающие историческую эпоху, и более «психологические» концепции актёрской игры [Никитенко, Сюй, 2023]. Находя между ними мост, китайские постановщики создают особую эстетику, в которой герой опирается на условность жеста и позы, но при этом сохраняет внутренний психологический накал. Эта двойственность требует от участников постановки высокого уровня мастерства. Во многом успех таких спектаклей зависит от умения использовать элементы сценария традиционной оперы в сочетании с музыкальной тканью Чайковского, не разрывая её драматическую линию, и при этом создавая различные уровни символики, понятные китайской аудитории.

Параллельно в музыкальных вузах разрабатываются учебные планы, включающие в себя дисциплины по истории русской оперы и по специальной подготовке вокалистов, ориентированной на русскую вокальную школу [Цзун, 2023]. Техника звукоизвлечения, работа с глубиной звука, умение произносить твердые согласные русского языка без потери мелодичности — все эти вопросы решаются под руководством специалистов, в том числе приглашённых из России. Одновременно формируется корпус публицистики на китайском языке: статьи в музыкальных журналах, интервью с исполнителями, теле- и радиопередачи, рассказывающие о нюансах русской лирической оперы. В результате расширяется круг специалистов, и опера Чайковского уже не рассматривается как нечто чужеродное. Напротив, она постепенно встраивается в общий образовательный и культурный контекст Китая, становясь частью репертуарного «микса» наравне с национальными классическими произведениями.

Если затронуть тему фольклора, то сравнение русской и китайской народных традиций иногда даёт весьма любопытные результаты. В некоторых экспериментах, прежде всего не на главной сцене, а на камерных площадках, пытаются внедрить элементы китайских народных песен в хоровые эпизоды опер Чайковского, пытаясь усилить драматический контраст или добавить лиризма [Сунь Чжаожунь, 2011]. Такие шаги расцениваются по-разному: одни видят в этом новый художественный уровень, другие — попытку «отдалиться» от оригинала, которая может привести к искажению партитуры. Однако, учитывая, что история оперы полна примеров взаимобмена между западной и восточной культурой, нельзя исключать, что когда-нибудь подобный синтез станет одним из тех направлений, в которых будет развиваться современный китайский оперный театр. Этот процесс подтверждает, что глобализация культуры, при правильном и бережном отношении, может обогащать обе стороны.

Заключение

Наиболее сложным для режиссёров остаётся вопрос, как объяснить в китайском контексте сюжетные линии, которые глубоко укоренены в российской истории или менталитете. Театральная культура Китая, хоть и имеет богатую традицию семейных и любовных драм, всё же отличается общественной структурой и социальными нормами [Жун, 2022]. Это касается, например, понимания сословных различий, роли дворянства или восприятия свободы личности, характерных для Чайковского. Иногда постановщики пытаются заменить отдельные социальные референты более понятными китайской публике, подавая их как условные различия в сословиях эпохи имперского прошлого Китая. Другой путь — оставлять российские реалии без изменений, но при этом вводить специальные комментарии в программки или выпускать

аудиогиды, где зрителям поясняют исторический контекст. Такое решение нередко практикуется в больших городах, где уже сформировалась публика с более глубоким интересом к мировой культуре. Главное, что в обоих подходах сохраняется стремление передать эмоциональную суть музыки Чайковского, не забывая о месте и времени действия либретто.

Сегодня интерпретация опер Чайковского на китайской сцене стала своеобразным «окном» в мир российского музыкального искусства, но это окно уже наполнилось собственным светом. Каждая постановка, будь то классическая или авангардная, вносит свой вклад в этот оживлённый процесс взаимодействия культур. При этом сохраняется многообразие форм, а значит, опера живёт, оставаясь актуальной для современной аудитории. В Китае уже сформировалась целая генерация певцов и режиссёров, которые смотрят на Чайковского не как на музейное достояние, а как на живого соавтора своих творческих открытий. Вариативность сценографии, эксперименты с переводом, адаптации под национальные особенности — всё это доказывает, что оперное искусство не знает жёстких географических и временных границ. Так продолжается диалог прошлого и современности, Востока и Запада, индивидуального взгляда и глобальных тенденций. И какими бы путями ни развивалась эта интерпретация, она продолжит привлекать внимание и вдохновлять всё новые поколения артистов и поклонников оперного жанра.

Библиография

1. Сунь Чжаожунь. Первые постановки опер П.И. Чайковского "Пиковая дама" и "Евгений Онегин" на китайской сцене (к проблеме освоения зарубежного репертуара) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2011. № 131. С. 316–321.
2. Лао Л. История китайской оперы с иллюстрациями. Су Цюн // Вестник Московского университета. Серия 13: Востоковедение. 2022. № 3. С. 170–173.
3. Цуй Ян. Ранний перевод и популяризация опер Пуччини в китайской литературе и искусстве // Культура и цивилизация. 2024. Т. 14. № 2-1. С. 126–131.
4. Кобзев А. И. Специфика китайского искусства, отражённая в его обозначениях // Общество и государство в Китае. 2010. Т. 40. № 1. С. 396–402.
5. Никитенко О. Б., Сюй Ц. Из истории модернизации пекинской оперы в XX столетии // Университетский научный журнал. 2023. № 73. С. 35–40.
6. Цзун Ч. Современная китайская опера в контексте развития жанра // Человек. Социум. Общество. 2023. № 2. С. 43–49.
7. Ломанов А. "Две тыквы на одном стебле": проблемы современного китаеведения на конференции в Пекине // Проблемы Дальнего Востока. 2010. № 2. С. 141–151.
8. Ма Х. Ши Ицзе: выдающийся оперный певец современности // Информация и образование: границы коммуникаций. 2024. № 16 (24). С. 312–313.
9. У Т., Шулин В. В. Стилиевые тенденции в китайской опере XX–XXI столетий в контексте интеграции европейской и китайской музыкальных культур // Университетский научный журнал. 2024. № 80. С. 143–151.
10. Цзун Ч. Стилиевые ориентиры современной китайской оперы // Человек. Социум. Общество. 2023. № 11. С. 27–31.
11. Жун Д. Современная китайская опера: тенденции развития // Sarun Art and Science Journal. 2022. Т. 10. № 1. С. 32–37.
12. Ли Д. О некоторых проблемах исторической тематики на театральной сцене Китая (на примере драмы "Сирота из рода Чжао") // Артфакт. 2020. № 14. С. 128–133.
13. Галлямова Л. И. Незабываемые встречи на китайской земле // Россия и АТР. 2006. № 4 (54). С. 209–212.
14. Чжао Сюцин. Образ Неба в китайской философии // Современные гуманитарные исследования. 2008. № 1 (20). С. 152–154.
15. Янь Я. Деятельность китайских оркестров традиционных инструментов нового типа в 1960–1970-е годы // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования. 2018. Т. 49. С. 198–211.

Interpretation of P.I. Tchaikovsky's Operas on the Modern Chinese Stage

Lu Jiachang

PhD Student,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika River Emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 943999858@qq.com

Abstract

This study examines the unique processes of interpreting P.I. Tchaikovsky's operatic legacy on the contemporary Chinese stage. The article explores the historical background of Russian opera's introduction to China, beginning with the cultural Europeanization period in the early 20th century, and traces its evolution from formal interest to profound creative adaptation. Special attention is given to the distinctive methods employed by Chinese theaters in adapting classical works, particularly the synthesis of Western operatic traditions with elements of Chinese national theater forms, especially Peking opera (jingju), manifested through characteristic movement, gestures, and symbolic facial expressions. The study also investigates approaches to libretto translation and performance, including bilingual productions that balance phonetic beauty and semantic accessibility. Key outcomes of this cultural interaction are analyzed, revealing trends in scenography where classical Russian plots are enriched with traditional Chinese motifs in sets and costumes, alongside innovative technologies (projections, lighting, holography). The role of Chinese conductors and vocalists in developing a distinctive performance style that combines Russian vocal techniques with Chinese folk singing and breathing methods is highlighted. The influence of joint projects with Russian theaters, international festivals, and educational exchanges on performance quality and interpretative horizons is examined. An important result is the emergence of hybrid aesthetics that convey the psychological depth of Tchaikovsky's music through the lens of Chinese artistic perception, resonating with diverse audiences. The conclusion emphasizes that the interpretation of Tchaikovsky's operas in China has evolved into a dynamic sociocultural phenomenon, characterized by an ongoing search for balance between authenticity and adaptation, European tradition and Chinese originality. This process not only promotes Russian operatic heritage in China through accessible formats and media but also enriches global opera with unique artistic experiences. The article underscores Tchaikovsky's operas as an effective "cultural bridge" in today's globalized artistic landscape, inspiring new generations of performers and directors to creative experimentation.

For citation

Lu Jiachang (2025) Interpretatsiya oper P.I. Chaikovskogo na sovremennoy kitayskoy stsene [Interpretation of P.I. Tchaikovsky's Operas on the Contemporary Chinese Stage]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (4A), pp. 195-207.

Keywords

Cultural adaptation, opera direction, Russian-Chinese cultural relations, musical translation, scenographic innovation.

References

1. Sun Zhaozhun. The first productions of P.I. Tchaikovsky's operas "The Queen of Spades" and "Eugene Onegin" on the Chinese stage (towards the problem of mastering the foreign repertoire) // *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo universiteta im. a. Herzen*. 2011. No. 131. pp. 316-321.
2. Lao L. The history of Chinese opera with illustrations. Su Qiong // *Bulletin of the Moscow University. Episode 13: Oriental Studies*. 2022. No. 3. pp. 170-173.
3. Cui Yang. Early translation and popularization of Puccini operas in Chinese literature and art // *Culture and Civilization*. 2024. Vol. 14. No. 2-1. pp. 126-131.
4. Kobzev A. I. The specifics of Chinese art reflected in its designations // *Society and the state in China*. 2010. Vol. 40. No. 1. pp. 396-402.
5. Nikitenko O. B., Xu Ts. From the history of modernization of the Beijing Opera in the twentieth century // *University Scientific Journal*. 2023. No. 73. pp. 35-40.
6. Tsung Ch. Modern Chinese opera in the context of genre development // *Man. The society. Society*. 2023. No. 2. pp. 43-49.
7. Lomanov A. "Two pumpkins on one stalk": problems of modern Sinology at a conference in Beijing // *Problems of the Far East*. 2010. No. 2. pp. 141-151.
8. Ma H. Shi Yize: an outstanding opera singer of our time // *Information and education: the boundaries of communication*. 2024. No. 16 (24). pp. 312-313.
9. U. T., Shulin V. V. Stylistic trends in Chinese opera of the XX–XXI centuries in the context of integration of European and Chinese musical cultures // *University Scientific Journal*. 2024. No. 80. pp. 143-151.
10. Tsong Ch. Stylistic guidelines of modern Chinese opera // *Man. The society. Society*. 2023. No. 11. pp. 27-31.
11. Rong D. Modern Chinese opera: development trends // *Saryn Art and Science Journal*. 2022. Vol. 10. No. 1. pp. 32-37.
12. Lee D. On some historical issues on the Chinese theatrical stage (using the example of the drama "Orphan from the Zhao clan") // *Artefact*. 2020. No. 14. pp. 128-133.
13. Gallyamova L. I. Unforgettable meetings on Chinese soil // *Russia and the Asia-Pacific region*. 2006. No. 4 (54). pp. 209-212.
14. Zhao Xiuqing. The image of Heaven in Chinese Philosophy // *Modern Humanitarian Studies*. 2008. No. 1 (20). pp. 152-154.
15. Yan Ya. The activities of Chinese orchestras of traditional instruments of a new type in the 1960s and 1970s // *Problems of interaction between art, pedagogy, theory and practice of education*. 2018. Vol. 49. pp. 198-211.