

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ОБРАЗ ТУРАНДОТ ДЖ. ПУЧЧІНІ
ТА ЙОГО СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

Магістерська робота

РОМАСЕНКО Анни Ровшанівни

Науковий керівник:

Кандидат мистецтвознавства,

старший викладач

ВАЩЕНКО Олена Вікторівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело__



Ромасенко А. Р.

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. «ТУРАНДОТ» В КОНТЕКСТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ	
ДЖ. ПУЧЧІНІ.....	7
1.1. Сучасні аспекти вивчення «Турандот» Дж. Пуччіні.....	7
1.2. Турандот в композиторському тексті опери Дж. Пуччіні.....	11
Висновки до Розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ ТУРАНДОТ В ТРАДИЦІЙНИХ ПОСТАНОВКАХ...	22
2.1. Історія постановок опери «Турандот».....	23
2.2. Образ Турандот в постановці Ф. Дзефіреллі.....	25
2.3. Образ Турандот в постановці Г. Мерфі.....	30
Висновки до Розділу 2.....	35
РОЗДІЛ 3. ОБРАЗ ТУРАНДОТ В РЕЖИСЕРСЬКИХ	
ПОСТАНОВКАХ.....	37
3.1. Постановка М. Мареллі: Турандот на ім'я Ельвіра?.....	37
3.2. Постановка Дм. Бертмана: Турандот та її ляльковий театр.....	41
Висновки до Розділу 3.....	48
ВИСНОВКИ.....	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Вивчення різних режисерських рішень спектаклю – одна з важливих сторінок діяльності оперного співака і актора. В незалежності від того, чи доведеться йому грати в новаторській, чи традиційній версії, ознайомлення із різними сценічними текстами надає можливість глибше зрозуміти концепцію твору, відкрити для себе нові грані образів та збагатити власну інтерпретацію найбільш вдалими елементами поведінки героїв.

Особливої уваги заслуговують складні оперні персонажі, які сповнені неоднозначності вже на рівні композиторського тексту. Одним з таких можна по праву вважати образ пуччінієвської Турандот з однойменної опери 1924 р., жінки, яка закохує і вбиває, безжалісної, холодної і невмолимої, і водночас здатної на глибокі почуття. Втілення цієї постаті на сцені є справжнім випробовуванням майстерності актора і співака, від якого вимагаються дійсно «вагнерівські амбіції» (за висловом Дм. Бертмана).

В оперних постановках цього тексту вже склалася певна традиція - деякі з них, як, наприклад, Ф. Дзефіреллі (вперше поставлено в 1987), Г. Мерфі (1990) набули статусу класики і постійно відновлюються в музичних театрах світового рівня. В інших постановках в режисер пропонує оригінальне бачення традиційних образів, що ми спостерігаємо у спектаклях «Турандот» Марко Мареллі (2015), Дмитра Бертмана (2017), Р. Вілсона (2018). Перша з версій розгортається на незвичному оперному майданчику на Боденському озері (м. Брегенц, Австрія) [42], друга – на оперній сцені із «підвалом», в одній частково задіяно фінал Ф. Альфано, що закінчив оперу після смерті автора, в іншій – дія буквально «застигає» на останніх тактах пуччінієвської музики, оскільки Дм. Бертман вважає, що щасливого кінця у Дж. Пуччіні бути не може. В свою чергу Р. Вілсон занурює пуччінієвську оперу світ високих технологій, відео-арт стандартів, виводять казку на межу з *science fiction*, що дає новий погляд на театр масок, в якому живі почуття така ж сама рідкість, як і віртуалізованій реальності сучасного суспільства.

Все це виходить з різного розуміння оригінального тексту та його центральних образів, дає багатий матеріал для співставлень і порівнянь, що й підтверджує *актуальність* заявленої теми.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки сценічного рішення образу Турандот з опери Дж. Пуччіні в постановках Ф. Дзефіреллі, Г. Мерфі, М. Мареллі, Дм. Бертмана, що реалізується за допомогою наступних **завдань**:

- висвітлити сучасні аспекти вивчення музичного театру Дж. Пуччіні;
- проаналізувати образ і партію Турандот в музичному тексті опери;
- розглянути історію сценічних постановок опери «Турандот» Дж. Пуччіні, зокрема опери «Турандот»;
- проаналізувати специфіку втілення «Турандот» на сцені в постановках Ф. Дзефіреллі, Г. Мерфі, М. Мареллі, Дм. Бертмана.
- розкрити особливості трактовки образу Турандот в постановках Ф. Дзефіреллі, Г. Мерфі, М. Мареллі, Дм. Бертмана;
- визначити роль сценічної поведінки, пластики рухів, костюмів, декорації в розкритті характеру оперного персонажа Турандот та його метаморфози;
- узагальнити аналітичні спостереження в висновках.

Об'єкт дослідження – музичний театр Дж. Пуччіні, **його предмет** – сценічне втілення композиторського тексту опери «Турандот».

Матеріалом дослідження виступають клавір опери «Турандот» Дж. Пуччіні [20] та відеозаписи постановок Ф. Дзефіреллі [43], Г. Мерфі [53], М. Мареллі [42]; Дм. Бертмана.

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історичний метод*, який передбачає огляд явищ в контексті музичних напрямків і стилів;

- *жанрово-стильового методу*, при якому обраний твір розкривається в єдності типових і індивідуальних інтонаційно-драматургічних принципів;
- *структурно-функціональний*, який дозволяє висвітлити як окремі параметри оперного образу – мелодика, специфіка сольного висловлювання, ансамблева взаємодія композиторські ремарки, так їх стилістичну єдність;
- *аналізу сценічного тексту* (інтонування, зовнішній вигляд актора, міміка та жести, пластика руху, костюми, декорації, предмети);
- *семантичний* – розкриває символіку/значення тих чи інших візуальних символів (колір, костюми, світло, предмети, сценічні дії тощо);
- *порівняльний* – допомагає співставити різні сценічні версії образу Турандот.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені питанням

- *музичного театру Дж. Пуччіні* (О. Корчова [10; 11; 12], Л. Мазоха [15], А. Мізітова [17], К. Черевко [25], Б. Ченг [26], В. Ешбрук, В. Паверс / W. Ashbrook, W. Powers [33], Н. Барагванат / N. Baragwanath [34], Е. Девіс / A. Davis [37], Л. Фейртайл / L. B. Fairtile [39; 40], Ф. Фолч-Коюмджян / F. Folch-Coyoumdjian [41], Х. Грінвальд / H. Greenwald [44;45], Б. Макдональд / B. McDonald [51], В. Шеппард/ W. Sheppard [58], А. Вілсон [64;65]);
- *вокально-сценічної інтерпретації оперних образів* (І. Борко [1], С. Боровик [2], Є. Галіченко [3], О. Дорошенко [5], О. Касьянова [9], Лін Цзітао [13], Чуньмей Ван [31], А. Юдін [32]);
- *сценічної інтерпретації опери* (Жи Нан [6], Т. Журавльова [7], П. Ільченко [8], Лю Цзянь [13], Ю. Станішевський [22], Л. Шиленко [30], Р. Лоуренс/ R. Lawrence [48], І. Вільянуева, І. Лакаса-Мас [62]);

- *Сценічної інтерпретації опери «Турандот»* (А. Мізітова [16], А. Імамура / A. Imamura [46], Дж. Джорден / J. Jorden [48], Дж. Пеніссі / G. Penissi [56]; Д. Райт / D. Wright [66]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі вперше пропонуються аналіз сценічної реалізації образу Турандот з однойменної опери Дж. Пуччіні в постановках Ф. Дзефіреллі, Г. Мерфі, Дм. Бертмана та порівняння його трактовки з постановкою М. Мареллі.

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених аналізу сценічних текстів опер, у виконавській практиці оперних співаків, а також у теоретичних курсах з «Історії західноєвропейської музики» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класах сольного співу і сценічної майстерності.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох розділів, висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділі 1 – присвячено огляду останніх публікацій, присвячених музичному театру Дж. Пуччіні і його останній опері «Турандот» (1.1.), розкриття специфіки оперної партії Турандот та метаморфози її образу в музичному тексті опери (1.2.). Розділи 2 та 3 – розкривають особливості образу Турандот в різних сценічних версіях опери. У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 61 сторінка, з них основного тексту – 54. Список використаних джерел включає 66 позицій.

РОЗДІЛ 1

«ТУРАНДОТ» В КОНТЕКСТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ

ДЖ. ПУЧЧІНІ

Опера «Турандот» незмінно привертає увагу дослідників через те, що це останній твір композитора, який піднімає проблему пізньої творчості композитора, оперного фіналу, метаморфози «великої» опери ХІХ століття.

1.1. Сучасні аспекти вивчення «Турандот» Дж. Пуччіні. Бачення Дж. Пуччіні і його відомої опери як модерністичних явищ ілюструють В. Ешбрук [33], Х. Паверс [33], Б. Макдональд [51], Е. Девіс [37], О. Корчова [], В. Петерсон [52], Ф. Фолч-Кюмджян [41] та О. Вілсон [65;66].

Першими дослідниками, які ґрунтовно спростовують романтизований погляд на «Турандот» Дж. Пуччіні як продовжувача традиція Россіні, Белліні, Доніцетті та Дж. Верді стали В. Ешбрук та Х. Паверс [33]. Вони поділяють музичний матеріал опери на романтичний та модерністичний, а також виділяють два типи орієнтального забарвлення в творі. Втім, вони все ще притримуються думки, що нездатність Дж. Пуччіні завершити оперу була в основному наслідком неадекватного драматургічного повороту сюжету в фіналі.

Починають дослідники і детально аналізувати проблему фіналу, справедливо зауважуючи, що мотиви Ф. Альфано, якими він керувався при створенні фіналу опери ігнорувалися і фактично ніколи не були досліджені [39]. Сам Ф. Альфано давав неправдиві свідчення щодо кількості музики, написаної Дж. Пуччіні в ескізах, говорячи про декілька тактів, хоча від фрази Турандот «*Principessa di morte*» композитор написав 85 тактів. Л. Фейртайл приходить до думки, що навіть, якщо у Дж. Пуччіні був би безкінечний час і ресурси, успішне втілення ідеї любовного переходу ймовірно йому б все одно не вдалося.

Б. Макдональд розглядає «Джанні Скіккі» і «Турандот» з точки зору використання модерних технік. Спочатку він відзначає, що Дж. Пуччіні – це останній італійський композитор, чиї опери стали репертуарним

мейнстримом, маючи за відлік дату його смерті (1924). І ця видима мейнстримність і популярність його творчості буквально «застилає прогресивні аспекти його мистецтва» [51, р. 1].

Тяжіння до прогресу можна бачити навіть в його біографії. Б. Макдональд стверджує, що в зрілості Дж. Пуччіні «насолоджувався технологічними атрибутами ХХ століття», як то автомобілі, моторні лодки, трансатлантичні подорожі. Він не тільки приїжджав дивитися, як його опери ставляться по всьому світу, але й відвідував концерти новітньої музики, зокрема цікавився «Місячним П'єро», «Весною священною», попав під вплив К. Дебюссі, зокрема його «Пеллеаса» та «Прелюда». Дослідник бачить також зв'язок «Турандот» із гармонічною мовою К. Дебюссі у використанні «12-тонової шкали та паралельних акордів, побудованих на розширених тризвуках, які розчиняють відчуття тонального центру» [51, р. 2]. Отже, на думку Б. Макдональда, Пуччіні в своїх останніх операх ілюструє скоріше рух вперед, ніж озирання на ХІХ століття, хоча в музикознавчій думці все ще панує сприйняття композитора як «консерватора» і продовжувача традиції ХІХ століття. Втім, мета його роботи не полягає в тому, щоб довести, що Дж. Пуччіні – це модерніст в дусі А. Шенберга, а показати, що він успішно працював в рамках традиції, що активно змінювалася і яку саме «він активно змінював» [51, р. 6].

В результаті Б. Макдональд висуває тезу, що Дж. Пуччіні більшою мірою постмодерний, ніж неокласичний: «Незважаючи на те, що Пуччіні передує терміну „постмодернізм“ приблизно на півстоліття, стильовий плюралізм та музичні структури його пізніх творів ілюструють посмодерністичну трактовку» [51, р. 21]. Зокрема, про це свідчать колажний та мозаїчний підхід до музичної композиції, який включає запозичення, а також стилістичні співставлення чи протиставлення, які зустрічаються в його музиці. В «Турандот» можна і зустріти атональні елементи, які служать знаками «дивацтв, гротеску, потойбічності або відчуження» [51, р. 22]. Деякі з

дослідників навіть знаходять в музичному тексті опери елементи мінімалізму, зокрема Глен Воткінс.

Серед важливих ознак модернізму в «Турандот» Б. Макдональд називає хор з першої дії, який звучить під час наточування лез знарядь вбивств, побудований на остінатних «блоках» [51, р. 52] примітивістичний за стилем. Інший тип остинато ілюструє сольна сцена Турандот, «*In questa reggia*». Ритуалістичні епізоди «Турандот», в свою чергу наближують її до зразків неокласицизму [51, р. 59], як і гротесковий тематизм Трьох Масок в дусі *commedia dell'arte*. Щодо мінімалізму, то його ознаки можна бачити в фінальному хорі першої дії [51, р. 85], побудованому на мотиві з п'яти нот. Він викликає паралелі із орфівською «Карміна Бурана», а також музикою І. Стравінського. Тональність у Дж. Пуччіні Б. Макдональд нерідко називає тональністю з неправильними нотами («*wrong-note*» tonality [51, р. 106]), яка передбачає використання несподіваних хроматичних ходів в рамках начебто тонального строю. Все це дозволяє досліднику прийти до висновку, що останні опери композитора аж ніяк не консервативні. Навпаки, і «Джанні Скіккі», і «Турандот» «ясно і енергійно направлені в сторону майбутнього розвитку, як модернізму та і постмодернізму на пізнішому етапі XX століття» [51, р. 110].

Е. Девіс спеціально досліджує такий модерністичний аспект музики «Турандот» як стилістичний плюралізм, виділяючи три стилі: романтичний, диссонуючий і екзотичний. На думку музикознавця останній повстає в різноманітних модифікаціях, а саме «екзотичний китайський», «екзотично-примітивний», і «екзотично перський» [37, р. VII].

Осмислюючи пуччінієвський модернізм з іншої сторони, В. В. Петерсон схиляється до думки, що постать Турандот віддзеркалює образ сучасної жінки, для якої і влада не в новинку, і яку не так просто схилити до шлюбу. Вона досліджує коріння легенди про Турандот в фольклорі, висвітлює популярність теми загадок та її трансформації в XX столітті. В. Петерсон приходить до висновку, що сюжет віддзеркалює дух XX століття і повоєнної Європи із тенденцію до жіночої автономності і ускладнення соціальних практик,

порушення соціального порядку. «Коли жінки набирають влади по відношенню до чоловіків, вони кидають виклик основоположним соціальним практикам, порушують соціальний порядок і, як деякі Турандоти часом породжують страх у суспільній уяві» [52, р. 33]. Аналізуючи відео «Турандот» 1998 року, вона приходить до висновку, що опера в цій інтерпретації дає надію «на побачення та обґрунтування шлюбу». На прикладі статті В. Петерсон ми можемо переконатися, що бачення сюжету опери багато в чому залежить від режисера-постановника.

Дивним чином образ головної героїні, її нелюдські риси, перекликаються із ідеями урбанізму початку XX століття, підтвердженням чому є статті, де Турандот розглядається як «механічна жінка» (А. Вілсон [64]) та нелюдська істота (Ф. Фолч-Куюмджян [41]), яку композитор мав наприкінці опери зробити більш менш людиною. На думку останньої, опери Дж. Пуччіні взагалі підіймає питання «що є людина» в контексті втрат першої світової війни і новонародження фашистських режимів.

Серед українських дослідників виділяється дослідження О. Корчової, присвячене музичному театру Дж. Пуччіні. Музикознавець робить акцент на новаторських устремліннях композитора, відзначаючи такі новаційні жанрові тенденції, як «розбудова нових оперних моделей (триптих, опера-вестерн) та радикальне осучаснення традиційних оперних моделей» [10]. Відзначається близькість композитора постромантичним, символістським та неокласичним явищам.

«Турандот» в світлі соціальних тендецій сучасності стає дедалі проблемнішою оперою для постановки. По-перше, це пов'язано із історією самої Турандот «із травматичним спогадом насильства», а також із кульмінацією драми, яка може сприйматися як «фігуративне зґвалтування: герой Калафа схиляє до поцілунку льодяну Принцесу Турандот проти всупереч її гучному протесту» [48]. Це дозволяє журналістам звинувачувати театри у «пропаганді зґвалтувань» і шукати нових сценічних рішень. На думку Д. Джордена, немає ніякого виправдання тому, що цей «кульмінаційний

поцілунок все ще ставиться сьогодні як тридцять років тому, маючи під собою ідею, що Турандот може досягти справжньої жіночності тільки якщо чоловік нав'яже їй секс»[48]. Під таким кутом зору постановка Ф. Дзефіреллі дійсно може виглядати образливою.

Щодо постановок, то час вимагає переосмислення подачі сексуальності в цій опері і очищення від ідеї нав'язування близості (і прихованій пропаганді насильства), присутній в версії Ф. Дзефіреллі.

1.2. Турандот в композиторському тексті опери Дж. Пуччіні.

Опера Дж. Пуччіні складається з трьох дій, кожна з яких має різний рівень драматургічної напруги. Центром виступає друга дія, де зосереджено основні сцени із головним персонажем – Турандот (сольна та сцена загадок), а також відбувається просування основної сюжетної лінії. В фіналі акцент дещо зміщується на образ Лю, яка своєю невинністю і готовністю до самопожертви протиставляється бездушній принцесі. Можливо, саме цей поворот у співставлення і спричинив відсутність фіналу в опері Дж. Пуччіні, який був дописаний Ф. Альфано.

В **першій дії** немає сольного виходу Турандот, хоча це не заважає створенню її образу у свідомості слухача. За текстом опери Дж. Пуччіні першою характеристикою образу Турандот виступає хор, який асоціює принцесу із образом смерті (ц. 15 – 16).

Вся сцена страти наповнена очікуванням появи Турандот – окрім опосередкованої характеристики принцеси, в клавірі зустрічаються відповідні ремарки. Так, натовп повертається в сторону криї галереї, де повинна з'явитися Турандот (ц. 23). При чому на початку сцени відчувається жорстокість в настрої натовпу, але, після того, як вони бачать принца, він поступається надією на помилування. Принц проклинає Турандот за жорстокість.

Вперше Турандот з'являється як привид, в місячному сяйві. Натовп в цей момент сцени падає ниць (ц. 23). В традиційній постановці (Франко Зефіреллі) в її появі немає нічого магічного – зона появи Принцеси

підсвітлена, Турандот сидить в оточенні служниць, від простого люду її відділяє дистанція, прозора тюль і вищий рівень сцени.

В другій дії ретельно змальовується мізансцена. На сцені [клавір с. 180] повинен знаходитися павільйон у вигляді шатра, «примхливо розписаний символічними і фантастичними фігурами в китайському стилі», слуги симетрично розставляють ліхтарі.

Поява Турандот (ц. 43) супроводжується рядом композиторських ремарок. По-перше, він вказує, що вона вдягнута у золото. По-друге, розкриває характер її сценічної поведінки – Турандот повинна бути «прекрасна і безпристрасна», а також холодно дивитися на принца.

Урочисто (*solenemente*) розпочинається її **арія «В столиці цій з давніх давен»/ «In questa Reggia...»**. За своїми масштабами вона виходить за межі номеру (і не обмежена, подібно номеру), супроводжується хоровим коментарем, і може розглядатися як **сольна сцена**.

Гармонія завмирає на тризвуку D-dur, і саме з тону d відкривається вокальна партія. Спочатку вона являє собою речитації на одному тоні потім відбувається рух по тетрахорду es-d-c-b. В ньому можна бачити як ознаки d-moll із неаполітанським II ступенем, так і рух до g-moll. Гармонія, в свою чергу, вказує на співставлення однотерцієвого характеру тризвуків D та es. Фраза завершується гармонією A, який начебто веде до D-dur, але фактичного розв'язання не відбувається, що підсилює напругу. В другій фразі – «Роздався стогін відчаю» мелодія насичується пунктирними ритмами та малосекундовими ходами, які передають відповідний образ. При цьому не втрачається опора на звуки тризвуку D-dur та II понижений ступінь es.

Третя фраза – «Цей стогін» - стає кульмінаційною в речитативному розділі арії. Тут з'являються стрибки на кварта і квінти, акценти, динаміка *forte*, а мелодія сягає a^2 . Вона звучить майже без підтримки оркестру. Завершує речитативний епізод вираз скорботи. Водночас відбувається модуляція в *fis-moll*.

Другий розділ сольної сцени, Lento fi-moll – це власне *монолог-розповідь* Турандот про принцесу Лоу-Лін – її бабусю, через яку Турандот тепер мститься чоловікам. Він характеризується строфічним викладом, в якому кожна строфа відділяється невеликим хоровим коментарем. Точна репризність відсутня, при тому що використовується варіантний принцип.

Тут зберігається декламаційний склад мелодики, але вона стає плиннішою. Відсутні стрибки, переважає поступеневий рух. Відчувається і зменшення напруги завдяки перевазі діатоніки. Супровід у вигляді акордів-погойдувань надає жанрових ознак колискової. Тільки на фразі «Без страху жорстокому владиці кинула виклик» можна бачити зміну характеру мелодики. Сама мелодична лінія низпадає від gis^2 до fis^1 , а рішучість Лоу Лін підкреслюється низхідною квінтою до тоніки і акцентами на повторюваному тоні fis . Після фрази «Живий дух її в мені», що завершується протянутим V ступенем ладу (cis^2) до розповіді Турандот долучається хоровий коментар «То були часи...».

Друга строфа (ц. 45), Movendo аррена (із рухом) розпочинається, за композиторською ремаркою «наче здалека». Тут змінюється тональність - це умовний d-moll або d дорійський, про що свідчить відсутність знаків альтерації. Турандот описує воєнні події і падіння трону. Мелодика стає активною і росте динаміка

Тільки на фразі «Лоу-Лін була схоплена солдатом» її тон пом'якшується (ім'я Лоу-Лін супроводжується композиторською ремаркою dolce). Хор (ц. 46) оплакує загибель Лоу-Лін

Третя строфа, Темпро I, «О принци! Ви, що довгою чередою...» повертає основну тональність, fis-moll, хоча репризи в вокальній партії і оркестрі немає. Оркестр тут насичується чарівними казковими барвами (челеста, арфа), а вокальна промова Турандот із розповіді перетворюється на звернення до публіки – претендентів на її серце. Тут же звучить ключова думка про помсту, яка протилежна сподіванням принців випробувати вдачу. Саме на фразі про помсту за загибель Лоу-Лін і «стон її передсмертний» відбувається

кульмінація розділу і досягнення нової мелодичної вершини – h^2 . Тут же ми бачимо тональний зсув в Ges-dur (ц. 47), який фактично є однойменно-ладовою заміною fis-moll. З цього моменту розпочинається новий розділ арії.

Третій розділ арії, *Largamente*, Ges-dur, «Мені не бути твоєю»/ «Maï nessun m'a vta», відзначений енергійністю (ремарка *con energia*), і певним контрапунктом тексту та музики, адже в тексті йдеться про жах перед вбивцею, а в музиці панують мажорні барви (B-dur). Втім надалі стає зрозумілим, що саме дає Турандот відчуття тріумфу – це усвідомлення власної «чудесної чистоти» на грані із насолодою жорстокістю. В мелодиці поєднуються риси наспівності, широкі фрази і доволі великі стрибки (нони).

Репліка «Прибулець! Не доб'єшся ти...» звернена, за Дж. Пуччіні до Принца, «з погрозою»/ «*e minacciosa at Principe*». На цій фразі мелодика знову стає речитативною, а загрозливість моменту передається приглушенням динаміки. Контрастує наступна репліка «Загадок буде три, а смерть одна», де активно використовується пунктирна ритміка в мелодиці, акцентуація і відбувається зсув в Es-dur.

Неначе не даючи завершити Турандот думку, Принц у пориві підхоплює її висловлювання (ц. 48) – «Ні, ні! Твоїх загадок три, а життя одне» і завершує сольну сцену Турандот їх мікродует – фінальна репліка, заспівана в унісон на новому тональному рівні (As-dur), в якому кожен стверджує протилежне. Турандот – смерть, Принц – життя. Тут досягається мелодична вершина усієї сольної сцени – c^3 в контексті ясно визначеної опори на тризвук As-dur. Завершує сольну сцену хоровий коментар «Що ж, починай, принцеса....».

Можна бачити, що в сцені панує гнучкість форми, плавність переходів. Додатковий композиційний прийом, який використовує Дж. Пуччіні – це розмикання сольної сцени «мікродуетом» із Калафом та хоровою реплікою – переходом до наступної фази – **Сцени загадок**.

Вона відкривається оркестровим епізодом із загрозливими ударними (ц. 49), звуками труб та підкресленого композитором ремаркою мовчання, розпочинається.

Перша загадка (ц. 50), Largo відкривається лякаючою реплікою Турандот із квінтовими стрибком до високих тонів a^2 та b^2 , підкреслена динамікою fortissimo та дисонуючими співзвуччями. Показово, що ця фраза супроводжується ремаркою а ріасере, тобто «смакуючи». Це свідчить про те, що композитор дійсно бачить свою героїню як таку, що насолоджується владою, можливістю карати, і, можливо, помста за Ліу-Лін для неї лише служить лише «прикриттям» її жорстокої, деспотичної натури.

Саму загадку «Під покровом ночі» супроводжує тритонове співзвуччя (в клавірі), а в оркестровій версії – удари літавр. В мелодиці панують речитативно-декламаційні звороти. Ще один тематичний елемент – це в’їдливі секунди в оркестрі. Підкреслено патетичний характер вокальної партії ілюструє байдужість Принцеси до Принца, чуждість до людських почуттів.

Майже не дослухавши Принцесу, Принц вигукує «Так! Я знаю!» (ц. 52), чим викликає надію мудреців (вони розгортають перший свиток) і роздратування Турандот. Вона, за Дж. Пуччіні, «гнівно вигукує»: «Так, але надія нас зраджує часто» і в роздратуванні спускається на середину сходів.

Друга загадка (ц. 54) або друга строфа, «Може спалахнути, як полум’я...», за мелодикою майже ідентична попередній – в ній панує мелодичний зворот із секундою і низхідною зменшеною квартою. Повторність мотивів, як в середині строфи так і між різними строфами підкреслює «формальність» юридичної процедури читання загадок. Змінюється тільки оркестровий супровід, який стає динамічнішими. Це сприяє зростанню напруги.

В завершенні загадки звучить репліка Імпертора і хору, які підбадрюють Принца (ц. 56). Принц, не довго зволікаючи (ц. 57), відповідає Турандот, користуючись її ж мелодичним матеріалом (м.2.+зм. 4), в чому можна бачити відсутність страху і навіть певну іронію над героїнею. Мудреці розгортають свиток, щоб переконатися, що правильна відповідь на загадку – це кров (ц. 58).

За коментарем композитора, Турандот наказує стражниками відігнати натовп і спускається сходами до Принца, який впав на коліна. З одного боку,

їх зрівняння на сценічному рівні свідчить про те, що Турандот формально і метафорично спускається зі свого п'єдесталу, розуміючи, що її хитрі загадки були під силу Принцу. З іншого – це підсилює напругу в комунікації між персонажами.

Третя загадка (ц. 59), «Лід запалав твоє серце...», знову варіантно подає музичний матеріал першої загадки. Втім, сценічна поведінка ускладнюється, адже Турандот повинна схилитися над Принцем «як над своєю здобиччю і саркастично посміхатися» [20, с. 305]. Вона дещо втрачає терпіння, і мелодика насичується активними пунктирними ритмами, які передають її стан (ц. 60). Можливо, так Дж. Пуччіні прагне передати, що її не вдовольняє реакція Принца, який нічим не видає своїх емоцій, в той час як для неї цей обряд загадок дедалі стає неординарнішою і, можливо, дещо лякаючою подією. Принцеса, позбавлена душі, звикла до сценарію, який раптово йде не по плану.

Втім Принц, швидко вистрибуючи на ноги (ц. 61) дає свою відгадку. Його перемогу славить хор «Слава, слава переможцю» (ц. 62 + 7 тактів), в результаті чого майже дуетно-діалогічна сцена загадок перетікає в хорову. Тут встановлюється радісний мажор (Es-dur).

В аріозо Турандот, що слідує за хоровим епізодом, Дж. Пуччіні прагне підкреслити, що Турандот втрачає контроль над своїми емоціями і маску безпристрасності (ц. 63), адже вона «задихаючись від хвилювання, піднімається до трону імператора» і звертається до батька по допомогу – «О повелитель!». Мелодика її вокальної партії набуває молитовно-благального характеру. Втім, при відмові вона виражає обурення (*con ribellione*) і намагається вблагати батька, наполягаючи на своїй «святихості». Натовп продовжує святкувати перемогу принца всупереч реплікам Турандот. Несподіваним сюжетним поворотом стає загадка Принца – «Назви моє ім'я...» (ц. 66), яка надає Принцесі все ж таки перемогти, адже у разі, якщо вона вгадає, Принц погоджується померти. Турандот (ц. 67) схиляє голову на знак згоди.

Завершує сцену загадок і всю другу дію хор «Царюй, імператоре наш!» (ц. 68) урочисто-гімнічного характеру.

Отже, в другій дії ми бачимо дві розгорнутих сцени за участю Турандот. Перша, яку можна охарактеризувати як сольну сцену, ілюструє поєднання речитативу, монологу-розповіді, і своєрідної арії-кредо. В кожному з них вона розкривається по-різному. Так, у речитативі ми бачимо героїню, яка глибоко страждає, переживає загибель невинної бабусі. В другому розділі відчувається теплота її спогадів, і переживання за її долю. В третьому – проступає жага до помсти, і самолюбівання своєю «чистотою», а також впевненість у власній перемозі («Ніколи не буду твоєю»). Отже в сольній сцені загадкова Турандот поступово втрачає теплі почуття.

В сцені загадок вона вже повстає як бездушна карателька, яка відчуває насолоду в помсті і, спочатку незадоволення і роздратування, а потім, врешті-решт і розпач, коли звичний сценарій «йде не за планом». Людські емоції повертаються до неї у зверненні до батька, яке набуває майже молитовного характеру. Отже драматургія розвитку персонажа в другій дії – від емоції скорботи – через втрату співчуття і насолоду жорстокістю – до розпачу. Певним чином це відтворює не тільки події другого акту, але й долі персонажа. Такий складний розвиток вимагає від актора співака значної майстерності. Не менші вимоги перед виконавцем ставить і сама вокальна партія із мелодичними вершинами, що доходять до c^3 , стрибками на широкі інтервали (нона), складність гармонічної мови, в результаті якої партія голосу певною мірою втрачає стабільну опору. Від співака також вимагається ясність артикулювання і інтонації в речитативних епізодах із частими повторами одного тону.

Третя дія за описом в клавірі переходить у великий сад імператорського палацу. Поряд із ним знаходиться павільйон, на ступенях якого сидить Принц. Глашатаї озвучують наказ Турандот - необхідно «розсекретити» особистість Принца, що і є його загадкою.

Поява Турандот (ц. 17), супроводжується «анонсом» натовпу, усі падають ниць, як і в першій дії. Це початок **ансамблево-масової сцени**, яка завершується смертю Лю.

Вже її перша репліка (ц. 18) «Ти блідий, чужеземцю», яка повинна звучати зарозуміло і насмішливо ілюструє, що до неї все ж таки не прийшло каяття і теплі почуття так само недоступні. Тут панує тональність *c-moll*, яка підкреслює рішучій настрій. Втім, Принц підкреслює, що він бачить в такій її поведінці страх.

«Подивимось» – відповідає Турандот на сумніви, щодо її можливості дізнатися ім'я Принца, Турандот із викликом. Стражники схоплюють Тимура. Лю, в прагненні захистити його кричить, що вона одна лише знає ім'я. Принц хоче завадити гибелі Лю, втім це тільки дратує Турандот. В «люті» [20, с. 382] вона наказує стражникам зв'язати його.

Лише гибель дівчини примушує Турандот замислитись, і стримано звучить її запитання «Звідки стільки сили в цьому серці? Ти кохаєш» (ц. 24), на що Лю відповідає ствердно. Втім серця самої Турандот це не пом'якшує, що підтверджує наступна репліка «Кліщами вирвуть ім'я!» (ц. 25), яка виконується «несамовито».

Залишаючись наодинці (ц. 35) із Принцем, Турандот завмирає наче статуя і застигає під широким покривалом. Ця сцена є результатом роботи Ф. Альфано, адже робота Дж. Пуччіні над оперою перервалася на смерті Лю. Принц кидається до Турандот, щоб зірвати покривало, але вона «із непохитною твердістю» (ц. 36) продовжує йому протистояти. Звучить її гнівний монолог «Як посмів ти, чужеземцю».

Отже, третя дія ілюструє певну одновимірність Турандот, яка виступає жорсткою карателькою, і перемога Принца не пом'якшує її серця, не зупиняється вона і перед тортурами над невинною Лю. На фоні такої безсердечності фінальна дуетна сцена здається штучною, адже стає зрозумілим, що монстр, яким показала себе Турандот, не може приваблювати чоловіка із чутливим серцем.

Дуетний фінал в інтерпретації Ф. Альфано (ц. 35) має декілька крупних розділів.

Перший з них являє собою «обмін» аріозо. Не зважаючи на рішучість, яку силиться показати Турандот, всі її репліки позбавлені тональної стійкості, що виказує певний розпач героїні. Відкривається гнівним **аріозо Калафа** (О, Принцеса смерті / *Principessa di morte*). Його Калаф має співати «подавлено, із похмурою силою». Тут панує діатонічний a-moll. В мелодії ми бачимо активні, вольові інтонації – висхідні кварта, пунктири. Мелодія аріозо дублюється потужними унісонами оркестру. Наприкінці аріозо він повинен «кинутися до неї, щоб зірвати покривало» [20, с. 412].

Відповідь Турандот («Як посмів ти, чужинець»/ *Cha mai osi, straniero*, ц. 36) не менш рішуча і тверда (ремарка – «з непохитною твердістю»). Відбувається тональне співставлення – в мелодиці спочатку з'являються ознаки es-moll, а потім тональна нестійкість. Гармонічно – опора на домінанту b-moll. Надалі в мелодиці активно використовується рух по зменшених тризвуках і використовується інтервал збільшеної секунди. На словах «душа моя високо»/ „ma l'anima e lassu”, відзначених ремаркою *dolcissimo* виникають ознаки Fis-dur, хоча закріплення тональності в гармонії не відбувається.

Другий розділ також відкривається аріозо Принца (ц. 37, *Stesso tempo*, «Нехай душа там літає» / *La tua anima e in alto*), яке розкриває рішучість Калафа у прагненні здобути її кохання і переходить у діалог-суперечу («Не чіпай»/ *Non profaner mi*), в якому Турандот силиться відштовхнути від себе Калафа. Другий його етап (*Molto sostenuto*, ц. 38) характеризується затвердженням тональності C-dur. «Ні, мені не бути твоєю!»/ *No mai nessun m'avrà* – палко співає Турандот, на що Принц відповідає «Моєю будь». Так розгортається дует суперечностей. В мелодії Калафа з'являються інтонації його арії. Після кульмінації в оркестрі відбувається гранд пауза. В класичних постановках (Ф. Дзефіреллі, Г. Мерфі) в цей момент відбувається поцілунок головних героїв. Після цього різким контрастом починається **третій розділ**.

Реплікам Турандот («Я назавжди загинула»/ «*Che e mai di me perduta!*») відповідає Принц. Калаф прагне втішити Принцесу. Звучить його аріозо «О,

ти моя ранкова квітка» (ц. 39) орієнтального характеру в супроводі жіночого хору за сценою. На тому ж музичному матеріалі будуються і репліки Турандот. За сценою звучить тема дитячого хору з першої дії («Сонце нам життя дарує»). Однак поки що це не дует згоди – Турандот опирається кохання, вважає, що настав час кінця її слави.

Аріозо «В сльозах захоплення», яке супроводжується ремаркою «палко, із захопленням» показує протиріччя в душі героїні. Вона коливається між ненавистю до Принца, який чужинцем з'явився в її житті і зруйнував звичний устрій і жагою кохання. Врешті вона знаходить в собі сили, щоб відштовхнути Калафа («Ти більшої перемоги не бажай» / «*Piu grande vittoria non voler...*»). В мелодії з'являються октавні стрибки, в тому числі до тону a².

Кода супроводжується міддю і фанфарами. В партії Калафа з'являється тема загадок – він відкриває своє ім'я і свої почуття до Турандот. Ця ж тема проникає в партію Турандот. Вона все ще хоче судити Принца.

В другій картині II дії звучить друге звернення Турандот до батька (ц. 53, *Lentissimo*). Як і в другій дії воно має молитовні риси. Партія Турандот супроводжується ремаркою *dolce*. Це останнє сольне висловлювання героїні, яке за змістом служить розв'язкою сюжету і виконує функцію коди.

Висновки до Розділу 1.

Сьогодні все частіше музичний театр Дж. Пуччіні, зокрема його опера «Турандот» осмислюється як новаторське, модерне (і навіть постмодерне – Б. Макдональд) явище із рисами стильового плюралізму, остинатності (і навіть репетитивності), рисами атональності і тональності «з неправильними нотами» і головним персонажем, який повстає і даниною сучасних урбаністичних тенденцій, і жіночої емансипації, що і робить її цікавою для різних режисерських прочитань.

Методологічний апарат для аналізу режисерського рішення опери починає збагачуватися арсеналом корисних термінів і понять, зокрема сценічний текст, оперний текст, пластика рухів, психологічний типаж акторський малюнок ролі. Це підтверджує, що режисерський театр став

стабільною частиною сучасної оперної практики, яка потребує не тільки осмислення глядачем, але й наукового підходу з точки зору професійних виконавців, режисерів.

В композиторському тексті Турандот повстає різнобічним персонажем, який поданий в становленні в другій дії від емоції скорботи через витіснення її бездушною жорстокістю до мольби. Такий масштабний розвиток відбувається завдяки двом сценам, що заповнюють майже всю дію – сольна сцена Турандот (речитатив, розповідь, арія) та Сцена загадок, в кожній з них композитор застосовує прийоми, які сприяють безперервності континуальності розвитку (мікродует із Принцем, хорові зв'язки – коментарі тощо). Композитор супроводжує партію Турандот лаконічними ремарками, в яких проступає його розуміння персонажа. Особливо показова в цьому плані ремарка а ріасеге («смакуючи», «із насолодою»), яка відповідає початку сцени загадок і розкриває її як жорстоку особистість, яка відчуває насолоду в каранні людей.

В третій дії Турандот повстає менш багатогранною, і відсутність дуетного фіналу у Дж. Пуччіні не виглядає випадковою – можливо сам композитор дедалі розчаровувався в Турандот і сумнівався в тому, що її серце можна розтопити, адже в третій дії її жорстокість тільки посилюється і тортури над Лю викликають у неї непідробну цікавість через те, що дівчина показує надзвичайну силу духу закоханої людини. Отже, виникає питання, як саме відбувається її психологічна метаморфоза в фінальній дуетній сцені, запропонованій Ф. Альфано? Як можна обґрунтувати цей різкий перехід від нечуйності до пристрасності? Відповіді на ці запитання дається можливість надати режисерам, які звертаються до постановок опери Дж. Пуччіні, і його відкритий фінал стає благодатним ґрунтом для різних прочитань.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗ ТУРАНДОТ В «КЛАСИЧНИХ» ПОСТАНОВКАХ

Р. Лоуренс, аналізуючи найкращі аудіо- та відеOVERSII опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта пропонує розподіл оперних постановок на «історичні», «сучасні»/ «модерні» та «історично інформовані» [49]. Не зважаючи на те, що він не пояснює обраних термінів, вони повстають цілком зрозумілими і зручними для використання. Під історичними він має на увазі визначні записи, які не втратили актуальність і сьогодні. Можна продовжити розробку цього поняття і додати відповідність сценічної реалізації музичного тексту опери та його першим сценічним версіям. Втім, такі версії цілком правомірно назвати «класичними» в тому плані, що вони стали частиною відновлюваного репертуару і можуть вважатися взірцем. Під модерною скоріше за все. мається на увазі постановка, що переміщує дію в інший, як правило сучасний (або ж футуристичний) вимір.

Останній випадок («історично інформовані») стосується переважно творів, написаних до XIX століття, коли значно відрізнявся інструментарій, і які передбачають включення старовинних інструментів.

Історичними, як такими, що відповідають контексту з точки зору сюжету і правил гри, зазначених в клавiрі опери, можна назвати постановки Ф. Дзефіреллі та Г. Мерфі. Однак слово «історичний» перекликається із «історично поінформований», тому пропонується називати такі постановки «класичними».

Необхідність аналізу постановки вимагає застосування відповідного методологічного та термінологічного апарату. Дослідники сценічного тексту музично-театральних творів виділяють такі параметри, як психологічні типи, «міміка та жести, пластика та рухи, зовнішній вигляд персонажів та комплекс зображувальних засобів – костюми предмети та декорації» [14, с 215]. Через це неможливо проаналізувати лише один окремий образ опери, оскільки кожен елемент спектаклю впливає на його сприйняття і формує загальну концепцію твору.

2.1. Історія постановок опери «Турандот». Перш ніж перейти до спектаклів, які привабили нашу найбільшу увагу розглянемо історію постановок опери «Турандот» Дж. Пуччіні. Спеціального дослідження, присвяченого цьому питанню, немає, хоча деякі факти висвітлюються в ряді інтернет-джерел [46, 47, 48, 56, 59, 60].

Відомо, що Дж. Пуччіні не встиг завершити оперу, залишивши 36 сторінок ескізів до останніх сцен. Серед них лише завершений фрагмент до моменту поцілунку Калафа, після чого записи обриваються.

Фінал Ф. Альфано (який іде в більшості сучасних постановок) включає в себе дует Калафа і Турандот, «пристрасний поцілунок», що розтопив крижане серце принцеси, її арію «*Del primo pianto*», оголошення Калафом його імені і поворот дії до «щасливого кінця». Цей фінал має дві версії. Перша, що містила 337 тактів, свого часу була відхилена А. Тосканіні. Маестро викреслив з них 107 тактів¹.

Прем'єра опери «Турандот» відбулася в Мілані 25 квітня 1926 року, диригував оркестром А. Тосканіні. Загальновідомим фактом є те, що в середині третього дії музикант раптово замовк, і маестро прибрав диригентську паличку. Розвернувшись до публіки, А. Тосканіні сказав, що саме в цьому місці перо випало з рук Дж. Пуччіні. Завіса повільно опустилася. Лише наступного дня публіка змогла побачити повну версію опери. До цього часу в деяких постановках режисери воліють на цьому місці закінчувати спектакль.

Уже в 1926 році вслід прем'єри постановки «Турандот» побачили світ у багатьох країнах світу (Рим, Буенос-Айрес, Ріо-де-Жанейро, Дрезден, Відень, Берлін, Брюссель, Нью-Йорк), а в 1927 році опера була поставлена також у Каїрі, Берні, Лондоні, Празі, Будапешті та Стокгольмі. Тобто фактично за перші два роки спектакль охопив майже весь світ, окрім країн Сходу.

¹ В результаті перша, більш повна версія Альфано була виконана майже на 60 років пізніше другої – в концерті в Барбікан-холі в 1982 р і сценічно вперше втілена в Нью-Йорк Сіті Опера роком пізніше.

Це обумовлено тим, що до XX століття опера «Турандот» була заборонена в Китайській Народній Республіці з ідеологічних причин. Уряд країн вважав, що Китай показується не з кращого боку. В 1998 році заборона була знята сенсаційною постановкою режисера Чжан (Цзан) Імо «Турандот в забороненому місті», яка коштувала 15 млн. доларів.

У 1928 році прем'єра опери відбулася в СРСР в 1928 році в Бакинському оперному театрі в постановці А. Риделя. Диригентом виступив А. Клібсон. У 1931 році «Турандот» вперше була поставлена у Великому театрі (на сцені філії) режисером Леонідом Баратова і диригентом Львом Штейнбергом. Спектакль йшов російською мовою в перекладі П. Антокольського. Основні партії виконували Ксенія Держинська (Турандот), Борис Евлахов (Калаф), Глафіра Жуковська (Лю), Олексій Пирогов-Окский (Тимур). Спектакль витримав 39 вистав і був знятий з репертуару в 1934 році.

До 2015 року опера йшла в Великому театрі в постановці 2002 року, створеної режисером Франческою Замбелла (диригент-постановник Олександр Ведерников, художники Георгій Ципін та Тетяна Ногінова) 28 січня 2017 року в московській «Гелікон-опері» відбулася прем'єра опери «Турандот» (диригент-постановник Володимир Федосєєв, режисер-постановник Дмитро Бертман, художник-постановник Камелія Куу). Дія опери обривається на останніх тактах музики Пуччіні.

Щодо постановок опери «Турандот» в Україні, то їх було небагато. В Харкові та Одесі опера ставиться з 2001-2002 р. В 2010 р. відбулася ще одна прем'єра опери в Одеському Театрі опери та балету. Режисером-постановником виступив Кристіан фон Гетц, у якого відбувся конфлікт із адміністрацією Театру з приводу того, хто повинен виконати головну жіночу роль (Тетяна Анісімова чи Ольга Сподарьова). В решті решт Турандот зіграла народна артистка України Тетяна Анісімова без згоди режисера. В 2014 року опера ставиться в Національній опері України. В Харкові опера була поставлена 4 грудня 2019 року.

Серед останніх цікавих постановок необхідно відзначити сценічну версію Р. Вілсона (2018), підкреслено графічну, мінімалістичну, позбавлену усього зайвого (чого не можна сказати про версію Ф. Дзефіреллі). Сценічна статика, панування чорного білого та червоного кольорів (в червоне переважно одягнута Турандот), позбавлення спектаклю надмірного символічного декору, що асоціюється із Сходом та китайським театром – все це привертає увагу до даної сценічної версії, особливо в світлі того, що Р. Вілсон довгі роки співпрацює із Ф. Глассом, починаючи з його «Ейнштейна на пляжі».

Останньою знаковою подією в сценічній історії опери «Турандот» стала заміна опальної Анни Нетребко в знак підтримки України під час російсько-української війни на Людмилу Монастирську в спектаклі Метрополітан опери (постановка Франко Зефіреллі) в 2022 році [56]. Про неї пише Д. Райт [56], відзначаючи силу голосу виконавиці головної партії.

2.2. Образ Турандот в постановці Ф. Дзефіреллі. Сценічна версія «Турандот» Франко Дзефіреллі (2019)- це постановка, що відродила дух оригінального спектаклю, вперше представлена в 1987 році, вже стала класикою. Вона неодноразово відновлюється в Метрополітан опера, і в 2019 році це відбулося знову. Виконавицею Турандот стала Крістін Герке / Christine Goerke, Юсуф Ейвазов виконав роль Калафа, а партію Лю – Елеонора Буратто.

В ній відчувається пізньоромантична тенденція, коли усього забагато – прикрас, декорацій, людей. Дж. Джорден критично описує дзефіреллівську постановку як «гору шовку, блиску та яловичного торта» і порівнює її із «ударом в обличчя осліплюючою лопатою» [48].

На початку ми бачимо кількарівневу сцену. Ніч, горять поодинокі ліхтарі, снує натовп. Люди повзають по сцені неначе нічні тварини. Над ними кілька охоронців і Мандарин, який звіщує про майбутню страту. На фоні натовпу виділяються як світлі плями фігури Лю і Тимура.

Хор катів «Ungi, arrota, che la lama guizzi» супроводжується активізацією натовпу – у них з'являються хореографічні елементи і навіть акробатичні

стрибки. В центрі сцени на величезному жорні точать знаряддя вбивства. Центр підсвічується червоним. Кати розмахують величезними шаблями, імітуючи, що вони відсікають людям, що стоять повз них, голови. З глибини сцени виносять здорові страхітливі манекени – голови. Наприкінці хору люди починають вимахувати довжелезними стрічками. Це надає сцені додаткової динаміки.

Коли підручні ката йдуть, натовп за клавіром «запитливо дивиться на темніюче небо» (декілька тактів до ц. 17). Сцена рівномірно затемнюється, але видно силуети споруд і людей. Нові люди починають виносити ліхтарі. Втім, «привид», про який вони співають, не візуалізується. В молитовному жесті всі здіймають руки до неба. Вони оглядаються навколо себе, а потім крізь туман бачать місяць, що червоним світлом ледь-ледь жевріє на горизонті (на задньому полотні декорації).

Крізь натовп, не обертаючись спокійно йде принц на страту (ц. 21). На верхньому поверсі сцени в шатрі – ми бачимо Турандот, що сидить у світлому одязі в оточенні служниць. Цей сектор сцени на мить підсвітлюється. Вона робить мах рукою, що означає «ні», і світло одразу ж затемнюється. За клавіром – вона робить «владний і рішучий жест. Це – вирок» [20, с. 92]. Люди розчаровано розходяться або просто лягають на сцену (колір їх темного одягу зливається з декораціями)

Залишається лише принц (ц. 24). В його вбранні є щось азійське, однак скоріше відповідає північним холодним регіонам. Його розповідь уважно і стурбовано слухають батько та Лю.

На фоні з'являються три маски (ц. 28) з різнокольоровими сукнями, віялами, та головному вбранні із дзвіночками та бубенцями, втім без гриму. Знову світло перемикається на верхній поверх. Співають служниці (ц. 35). Деякий час маски продовжують знущатися над Принцем.

Після цього за клавіром, на баштах повинні з'явитися привиди страчених за наказом Турандот (ц. 38), однак у Ф. Дзефіреллі ніяких привидів ми не спостерігаємо. Втім, надалі, згідно з текстом опери з'являється кат із

головою принца в руках (ц. 41). В завершенні дії Калаф тричі б'є в невеликий гонг, який висів непримітно. На верхньому поверсі знов відкривається шатер, і ми бачимо підсвітлений силует Турандот. Вона протягує руку, неначе силячись зупинити героя.

На початку другої дії ми бачимо Пінга, Понг та Панга біля умовного «шатра» у широких різнокольорових кімоно (ханьфу). Протягом сцени вони мало рухаються, але запалюють свічки. Пізніше дістають віяла, відповідні кольорам їх костюмів (малиновий, зелений, помаранчевий) і танцюють із ними.

В наступній квартині ми бачимо декорацію у вигляді східного (китайського) палацу, відповідно клавіру (ц. 27). Однак деякі деталі вказують на розбіжності – тут немає «величезних мармурових сходів», а також «різнокольорових ліхтарів» [20, с. 250]. На представниках імператорського палацу – світлий білий або сріблястий одяг, тільки маски вибігають в різнокольоровому вбранні із максами на обличчях. Одяг значно яскравіший, ніж у попередній сцені.

Відкривають «ворота» задньої декорації – там на троні сидить імператор в чорному одязі. За задумом композитора (ц.33), він повинен бути видний на вершині сходів «подібний богу, що з'являється серед хмар» [20, с. 263]. Турандот з'являється у супроводі служниць, які накривають її своєрідним паланкіном, сріблястому одязі, на голові у неї срібляста корона. Голос Крістін Герке звучить потужно і насичений вібрато. Відомо, що на початку кар'єри їй вдалося виступити в ролі Ельвіри в «Дон Жуані». Однак після змін в голосі, вона перейшла до виконання партії які вимагають більш сильного голосу, на зразок героїнь вагнерівських опер. Саме таке, вагнерівське звучання відчувається у її Турандот. Втім, чи доступні такій могутній героїні людські почуття, сказати доволі складно, судячи з її тембру.

Сама співачка (в інтерв'ю за кулісами Мет опери) відзначає, що для неї Вагнер і Пуччіні доволі близькі в манері співу – вона думає, що їх потрібно співати, неначе це італійський репертуар, в противному разі доволі важко

втримати настільки широку мелодичну лінію. Коли її запитують, яка партія їй більше подобається – Брунхільди чи Турандот (минулого сезону вона співала Брунхільду в *Мет опері*), вона говорить, що любить обидві партії. На її думку, відносини Турандот та Калафа мають шанс на подальшу перспективу, однак вимагають значної роботи і можливо, психотерапії.

В сцені загадок спочатку Калаф тримається на рівень нижче Турандот. Після успішного відгадування (ц. 52) голос Турандот змінюється і звучить озлоблено. На відміну від вказівки в клавірі, вона не спускається на сходи нижче, але у неї за спиною маски розгортають два величезних зелених полотна і так же швидко зникають. Калаф переміщується на ліву сторону сцени, а потім повертається направо – так, неначе шукає відповіді. Маски розгортають малинову тканину. Калаф піднімається до рівня Турандот, а вона закриває обличчя від нього обома руками. В клавірі вона «спускається зі сходів», а Калаф впав на коліна. Тобто у *Дзефіреллі* ми не бачимо моменту насильства. В третій загадці голос звучить більш загадково, втім саркастичності, зазначеної у Дж. Пуччіні («Турандот схиляється над ним, як над своєю здобиччю») [20, с. 306], не помічається. В цей момент Калаф стає на коліна (ц. 60) тільки щоб вскочити (ц. 61). Розгадування останньої загадки символічно відображують маски, розгортаючи біле полотно.

У Турандот змінюється одяг – вона лишається без головного убору. Замість сріблястої тепер у неї лазурно-бірюзова сукня. Від Калафа вона так само відсторонюється жестом руки. А коли Калаф підходить до неї - й обома руками (ц. 65). Коли він пропонує Турандот загадку, вона стоїть, відвернувшись і зімкнувши руки на грудях, однак зацікавлено обертається, коли чує, про що йтиметься в загадці. В завершенні дії Калаф хапає принцесу за рукав і тягне, примушуючи її дивитись на нього. Декілька секунд поспіль вона висмикує рукава і йде.

Перша картина третьої дії повинна відбуватися вночі в саду імператорського палацу. У *Дзефіреллі* вона нагадує початок опери – по сцені повзають, неначе тварини, люди і завмирають, чуючи заборону глашатаїв

спати цієї ночі. Важко визначити декорації як «сад» На постаменті дві бесідки в китайському стилі. Вдалині ми бачимо озеро, ледь освітлене.

Із приходом Калафа всі люди розбігаються. В своїй знаменитій арії (*Nessun dorma*, ц. 4). Пінг, Понг та Панг прибігають в одязі, що нагадує початок першої дії. Приводять дівчат, які починають танцювати, зваблюючи принца, після чого пропонують подарунки.

Надалі маски мають погрожувати Калафу кинджалами (ц. 14), однак у Дзефіреллі цього не спостерігаємо. Пізніше виводять Тимура і Лю, калафа беруть под руки. Із появою Турандот, всі завмирають. Вона в чорному вбранні із численним камінням і золотистими драконами на вороті. Стража продовжує тримати Калафа. Лю заявляє. Що знає таємницю і кланяється Калафу, перед тим як її схопили. Турандот залишається невмолимою до Лю. Розпач з'являється на її обличчі лише, коли Лю заколює себе. Однак вираз обличчя Крістін Герке свідчить не тільки про розчарування з приводу того, із Лю згинула розгадка, а й тінь жалю до бідної дівчини. Турандот відвертається, щоб не бачити картини смерті і страждання Тимура.

В наступній сцені (ц. 35) ми бачимо Турандот, вкриту чорною прозорою вуаллю. На ній сукня смарагдового кольору. Синьо-зелений в Китаї символізує молодість, весну та вітер. Калаф зриває з неї вуаль (згідно з позначкою в клавирі ц. 36) і поводить доволі загрозливо. Жести і пози Турандот вказують, що вона хоче захиститися від нього. Після слів „*Sacrilegio*» відбувається пристрасний поцілунок, а героїня падає на коліна. Після цього Принц обіймає її за плечі, і так відкриває наступний розділ дуету (ц. 39). Турандот вже не виривається з його обіймів. Турандот, все ще не піднімаючись співає про гибель своєї слави. Втім в наступному аріозо (ц. 42) не відчувається «трепет пристрасності», а скоріше звинувачення Принца в тому, що він з'явився в її житті. Навіть в останніх тактах дуету вона від нього відхрещується.

В останньому міні-монологі «Батьку мій», вона знову в білому сріблястому царственному одязі. Від Калафа вона вже не відвертається, а надіває йому на голову корону.

2.3. Турандот в постановці Г. Мерфі

Постановка в Мельбурні (Австралія) є результатом роботи режисера Грема Мерфі /Graeme Murphy, як свідчать джерела, вперше була здійснена в 1990 році і з того часу неодноразово відновлювалася [38]. Роль Турандот в версії 2012 року [53] виконала С'юзан Фостер, американське сопрано, яка має досвід і співу цієї партії, і опер Р. Вагнера та Р. Штрауса .

Різниця відчувається уже в трактовці першої сцени. Замість живого натовпу, як у Дзефіреллі – статичні ляльки, які ритмічно рухаються, простягають руки до Мандарина – єдиної світлої плями вглибині сцени. Відрізняється і зовнішній вигляд самого глашатая – різнокольоровий грим надає його обличчю схожості із маскою. Він неприродньо розводить руки в сторони і сводить їх, а після завершення промови, «відїжджає на платформі» в глиб сцени. Підкреслена ненатуралістичність, механістичність уподібнює те, що відбувається на сцені, до театру масок. Більш менш живо они починають рухатися, коли приходять стражники, щоб їх розігнати.

Вони відвертаються від Лю і біжать до стражників. На фоні підсвічується декорація – величезна срібляста маска. Під час хору «Ungi, arrota, che la lama guizzi», виходять фігури в темних сукнях і чорних масках і починають художньо вимахувати довгими червоними стрічками. З ними гармоніює задній план – срібляста маска підсвічується червоним. Натовп скупчено в центрі сцени – він позбавлений динаміки. Уже тут стає зрозумілим, що режисера приваблює не стільки життєподібність, скільки вражаюча сценічна композиція. Врешті виходять помічники з шаблями в темних масках, і один із великою сокирою, яку він крутить, а потім передає головному кату, що стоїть деякий час підсвітлений в глибині сцени в світлій перуці, і оголеним торсом. На обличчі у нього, як і у Мандарина, щільний агресивний біло-

червоно чорний грим. Після червоного, сцену заповнює темно-синє світло, натовп майже не видно.

Місяць, до якого звертається хор, спливає зі стелі у вигляді прозорої, сяючої кулі, яка спускається впритул до сидячих і напівсидячих людей. На задньому лаштунку на фоні шару з'являється нова величезна, кольору слонової кості, маска. Вочевидь вона втілює образ Місяця. Прозору кулю штовхають і вона знову пливе вгору і зникає. Залишається лише маска.

Принц, приговорений до страти не просто проходить повз натовп, а опиняється в центрі сцени, за спиною у нього кат із сокирою. Після заклик до Турандот, задня декорація розкривається, і у місці, де була маска, тепер з'являється видіння Турандот – наче відкриваються дві половини білого віяла і вона повстає в сліпучому білому світлі в білій сукні, що скоріше нагадує величезне простирадло. В її руці червона стрічка, яку вона кидає дотолу. Це сигналізує, що вирок остаточний. Після зникнення Турандот на фоні знову залишається лише маска. В момент страти принца з неї витягують дві червоні стрічки, що символізує пролиту кров.

Три маски у Г. Мерфі в білих сукнях на обличчі – грим із чорними смугами, на одязі – золотисті дракони. Служниці теж з'являються в білому, їх сукні схожі на величезні віяла, які розкриваються в процесі руху. Сцена затемнюється. Маска на фоні замінюється на щось, що нагадує червоне сонце і всевидяче око і водночас величезний гонг.

Цікаво вирішено сцену «привидів» (ц. 38) – це доволі кінематографічні привиди у вигляді білих простирадл, що «літають» над затемненою сценою. Нагадаємо, що вони втілюють образи страчених за наказом Турандот. В них вдивляється принц і трохи лякається. Знову на фоні виникає червоний гонг. Відсічену голову принца проносять повз Калафа на тарілці. Це викликає асоціації із «Саломеєю» Р. Штрауса і примушує провести паралелі між капризом розлюченої жінки і узаконеним багатолітнім ритуалом, режимом, що царює у Турандот.

В завершенні дії Калаф рішуче піднімається туди, де знаходиться величезний гонг (тепер уже немає сумніву, що це гонг), він озаряється світлом і б'є в нього тричі. Гонг піднімається – за ним сяє світло і йде дим. Калаф іде в сторону світла.

З точки зору картинності, видовищності і фотографічності (кожен кадр спектаклю гідний того, щоб бути зафіксованим на світлині) версія Мерфі значно перевершує постановку Дзефіреллі, і це помітно уже в першій дії.

На початку **другої дії**, як і у Дзефіреллі ми бачимо тріо (Пінг, Понг Панг), однак їх одяг стилізований інакше. На грудях – золотиста емблема дракона (символ мудрості, імператора, держави, завзятість та вдача), одного з ключових символів китайської культури, а одяг бежевий. В кожного з тріо дві великих палки, на які натягнуто полотно, із чорними смугами на бежевому фоні, що з однієї сторони нагадують кору, інша виглядає як гілки дерев із листями. Вони розкривають його за спиною, або обгортаються, неначе закриваючись в шатрі. Пізніше залучаються додаткові «оператори» полотен, які і тримають на них масок, і вкривають, або просто розтягують на фоні і змінюють місцями.

Замість шатра ми бачимо величезну золотисту декорацію у вигляді двох драконів, що неначе нападають один на одного. На відміну від Дзефіреллі, в рухах трійці значно більше танцювальних елементів. Наступна сцена відкривається появою нової декорації – своєрідного червоного сонця в центрі. Всі персонажі одягнуті в біле, окрім масок, які тепер у світло-жовтому вбранні та тримають величезні білі віяла.

«Сонце» в центрі сцени підіймається, і ми бачимо, що за ним величезна фігура імператора, значно більше розмірів реальної людини. Перед ним – фігурна решітка, яка теж піднімається, залишаючи лише величезну червону сукню, на вершині якої маленька підсвітлена сяюча голова. Тим самим режисер підкреслює «неземну» сутність імператора. В цьому можна бачити елементи стилізації китайського театру, який включав і жонглювання, і акробатику, і ходіння на ходулях.

На платформі виїжджає глашатай – мандарин. Червоне полотно «сукні» імператора відкривається і з нього на платформі виїжджає Турандот. Вона в білому з головного убору тягнуться довгі полотна, які тримають служниці. В монолозі Турандот яскравіше, ніж у Крістін Герке, відчуються переміни настрою від теплих спогадів про Лоу-Лін до глибокої скорботи і ненависті до усіх чоловіків. Активніше С'юзан Фостер використовує вібрато, яке подекуди звучить доволі агресивно. Активніше акторка використовує міміку. Всупереч її підкреслено «нелюдському» образу, вона виглядає доволі живою і залякуюче «зиркає» на Калафа. В той час як Принцеса майже не рухається, Калаф під час другої загадки починає ходити по сцені, неначе силячись збагнути відповідь. Турандот переміщують близько до Калафа і вона починає третю загадку. Вираз обличчя у неї при цьому доволі кровожерливий. Починає сміятися, коли Калаф надто довго не дає відповіді. Турандот знімає верхній одяг і сходить «з п'єдесталу», ледь не падаючи. Її ведуть служниці. Вона обертається до батька із молитовним жестом рук.

Після звернення до батька її емоція змінюється стражданням – вона ледь не плаче, коли до неї звертається Калаф. Вона розвертається до нього спиною. Служниці оточують Принцесу. Турандот пронизливо дивиться на Калафа, на обличчі у неї з'являється самовдоволена посмішка. Вона впевнена, що має шанс виграти цей останній бій із загадками, і вивідати ім'я принца. Вона підкреслено чемно кланяється Калафу, але дивиться доволі зло, і йде у супроводі служниць. Отже, на прикладі цієї сцени можна бачити, що в версії С'юзан Фостер і режисера Грема Мерфі у Турандот значно ширший спектр емоцій, і вона повстає не механістичним знаряддям помсти, а живою, хоча і обуреною жінкою, які ніщо людське не чуже. Вокальна манера також багатша на деталі і контрасти, що є плюсом, однак можна поставити під сумнів доцільність такого надмірного вібрато.

Перша картина третьої дії починається в повній темряві. Тільки із вступом хору сцена підсвітлюється синім. Все вкрите туманом (димом). Ландшафт рухається (під полотнами тканини переміщуються люди). На фоні

– диск місяця із рельєфним золотистим драконом. Посеред нічного ландшафту блукає Принц, неначе загублена душа. Це нагадує фрагмент «із привидами в першому акті». Ніяких архітектурних споруд в цій сцені не відтворюється.

Поява тріо Пінг, Понга і Панга супроводжується зростанням кількості світла на сцені. Вони вдягнуті в нові однакові кімоно – чорні із білими воротами, завдяки чому нагадують образ П'єро. Грим так само залишається чорним. Раптово з'являються танцівниці в яскравих костюмах (2 в червоних кімоно з білими віялами, одна у вишитій каменями білизні) (ц. 8). Тобто т ут, як і Дзефіреллі Г. Мерфі не відходить від оригіналу. Після цього

Принцу пропонують якусь блискучу тканину, він відштовхує трійцю шантажистів.

Турандот виходить в червоному ореолі, але, як і раніше, на ній білий одяг. Служниці вбрані в червоні кімоно. Вона з ненавистю та люттю оглядає Лю, Тимура та Калафа. На відміну від дзефіреллівської, Турандот активно ходить по сцені, і саме наближується і до Тимура, і до Калафа. Коли Лю підтверджує, що їй відома таємниця імені Принца, на обличчі Турандот з'являється зла торжествуюча посмішка. Цікавий момент відбувається, коли Лю зізнається, що силу їй дає кохання. Лю простягає руки вгору. Турандот, що стоїть над нею неначе бере щось із її рук і несе в сторону.

Коли дівчина здійснює самогубство, Турандот жахається і починає плакати, служниці закривають їй обличчя білою вуаллю. Вона нагадує наречену. Протягом решти сцени Принцеса продовжує стояти, не рухаючись. Так само вона продовжує стояти на початку дуету, спиною до Калафа. На словах «Божеству я подібна», С'юзан Фостер здіймає руки до неба і посміхається, неначе тішиться в сій власної величі.

Однак із відповіддю принца (ц. 37) вона починає нервувати і втрачає впевненість. В тому ж моменті, що і у Дзефіреллі, відбувається пристрасний поцілунок героїв. Другий розділ дуетної сцени ілюструє всі протиріччя в душі героїні – вона то відштовхує Калафа, то сама біжить до нього в обійми. Розпач ненадовго змінюється торжеством, коли Калаф видає своє ім'я (ц. 48). Як і

дзефіреллівська Турандот, в заключній сцені вона наближується до Калафа, даруючи йому життя. Однак тут сцена більш інтимна – Турандот бере принца за руки і цілує, а в останніх тактах залишається в його обіймах.

Висновки до Розділу 2. Порівняння класичних постановок, як Ф. Дзефіреллі та Г. Мерфе дозволяє оцінити, наскільки різними можуть бути прочитання навіть в межах збереження майже всіх елементів сценічного тексту. У Ф. Дзефіреллі ми бачимо східну культуру очима початку ХХ століття, і костюми, незважаючи на елементи стилізації (кімоно, віяло) і загальне бачення сцени асоціюється із романтичною оперою, в той час як у Г. Мерфе відбувається відтворення духу сходу через статичні елементи, активне застосування гриму, візуальні образи (дракон, місяць), мінімалістичність в плані костюмів. Г. Мерфе бачить сцену ще й як хореограф, і буквально кожен кадр опери виглядає так, неначе спеціально пристосований для фото.

Разом із тим, в портретах головних героїв ми бачимо більше «крупного» мазка у Ф. Дзефіреллі, і, навпаки, більшу деталізацію і психологізацію образів у Г. Мерфе. Тим самим, головні герої у Мерфе протиставляються оточенню – глашатаям, статичному натовпу, тощо. Турандот проходить еволюцію від символу влади (недосяжна лялька на постаменті) до людини ще у сцені загадок, і надалі вже глядач сприймає її як людину. Цікаво, що одяг Турандот майже не змінюється протягом усього спектаклю – це біла сукня, до якої додається білий плащ (з неї його знімають в сцені загадок) або біла вуаль (фінальний дует). Ф. Дзефіреллі намагається змінювати зовнішній вигляд героїні. Після третьої загадки вона опиняється в блакитній сукні, що символізує беззахисність героїні, в першій картині третьої дії - вона перевдягається в колір ночі, а в фінальному дуеті – в смарагдовий.

Через певну нелогічність альфанівського фіналу, яку відзначають самі постановники, його включення в сценічний текст вимагає від ролі Турандот ретельної підготовки. Від того, як героїня зіграє в сцені тортур Лю, від її взаємодії з Калафом в сцені загадок, залежить те, чи повірить глядач у її

метаморфозу в фінальному дуеті. У випадку, коли акторка ілюструє достатньо стримані емоції, як це можна спостерігати у грі Крістін Герке, її кохання до Калафа сприймається менш переконливо, ніж у випадку С'юзан Фостер, якій вдається передати всі нюанси емоційних коливань героїні. Крім того, біль стриманий у Ф. Дзефіреллі і фінал – Турандот надіває на голову Калафа корону, в той час як у Г. Мерфі є і фінальний поцілунок і обійми, що більш переконує глядача у щасливому майбутньому обох героїв.

РОЗДІЛ 3

ТУРАНДОТ В РЕЖИСЕРСЬКИХ ПОСТАНОВКАХ

Постановки М. Мареллі та Дм. Бертмана навряд чи можна назвати модерними з огляду на комплекс сценічних засобів, які вони використовують. Лише окремі риси, як то символіка комуністичного Китаю (М. Мареллі) або психологізація роздвоєної свідомості головної героїні (Дм. Бертман) можуть розглядатися як ознаки осучаснення пуччінієвського твору. Разом із тим, обидві трактовки ілюструють індивідуалізоване прочитання спектаклю, що дозволяє віднести їх до сфери режисерського музичного театру, для якого музичний текст – лише початковий пункт фінальної концепції.

Для обох зразків показова відмова від фіналу Ф. Альфано у його завершеному вигляді.

3.1. Постановка М. Мареллі: Турандот на ім'я Ельвіра?

Розгорнутий аналіз сценічного тексту постановки М. Мареллі здійснено А. Мізітовою [16]. Вона приділяє увагу пошуку просторового рішення за умов відкритого майданчику в Брегенці, вибору декорацій, костюмів. Ми дізнаємося, що саме складає «родзинку» постановки – ідея пари «двійників» Пуччіні – Калаф. Режисер віднайшов це рішення, вивчаючи автобіографічні факти життя композитора і реалізував це через додаткову сцену – невелику платформу, що виступає знизу основної сцени і зображує композитора, «який „шукає” музичні ідеї» [16, с. 256]. Якщо розглядати автобіографічні проекції, то прототипом Турандот виступає Ельвіра – жінка Дж. Пуччіні. Вона організувала «травлю» 16-річної доглядальниці Дороті Манфреді, до якої композитор начебто «відчував симпатію» [16, с. 256]. В результаті дівчина покінчила з собою.

Окрему увагу А. Мізітова приділяє сценічній реалізації образу Турандот – а саме костюмам і використанню принципу «маски» в сцені загадок [16, с. 260], контрасту із одягом Лю в сцені знущань: «Біла сорочка дівчини, як символ чистоти та непорочності, підкреслює чорноту одягу і поступків

принцеси» [16, с. 261]. Втім, сценічна поведінка, міміка та жести потребують більш детального розгляду.

Також дослідниця розкриває специфіку компромісу режисерського рішення фіналу опери, який являє собою скорочену версію Альфано «зі вставкою з першої версії» [16, с. 261]. Так, за думкою А. Мізітової, М. Мареллі «<...> розв'язав не тільки проблему неможливості розіграти на величезній сцені психологічне переродження особистості традиційними акторськими прийомами, але й протиріччя сюжетних поворотів» [16, с. 261].

Вибір велетенської театральної площадки вимагає від режисерів та акторів зовсім іншої поведінки, ніж звичайна театральна сцена. Навряд чи глядач буде в змозі повною мірою оцінити мікрожести і мікропластику, як це ми спостерігали в постановці Гелікон-опери, не кажучи вже про вирази обличчя.

Зазначимо, що в плані драматургії кольору постановки М. Мареллі та М. Бертмана близькі – в обох домінують синьо-червоні тони.

Втім, контраст очевидний вже на початку спектаклю М. Мареллі. В першому «кадрі» на фоні тиші, а потім звучання табакерки ми спостерігаємо композитора, який сидить за фортепіано. З початком звучання оркестру сцена починає рухатися, розсуваючись як амфітеатр, на рухомому постаменті з'являється Мандарин. В цей час по сцені продовжує ходити «композитор», і ми розуміємо, що це Калаф.

Взагалі динаміка руху на сцені показова для постановки М. Мареллі. Залучення елементів театру вогню, фехтувальників – все це надає спектаклю видовищності, яка затьмарює хореографічні сцени Гелікон-Опери. Весь натовп одягнений в маски (люди нагадують радянських представників робітничих професій). В постановці М. Бертмана взагалі немає масок. Це можна трактувати по-різному: «лялькам маски не потрібні» або «всі люди – вже живі маски».

Перша поява Турандот, роль якої виконує сопрано Млада Худолей, ефектна (19-та хв.), що зумовлене залученням водного простору – вона

припливає на каное, завішеним напівпрозорою тканиною та прикрашеним ліхтарями. Після прохань натовпу та мольби Калафа, вона виходить з шатра. Одягнена Принцеса в світло-блакитно сукню із синіми смугами, що вочевидь, повинно викликати асоціацію із місяцем та місячним сяйвом. Втім, на відміну від чарівної «ілюзії» у Марка Бертмана, красивої і граційної, в яку не можна не закохатися, у М. Мареллі ми бачимо реальну Турандот із ознаками агресії на обличчі. Щільно зсунуті, підведені брови, яскрава помада на губах – все це видає в ній жорстоку жінку, якою, тим не менш, відразу захоплюється Калаф. Турандот розвертається спиною до Калафа і обличчям до глядача, а потім знову сідає до шатра. Човен із нею пропливає повз всю сцену.

Другий вихід Турандот в спектаклі Марко Мареллі – в **II дії** (56 хв.). В неї нова сукня – з атласно-шовковими нитями, втім, все одно блакитного кольору. Фоном виступає величезний портрет із закритими очима. Пізніше фон перетворюється на величезне коло, освітлене синім кольором – щось середнє між гонгом та місяцем.

Довгий тюль (або фата), в яку загорнута Принцеса надає її постаті більшої чарівності, ніжності, в порівнянні із першою дією. Вона виходить із закритими очима, наче в напівсні. Починає співати **арію** теж із закритими очима. В процесі розповіді історії вона стає більш схвилюваною, що виражається в активних жестах, рухах по сцені. Вона підходить до манекена і здимає з нього золотий плащ, надіваючи на себе.

Пізніше вона також знімає корону з манекена і надіває на себе на словах «Я не дістанусь нікому», наче заковує себе у броню. Одяг відіграє ключову ролі у сценічному малюнку ролі персонажа в **Сцені загадок** (1 год., 3 хв.). З кожною з них Турандот позбавляється предмета одягу. Спочатку – це золота корона, потім плащ, а потім і її блакитна сукня, неначе її залізна броня падає перед Калафом. В оперній практиці вже були подібні сцени – наприклад, сцена семи покривал в «Електрі» Р. Штрауса, де героїня поступово позбавлялася одягу. Втім, там це була сцена зваблення, а у М. Мареллі – це сцена роздягання, де героїня відчуває себе все більш беззахисною.

Ще один важливий елемент сцени – це свитки. Турандот тримає величезний свиток, ходить із ним по сцені. В кожному свитку (який розгортають після розгадки ховається розгадка – ієрогліф, після 3 кожної загадкою змінюється колір портрету на декораціях (з синього на загрозливо червоний і знову сині).

Поведінка Турандот в кожній загадці відрізняється. Виникає враження, що успіх Калафа викликає в неї лише роздратування і лють. Всіма жестами вона хоче подавити його – не випадково Принц постійно опиняється на краї сцени, напівлежачи, а вона стоїть над ним.

Після другої загадки вона кладе йому руки на плечі, що втім, не сприймається як інтимний, а скоріше як агресивний жест. На останній Турандот схиляється над напівлежачим Калафом, шпиняючи його свитком.

Після останньої розгадки Турандот лишається своєї блакитної сукні, залишаючись у відкритій біло-рожевій сорочці, неначе позбавлена захисту, буквально оголена перед натовпом і імператором, які стверджують, що клятва є священною. Всі її жести свідчать про дискомфорт – вона прикриває руками оголені плечі, ховається за манекеном. Вона не звабниця, не жорстока жінка, що знущається над чоловіками, а лише жертва. Руйнується і її зачіска. Після того, як Калафа поздоровляють із перемогою, вона падає на коліна, відвернувшись від Принца.

Незважаючи на її ненависть, яка відчувається протягом усієї сцени, він робить дуже інтимний і цікавий жест – знімає і віддає їй своє пальто (доречі, єдиний одяг, який виразно дисонує усім стилізованим костюмам). Турандот приймає його, що вочевидь символізує встановлений між героями зв'язок. Вираз розпачу на обличчі Принцеси змінюється виразом здивування, надії із відтінком страху.

В **III дії** Турандот з'являється в новому образі (1 год. 29 хв.) – одягнена в темний одяг ізумрудного або темно-синього кольору з блискучими нитями. Її обличчя закрите, тільки ледь сяючий контур видає її присутність. Вона

буквально зливається з кольором нічного неба, на фоні якого вона стоїть на верхньому ярусі сцени.

З початком сцени катувань Лю, Принцеса зупиняється в глибині сцени, відсторонено спостерігаючи за усім, що відбувається. Майже протягом усієї сцени вона стоїть нерухома, і залишається одна після того, як всі покидають сцену (1 год 43 хв). Прив'язаний до ліжка на додатковій «сцені», на першому плані сидить Калаф. На початку дуету вони стоять поодаль один від одного, втім, Турандот знову використовує свій одяг для «показу» емоцій. Спочатку вона відкидає покривало, потім темного плаща і залишається в яскраво червоній сукні (вочевидь, символ страсті), в якій підбігає до Принца, щоб поцілувати його. Так здійснюється метаморфоза від жорстокої жінки до пристрасної і чутливої. Вона розв'язує Калафа і сидить із ним на ліжку.

Чи хотів реалізувати ідею жінки Дж. Пуччіні як прототипу для образу Турандот? Скоріше ні, йому виявилось достатньо паралелі композитор – Калаф, щоб пунктиром натякнути на можливі автобіографічні асоціації.

3.2. Постановка Дм. Бертмана: Турандот та її ляльковий театр.

Прем'єра постановки «Турандот» Дмитра Бертмана по опері Дж. Пуччіні відбулася в Гелікон-опері 28 січня 2017 року. Спектакль був удостоєний II Російської Національної оперної премії «Онєгін» в номінації «Склад», а також висунутий на здобуття Національної театральної премії «Золота маска» в ряді номінацій, і в 2018 став лауреатом «Великого кришталевого цвяху» щорічної премії «Цвях сезону».

Його музичним керівником виступив Володимир Федосєєв, який ніколи не ставив опери в Росії, хоча весь світ його знає саме як оперного диригента. Віталій Серебряков – молодий тенор, що співає Калафа. Юлія Щербакова виконує роль Ліу. Незвичність постановки полягає в тому, що в опері дві Турандот – Олена Михайленко (солістка Гелікон Опера), яку Дмитро Бертман роз одна з найкращих російських драматичних сопрано Росії, та Ксенія Лісанська. Одна Турандот, що зваблює Калафа, а інша, страхітлива, яку він зустрічає в кінці.

Дж. Бертман розповідає, що у спектаклі «Гелікон-опера» весь світ живе в ілюзії: реальну принцесу Турандот тримають у підвалі, а країною править жахлива жінка. Аргументуючи відмову від щасливого фіналу у версії учня Дж. Пуччіні, з огляду на досвід оперної практики композитора і драматургії «Турандот», він зауважує, що «щасливого кінця у Пуччіні бути не може» [37].

Музичний керівник – Володимир Федосєєв, який ніколи не ставив опери в Росії, хоча весь світ його знає саме як оперного диригента. Незвичність постановки полягає в тому, що в опері дві Турандот – Олена Михайленко (солістка Гелікон Опера), яку Дмитро Бертман розглядає як одну з найкращих драматичних сопрано Росії. Ксенія Лісанська виконує роль «другої Турандот».

Спробуємо виявити, як саме реалізується така, на перший погляд, типово романтична ідея двійників, не зупиняючись на аналізі вокальної партії, а, перш за все, на режисерському рішенні і аналізі поведінки персонажів, який доповнюється сценічними елементами і костюмами. .

Вперше глядач бачить реальну Турандот на 18 хвилині спектаклю (18:17). Сцену затемнено, натовп дивиться вгору, прикований до якоїсь невидимої нам ілюзії. В цей час по сцені проходить згорблена огрядна жінка в чорному. Ворот її сукні оздоблений чимось на кшталт пір'я, що загрозливо стирчить в усі сторони, надаючи їй схожості із хижим птахом. На обличчі – шалений, лякаючий вираз, підкреслений агресивним темним макіяжем. Її очі наче оточені глибокими страхітливими синцями, а горбатий, крючкуватий ніс надає схожості із відьмою. Вона озирається по сторонах, наче шукає жертву чи боїться бути поміченою – скоріше за все і перше, й друге одночасно. З'явившись із темряви, вона так само непомітно в ній зникає.

В свою чергу ілюзорний прекрасний образ Турандот ми зустрічаємо трохи пізніше (I акт, ц. 23 клавіру). Цьому передують репліки хору «Принцеса, принцеса» (25 хв. 25 сек. постановки). Композитор дає ремарку «Як видіння, в місячному сяйві з'являється Турандот. Натовп падає ниць» / «Appare

Turandot, come una visione. Un raggio di luna la investe. La folla si prostra In piedi sono soltanto il principe di Persia».

Декорації забарвлені в темно-сині кольори, над усім звеличується величезний місяць, а під ним – його двійник – Турандот у білій шовковій сукні, яка наче світиться у місячному сяйві. Вона приймає граційну позу, що вигідно підкреслює її стрункий стан і профіль обличчя.

Друга поява справжньої Турандот, хоча ми поки ще не впевнені, хто ця жінка, відбувається наприкінці I акту (42:58).

Отже в першому акті два образи чергуються як видіння, ніяк не взаємодіючи між собою та іншими персонажами, а отже глядач може лише фантазувати і замислюватися над натяками, які йому пропонує режисер.

В **другій дії** обидва образи розкривають свою справжню сутність. Це відбувається в другій картині (1 год. 1 хв.) в арії та подальшій сцені трьох загадок.

В голові процесії з'являється ілюзорна Турандот, що крокує вперед, гордо піднявши голову і водночас зиркає на Калафа, який прийшов на випробовування. Вона залишається в тій самій білій сукні, що і в першій дії. В клавирі є ремарка «Турадот стоїть біля трону»/ «Turandot va a collocarsi ai piedi del trono» [20, с. 277], втім в постановці ніякого трону ми не бачимо.

Вона здійснює досить дивний жест – підходить до Принца зі спини, затуляючи йому долонями очі, потім відводить долоні вгору, демонстративно розвертається і йде на протилежний край сцени. Там стоїть стражник, якому вона кладе лікоть на плече і стоїть деякий час, повернувшись спиною до Калафа.

Уже в цей момент у глядача з'являється якесь дивне відчуття неприродності поведінки жінки. Наближення до Калафа свідчить, з одного боку, про те, що вона хоче його звабити, закривання очей руками – це, вочевидь, метафора ілюзії, яку вона хоче розкрити, а поза спиною до хлопця містить якусь приховану агресію. На словах «голови на плаху» вона беззвучно

сміється, гладить плече стражника, та озирається навколо, не зупиняючи свого погляду на Калафі.

І в цей момент відбувається розвінчання ілюзії. Нижній поверх сцени підсвічується, і ми бачимо другу Турандот, яка буквально сидить у підвалі. Саме вона починає співати **арію «В цій столиці тисячі років тому»/ «In questa Reggia, or son mill'anni e mile»** [20, с. 277], коли ілюзія Турандот лише відкриває рота (ц. 43, 1 год. 04 хв.). показово, що люк у підвал весь час відкритий (а на сцені їх всього три), і начебто саме таким дивним чином доноситься до нас її голос. З обличчя справжньої Турандот не сходить хижий вираз, а руками вона робить дивні жести, неначе тягне щось або смикає, і глядач починає розуміти, що саме вона керує поведінкою Турандот на сцені. Отже це не ілюзія, а просто лялька, маріонетка, якою керує жорстока жінка, лялькар. Її погляд прикований до об'єкта, яким вона маніпулює.

Ксенія Лісанська в свою чергу всіма жестами і позами підкреслює свою «лялькову» природу – ламані, угловаті, різкі неприродні рухи, занадто вигнуті в ліктях руки, різкі повороти тіла, надмірно широкі жести. Деякі з них виглядають так, неначе вона не може опанувати своїм тілом, а інші дисонують виразу обличчя. Вона навіть піднімає поділ сукні, одночасно посміхаючись, що справляє трохи моторошне враження.

В Сцені загадок гротесковість поведіння Турандот-ляльки посилюється (1 год. 10 хв.). Спочатку вона відсилає стражника до Принца, щоб той поставив його на коліна прямо поряд із одним з отворів, що ведуть до підвалу. Стражник відкриває люк і продовжує тримати за плече Калафа.

Лялька «вимовляє» **першу загадку**, дивно вигнувши шию та спину, закинувши руки назад і дивлячись в небо. Пізніше вона починає підходити ходульною походкою до принца і сідає біля люка, розставивши навколо його кришки ноги і торкається ступнею стегна Принца. Цей жест міг би виглядати сексуально, якщо б не дивно запрокинута голова і вигнута спина.

Турандот-лялькар із незмінно злим виразом обличчя спостерігає за усім, що відбувається на верхньому поверсі. Калаф відгадує загадку і піднімається,

захлопнувши люк, чим викликає її гнів. Лялька розвертається, йде в протилежний край сцени, Принцип йде за нею, але його знову стримує стражник.

Друга загадка (1 год. 12 хв.) проходить біля центрального люку на сцені. Справжня Турандот здіймає руки вгору так, що вони майже сягають отвору, і ризикує бути викритою. Водночас вона розвертається в глядацький зал, який має змогу насолодитися її підведеними ліловими синцями і чорними обідками очима.

Лялька на сцені погладжує кришку люка і присідає, очікуючи на відповідь. Ксенія Лісанська продовжує відігравати гротескне поєднання звабливості і огидності. Нетерпіння виражає натовп: «Не губися, чужеземцю. Заради життя! Говори!» / *Non perderti, straniero! E per la vita!*» (ц. 56). В цей момент ми розуміємо, що натовп реагує не сам по собі, а його діями і репліками керує справжня Турандот, яка продовжує смикати за невидимі мотузки. Синхронно з її рухами, рухаються і люди на сцені. Отже тут розвінчується ще одна маска – вся сцена фактично є ілюзією навіженої Турандот, окрім Принца, який чомусь вгадав уже другу загадку. Цього разу сама Турандот необачно жбурляє кришку люка і вона закривається.

Перехід до останньої кришки люка символізує **останню загадку** (1 год. 14 хв.). Стражник знову жбурляє Калафа на коліна і тримає останню кришку. Лялька бере Принца за воріт, сидячи поряд з отвором в підвал в напівприсяді (нагадує позу борців сумо). Водночас вона повертається до Калафа неначе в жесті поцілунку, але тут же відвертається із виразом розпачу на обличчі. І тут у глядача виникає дивне враження, неначе ця лялька не просто порожня бутафорія, а істота, яка має свої душевні пориви, стримувані Лялькарем.

В процесі оголошення останньої загадки рухи маріонетки стають максимально дивними – вона сідає на шпагат, занурює голову в «підвал», неначе силиться розкрити ілюзію, створену Лялькарем. Розуміння, що Калаф відгадав останню загадку приводить Ляльку у божевілля – такого в сценарії театру Турандот не було передбачено. Остання кришка захопується, Лялька

кидається із сторони в сторону по сцені, нарешті кульгає, злякано озираючись на Принца, в протилежний бік (з якого розпочиналася сцена) і похитуючись падає обличчям вниз. В цей час хор починає співати «Слава переможцю»/ «Coragioso! Audace! «(ц. 65, 1 год. 17 хв.).

Справжня Турандот буквально повзає в підвалі з широко відкритим ротом, сама стаючи схожою на ляльку. До неї підходить Імператор, і вираз обличчя жахливої жінки вперше за спектакль змінюється – на ньому розпач, вона обіймає батька, щоб той її втішив, і ми бачимо, що це насправді не бездушний Лялькар, а жива, хоча й скалічена, людина. Вона звертається до батька «Сине Неба! Повелителю!» / «Figlio del cielo! Padre augusto» (ц. 63), неначе шукаючи порятунку. За клавіром, вона «задихаючись від хвилювання піднімається до трону імператора» [32, с. 316], але тут вся дія продовжується в підвалі. Імператор гладить її по голові, пояснюючи як нерозумній дитині, що клятва є священною. Втім, вона продовжує бунтувати.

Поступово Лялька на сцені оживає підводиться на ноги, тримаючись за стражника, зі скорботним виразом обличчя дивиться на Калафа. У Принца в цей час тріумфуюча посмішка переможця. Він підходить до Ляльки зі словами «Я вгадав три загадки». Вона повертається до нього спиною і починає із зусиллям кульгати в протилежному від хлопця напрямку і стає на краю, як на початку сцени загадок. На обличчі справжньої Турандот – вираз жаху.

В завершенні дії Лялька рішуче розвертається і проходить крізь натовп, замахуючись для ляпаса. Всі прихиляються і тримаються за обличчя, неначе вони й справді стали жертвою «колективного ляпаса». Вочевидь так Лялькар карає непослушних ляльок, що сміють радіти перемозі Калафа.

В третій дії справжня Турандот вперше з'являється на сцені. В той же час Ляльку переміщують на стіну. Відбувається і перевдягання – Лялькар тепер носить таку саму білу сукню, як і маріонетка, готуючись до зустрічі із Принцем.

Поява Ляльки на стіні (1 год. 35 хв.) нагадує сцену видіння з першої дії – так саме вона осяяна синім сяйвом місяця. Вона рухається по сходах,

підходить до краю і схиляється над натовпом в черговій дивні позі – і тут ми паралельно бачимо її Лялькаря з лівої сторони сцени. Вдягнута в білу сукню, справжня Турандот зберігає розтріпане чорне пір'я навколо шиї і лякаючий грим, а отже виглядає аж ніяк не приваблівішою, ніж раніше.

В цей час над Лю знущаються, вимагаючи, щоб вона назвала ім'я Принца. За клавиром вона довго відмовляється, а потім раптово вихоплює у стражників ножа і заколює себе (ц. 29). В даному спектаклі режисерське рішення зовсім інше – Лю бере ножа (який тримає Калаф) на рядку Турандот: «Звідки в тебе стільки сили» / «*Chi pose tanta forza nel tuo cuore*» (6 т. до ц. 24), тобто значно раніше. Виникає враження що вона опирається і бере ніж без охоти, але її примушує щось, сильніше за неї – маніпуляції Лялькаря. І дійсно, вдивляючись у жести справжньої Турандот, ми розуміємо, що вона знайшла собі нову іграшку. Поки Лялька-Турандот безвольно висить на стіні, Лялькаря грає з Лю. Кохання дівчину пробуджує в душі Турандот ненависть і бажання вбивати, і вона перетворює її на маріонетку, яку хоче вбити її ж руками. Отже, самогубство Лю в режисерському рішенні М. Бертмана - це не імпульсивний жест дівчини, а реалізація ще одного театрального сценарію навіженої Турандот.

Ще до загибелі Лю, справжня Турандот покидає сцену, залишаючи на стіні лише свою «бутафорну» версію. Все забарвлюється в червоні тони, дівчина оголошує своє пророцтво для Турандот. Вона хоче зустрітися поглядом із Калафом, але той лише бездумно вдивляється в ілюзію Турандот.

Останній вихід справжньої Турандот (1 год. 50 хв.) відбувається наприкінці дії. Вона проходить на сцену повз Калафа, неначе не помічаючи його. Він дивиться їй вслід, впізнаючи білу сукню, але не бачить її обличчя. Принц іде за нею. На обличчі у Турандот самовдоволенний, хижий вираз обличчя, широка, втім лякаюча посмішка, неначе вона отримала врешті решт те, чого прагнула.

Калаф простягає до неї руки, вона із цим виразом обличчя розвертається до нього і неначе присідає у реверансі. Калаф у жаху відводить руки, вони

тремтять, його ніжність змінюється виразом жаху, і на цьому дія і всі на сцені завмирають. Альтернативного продовження, як уже було зазначено, в цій постановці не використовується, а все завершується із останніми пуччінієвськими рядками.

Висновки до Розділу 3. Отже, Турандот М. Мареллі – це жінка, яка дійсно втілює різноманітний спектр емоцій. В їх розкритті на сцені чи не найголовнішу роль виконує драматургія кольору – перехід від кольорів місяця і нічного неба до біло-рожевого (сцена загадок) або яскраво-червоного (в фінальній дуетній сцені) символізує «потепління» холодної жінки, появу людських емоцій та відверту пристрасть (в останній сцені). Чому саме колір, а не різноманітна міміка, якою вочевидь прима (Млада Худолей) теж володіє. Вочевидь, це обумовлено специфікою сцени – вона занадто віддалена від глядачів, щоб оцінити драматургію «мікрожестів» і міміки, а отже тут потрібні більш крупні мазки.

Отже, дозволимо не погодитися із поділом режисера простору спектаклю на світ «ілюзій» та «реальності». Ілюзія не розвіюється, ми не починаємо бачити одне замість іншого.

Фактично, тут немає двох Турандот – є лише Лялька, в якій немає навіть свого голосу, і Справжня Турандот, жахаюча і лякаюча, що виступає Лялькарем кривавого театру, де нещадно, рік за роком вбивають претендентів на трон. Вона така собі гротескова керролівська Червона Королева, яку забавляє здійснення чужих голів.

Окрім Ляльки – аватари Турандот – вона також керує поведінкою натовпу і схиляє до самогубства Лю. Втім, її сценарій не позбавлений хиб – вона не знає, що робити після того, як зустрінеться із Принцем обличчям до обличчя, і саме тому на цьому моменті всі завмирають – як ляльки після кінця спектаклю, в тих самих позах, в яких їх полишили лялькарі.

Чого в поведінці бертманівської Турандот більше – бажання крові, нав'язливого повторення сценарію чи страху, що хтось побачить її справжню – це велике питання. Незважаючи на стилізовані декорації і костюми,

Турандот в підвалі нагадує типову сучасну дівчину-віртуалку, яка ховається за своєю «аватаркою» в соцмережах, не наважуючись показати хлопцеві своє справжнє обличчя. Вона спілкується через посередника-маріонетку, що можна сприймати як метафору віртуальної комунікації. В цьому сенсі постановка є і органічною, і сучасною, піднімає питання ілюзорності, бутафорності маскараду, що складає зміст нашого життя.

ВИСНОВКИ

В музичній науці поступово складається нова концепція бачення творчості Дж. Пуччіні – не як консерватора і продовжувача традиції XIX століття, а як яскравого модерніста, який використовує «мозаїчний», колажний принцип побудови музичної тканини, остинатні блоки, звертається до музичного гротеску, стилістичних співставлень (китайський гротеск романтичний ліризм), а також елементів атональності, політональності, або тональності з «неправильними» нотами (Б. Макдональд).

Особливо показові в цьому плані його останні оперні твори, зокрема «Турандот» (1924), в якій була представлена нова оперна героїня – сильна особистість, яка похитнула традиційні «патриархальні» устої настільки, що фінал опери із метаморфозою у теплу покорну жінку став проблемою, якої за життя композиторів вирішити не вдалося. Відкритість фіналу в поєднанні із модерністичними тенденціями музичної мови стала активним запрошенням до різноманітних режисерських прочитань опери. Починаючи від постановки Ф. Дзефіреллі і закінчуючи «мінімалістичною» графічною версією Роберта Вілсона вони представляють широке поле до вивчення способів інтерпретації опери на сцені, в тому числі і її центрального образу – Принцеси Турандот.

Розглядаючи режисерські постановки, ми бачимо, що автори або взагалі відмовляються від фінального дуету Ф. Альфано, або зберігають їх частково (М. Мареллі). При порівнянні спектаклів Марко Мареллі (2015) та Дмитра Бертмана (2017) стають очевидними спільні риси. Перш за все, їх об'єднує схоже кольорове рішення сцени – синьо-червоне. Синій забарвлює сцену у місячне сяйво, не випадково одним з центральних елементів декорацій стає місяць – коло у М. Мареллі, 3D декорація у Дм. Бертмана. Червоний є символом комуністичного Китаю (що підкреслено у М. Мареллі особливим одягом натовпу і червоними прапорами), а також жорстокості, крові. Отже у М. Мареллі можна бачити натяк на сучасність, який відповідає ідеї «модерної» постановки.

Обох режисерів привабила ідея двійників. Марко Мареллі, на основі вивчення біографічних фактів життя композитора, пропонує пару Пуччіні – Калаф. Це дозволяє зробити проекцію, в якій прообразом Турандот стає жінка Дж. Пуччіні Ельвіра, яка жорстоко обійшлася з його доглядальницею, що привело до смерті дівчини.

Дмитро Бертман дає цікавішу версію «двійників». У нього дві Турандот. Точніше, одна – це жорстока і кривава Принцеса, лякаюча і караюча, уособлення темної душі Турандот. Вона «живе» на нижньому поверсі сцени – в підвалі, з якого керує ніжною і звабливою, але порожньою лялькою – другою Турандот. Кожна з акторок (Олена Михайленко і Ксенія Лісанська) – бездоганно виконує свою роль. Олена Михайленко протягом трьох актів зберігає незмінно хижий вираз обличчя, погляд, що пронизує її інструмент – маріонетку, примушуючи виконувати все, що забажає Лялькар. Тендітна Ксенія Лісанська блискуче імітує ляльку неприродними рухами, позами, дивними вигинами тіла, а інколи і дисонуючою до тексту поведінкою. Лише подекуди на її обличчі з'являється якийсь опір, ніби тінь справжніх почуттів, недоступних безвольній маріонетці.

Втім, Турандот-Лялькар не вдовольняється лише грою із своєю «аватаркою»-двійником, вона керує натовпом, що періодично видно в її жестах. У глядача навіть викликає підозра, що і Лю була змушена покінчити з собою під її тиском. А отже, Турандот, що живе в підвалі, керує цілим театром. Тільки її батько, Імператор, здатний пробудити у неї якісь людські почуття – вона йому жаліється, просить захисту, допомоги. В усіх інших випадках вона навіть не сприймається як людина, особливо в останній сцені, де вона посміхається Калафу, неначе диявол, що нарешті спокусив свою жертву.

В сценічному рішенні Дм. Бертмана є чіткий поділ на чорну і білу Турандот, між якими немає відтінків. Кривава Принцеса надіває в останньому акті білу сукню, але вона її не очищає, Турандот виглядає в ній ще більш гротесковою і страхітливою.

На відміну від Дм. Бертмана, М. Мареллі як раз використовує драматургію кольору в сценічному малюнку актора, щоб показати образ Турандот в розвитку. Так, в сцені загадок вона поступово позбавляється одягу – золотого плаща, своєї блакитної сукні і залишається в шовковій сорочці біло-рожевого кольору, що символізує беззахисність перед натовпом. Не випадково Калаф робить інтимний жест, віддаючи їй своє пальто. В останні сцені вона поступово скидає з себе кольори ночі – темно-смарагдове покривало і накидку, щоб залишитися в яскраво червоній сукні, що символізує відверту пристрасть.

Якщо порівнювати враження від двох постановок опер і центрального образу в них, то, звісно – версія М. Мареллі більш видовищна, що зумовлено загальним сценічно-просторовим рішенням і способами використання і без того оригінального сценічного майданчику. Так, першому «виході» Турандот припливає на човні, в шатрі, підсвіченому ліхтарями і ефектно виходить з нього на прохання натовпу. Режисер вдало використовує рухомі елементи, надаючи сценам динаміки, і яскраві елементи на зразок танців із прапорами або театру вогню.

Версія Дм. Бертмана скоріше призвана заворожити глядача і дуєтною грою обох Турандот, і величезним 3D місяцем, який постійно приковує увагу. Розглядаючи дві різні трактовки фіналу (фінал Альфано у М. Мареллі, пуччінієвський – Дм. Бертмана), то бертманівський безумовно більш несподіваний і вражаючий. Калаф дивиться нарешті своїй обраниці в очі, і все на сцені, як картинка завмирає, неначе в міфі про Орфея, який гнався за ілюзією, і коли подивився їй в очі, все зруйнував. Втім, ми розуміємо, що ілюзіями був одержимий лише Калаф, а Турандот вміло маніпулювала їм. Чи може виникнути між ними кохання? Судячи з фінального виразу обличчя Принца, він скоріше піде з життя, як Лю, ніж прийме Турандот в її реальному образі.

«Класичні» постановки «Турандот» Ф. Дзефіреллі (2019, вперше – в 1987) та Г. Мерфі (2012, вперше – в 1990) ілюструють різний підхід до проблеми метаморфози головної героїні від бездушної карательки до

закоханої жінки. Саме це питання є центральним, оскільки використання дуетного фіналу Ф. Альфано вимагає поступової підготовки до зміни в душі героїні. Поворотними в цьому плані виступають Сцена загадок та сцена смерті Лю. У версії Ф. Дзефіреллі і Крістін Герке, яка виконує роль Турандот, в сцені загадок зберігається відчуженість, бесстрастність. Не відчувається навіть знущального сарказму, що містяться в її репліках і підкріплюється композиторським ремарками («схиляється і саркастично посміхається»). Єдине, що символізує втрату незворушності – це зміна вбрання (з біло-сріблястого на блакитне). Так само і в сцені смерті Лю, вона майже не взаємодіє з іншими персонажами, спостерігаючи за муками дівчини. Лише з її смертю на обличчі у акторки з'являється щось схоже на жалість. Вона повстає героїнею, мало здібною до глибоких переживань і до їх вияву, в результаті в фінальному дуеті режисеру не вдається переконати глядача у тому, що Турандот вже готова розкритися в коханні до Калафа.

Інший підхід ілюструє Г. Мерфе і його Турандот – С'юзан Фостер. Уже в сцені загадок ми бачимо, що героїня наділяється людськими рисами – вона сходить зі свого штучного п'єдесталу, лишається верхнього одягу і майже плаче, коли розуміє, що Калаф переміг, але жахлива зла гримаса з'являється на її обличчі, коли вона розуміє, що залишається шанс перемогти Принца, розгадавши загадку його імені. Тим самим, глядач починає розуміти, що метаморфоза можлива, але жага до перемоги над Калафом поки що сильна. В сцені смерті Лю С'юзан Фостер теж поводить більш людяно і майже співчуває дівчині і символічно удає, що бере з її рук джерело сили – кохання, яке оспівує Лю. В фінальній сцені перед глядачем розкривається весь спектр емоцій від ненависті до Калафа і того, що він зламав її життя, до розпачу і нарешті пробудження почуттів. Однак остаточно глядач переконується в її метаморфозі в фінальній коді (друга картина третьої дії), де вона не тільки милує Калафа, але й бере за руки, цілує, і залишається стояти в обіймах.

З точки зору вокальної інтерпретації С'юзан Фостер ілюструє значно більше розмаїття деталей, зміни емоції, настроїв, що можна почути уже в її

сольній сцені із діапазоном від теплоти спогадів про Лін-Лін, скорботи з приводу її смерті до . В вокальній інтерпретації Крістін Герке панує принцип «крупного мазка» і більш узагальнений підхід до втілення нюансів музичного тексту. Можливо, це обумовлено її досвідом співу вагнерівських партій, зокрема, Брунхільди, яку вона співала за сезон до Турандот. Обидві вокалістки активно застосовують вібрато, яке, разом із тим, не затьмарює потужних верхівок.

Отже, сценічна версія образу Турандот в постановці із використанням фіналу Ф. Альфано, на наш погляд, повстає більш переконливою у Грема Мерфі, ніж у Ф. Дзефіреллі, однак кожна з них розкриває різні грані образу головної героїні і музики безсмертної опери Дж. Пуччіні, що робить її незмінно актуальним матеріалом для подальшого вивчення. Загальний антураж постановки у Г. Мерфі теж здається привабливішим з точки зору зовнішньої стилістики і певного обмеження візуальних засобів, в той час як у версії Ф. Дзефіреллі все направлено на те, щоб осліпляти вражати і виливається в певну надмірність. Показово, що в жодній з оглянутих постановок не відбувається буквального осучаснення сюжету. Перспективою даного дослідження є подальше вивчення сценічних версій оперних творів композитора в режисерському театрі XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борко І. Оперна вокальна інтерпретація як предмет наукового дискурсу. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. Том 4 № 2 (2021) С. 109–122.
2. Боровик С. Виконавські труднощі в оперній музиці Р. Вагнера (на прикладі партії Тангойзера з однойменної опери). Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 36, том 1, 2021. С. 17–22.
3. Галіченко Є. Створення сценічного образу вокального твору на заняттях з постановки голосу. Час мистецької освіти: збірник статей VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції «Мистецька освіта: пошуки та відкриття» 16 – 17 червня 2020 року. С. 154 –157.
4. Джакомо Пуччині URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Джакомо_Пуччині (дата звернення: 9.05.2022)
5. Дорошенко О.В. Сольний спів як засіб виховання студента-актора. Навчально-методичний посібник. Харків: «Колегіум», 2010. 152 с.
6. Жи Нан. «Викрадення із сералю» В.А. Моцарта: до проблеми сценічної інтерпретації оперного тексту. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. № 3. С. 326–331.
7. Журавльова Т. Екранні інтерпретації оперної класики. Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. № 2-3(47-48), 2020. С. 37–50.
8. Ільченко П. І. Постановки сучасної української опери у процесі підготовки режисера музичного театру. Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. №2 (35). С. 60–67.
9. Касьянова О. Особливості пластично-хореографічної підготовки співака-актора оперного жанру. Київське музикознавство, 2015. № 51. С. 52–62.
10. Корчова О. Музичний театр Джакомо Пуччині в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 18 с.

11. Корчова О. А. Дж. Пуччіні в роботі над оперним лібрето. Слово, інтонація, музичний твір / До 90-річчя Нац. муз. акад. України / *Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 27. Київ, 2003. С. 166 – 173.
12. Корчова О. «Сестра Анжеліка» Дж. Пуччіні в світлі оперних новацій ХХ століття. *Київське музикознавство*. Вип. 5. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2000. С. 92-100.
13. Лін Цзітао. Специфіка інтерпретації образу Василя з опери «Сибір» Умберто Джордано. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2018. Вип. 14. С. 152–167.
14. Лю Цзянь. Сценічний текст мюзіклу «Next to normal» в постановці Майкла Грейфа. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2020. Вип. 57 С. 212 –227.
15. Мазоха Л. П. Принципи драматургії в опері Дж. Пуччіні «Сестра Анжеліка»: магістерська робота /ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. 63 с.
16. Мізітова А. А. «Турандот» Дж. Пуччіні очима Марко Мареллі. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019. Вип. 15. С. 249–263.
17. Мізітова А. А. «Турандот» Ф. Бузони – Дж. Пуччіні: два прочитання казки К. Гоцці. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 9. С. 300–318.
18. Михайлова Н. М. Творчість і співтворчість у комунікативній системі режисер – хормейстер – актор. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: наук. журнал. Київ, 2010. №2 (7). С. 91–95.
19. Попова О. В. Сценічний дизайн як просторове середовище вистави: дефініція поняття. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : Матеріали V міжнародної наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів* 4-5 лист. 2021 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2021. С. 143–144.

- 20.Пуччини Дж. Турандот. Лирическая драма в 3 действиях (клавир). Л. : Музыка, 1980. 447 с.
- 21.Романец Д. А. Музична драматургія дитячих опер українських композиторів кінця XX – XXI століть: дис. канд. мистецтвознавства 025 Музичне мистецтво. Київ, 2021. 203 с.
- 22.Станішевський Ю. О. Режисура в сучасному українському музичному театрі: моногр. Київ: Наукова думка, 1982. 278 с.
- 23.Стрельчик Ю. М. Оперна арія: довершена вокальна композиція як елемент музично-драматичного твору. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : Матеріали V міжнародної наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів 4-5 лист. 2021 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2021. С. 133–134.
- 24.Сяньвей Є. Утілення традицій масок пекінської опери в образах героїв музичної драми Сан Бо «Метелик». *Культура України: зб. наук. праць. Серія: Мистецтвознавство. ХДАК*, 2018. Вип. 61. С. 50–63.
- 25.Черевко К. До питання «відкритого» фіналу в опері «Турандот» Джакомо Пуччіні. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. 2017. Вип. 41. С. 331–343.
- 26.Ченг Б. Східні елементи в операх Дж. Пуччіні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 2015. Вип. 34. С. 362–370.
- 27.Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал*. Київ, 2009. № 2 (3). С. 58–67.
- 28.Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал*. Київ, 2009. №4 (5). С. 142–153.
- 29.Черкашина-Губаренко М.Р. Оперний театр у мінливому часопросторі : монографія. Київ : Акта, 2013. 468 с.

- 30.Шиленко Л. А. Оперний доробок Віталія Кирейка у режисерських сценічних втіленнях: дис канд. мистецтвознавства (доктора філософії) 17.00.03 – музичне мистецтво. Суми, 2021. 208 с.
- 31.Чуньмей Ван. Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві. 2012. Випуск 34. С. 383–393.
- 32.Юдін А. А. Традиційні та новаторські риси інтерпретації головного жіночого образу опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» у сценічній практиці театру Arena di Verona. «Молодий вчений», 2020. № 1 (77). С. 68–71.
- 33.Ashbrook W. and Powers W. Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition. Princeton Studies in Opera, 1991. 208 p.
34. Baragwanath, N. The Italian Traditions & Puccini: Compositional Theory & Practice in Nineteenth-Century Opera. Indiana University Press, 2011. 440 p.
- 35.Budden J. Puccini: His Life and Works. Oxford University Press, 2005. 526 p.
- 36.Capelle, Laura. At 80, Robert Wilson Holds On to a Singular Vision for the Stage. The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2021/11/30/arts/music/robert-wilson-at-80.html?auth=link-dismiss-google1tap> (дата звернення: 9.05.2022)
- 37.Davis, Andrew C. Structural implications of stylistic plurality in Puccini's "Turandot" Indiana University ProQuest Dissertations Publishing, 2003. 280 p.
- 38.Decades on, Graeme Murphy's Turandot for Opera Australia continues to live with persuasive dynamism URL: <http://operachaser.blogspot.com/2019/01/decades-on-graeme-murphys-turandot-for.html> (дата звернення: 9.05.2022)
- 39.Fairtile Linda, B. Duetto a tre: Franco Alfano's completion of Turandot. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 16, No. 2 (Jul., 2004), pp. 163–185.
40. Fairtile Linda, B. Giacomo Puccini: A Guide to Research. Garland Publishing, 1999. 381 p.

41. Folch-Couyoumdjian, Francisca. Spectacular Orientalism: Finding the Human in Puccini's Turandot. *Open Journal for Studies in Arts*, 2019, 2(2), P. 45–56.
42. Giacomo Puccini – Turandot / Джакомо Пуччини – Турандот (Wiener Symphoniker, Paolo Carignani, Marco Arturo Marelli) [2015, Opera, Blu-ray] URL: <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=5351956> (дата звернення: 11.05.2020).
43. Giacomo Puccini - Turandot (Yusif Eyvazov, Christine Goerke, Eleonora Buratto) Met Opera (12 октября 2019) [2019, опера, HDTV, 1080i].
44. Greenwald, Helen, M. Dramatic exposition and musical structure in Puccini's operas. City University of New York ProQuest Dissertations Publishing, 1991. 24 p.
45. Greenwald, Helen M. Recent Puccini Research. *Acta Musicologica*. Vol. 65, Fasc. 1 (Jan. - Jun., 1993), pp. 23-50.
46. Imamura, Ako. The Met revives its legendary Turandot to mixed musical performances URL: <https://bachtrack.com/review-turandot-goerke-eyvazov-metropolitan-opera-new-york-october-2021> (дата звернення: 9.05.2022).
47. Is Turandot the most controversial artistic production ever staged in Northern Ireland? URL: <https://sluggerotoole.com/2015/09/08/is-turandot-the-most-controversial-artistic-production-ever-staged-in-northern-ireland/> (дата звернення: 9.05.2022).
48. Jorden, James. Met Needs to Update Shady Sexual Politics of 'Turandot' Staging URL: <https://observer.com/2017/10/shady-sexual-politics-of-turandot-need-updating-at-met-opera-review/> (дата звернення: 9.05.2022).
49. Lawrence, Richard. Mozart's Don Giovanni: a guide to essential recordings URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/mozart-s-don-giovanni-a-guide-to-essential-recordings> (дата звернення 9.05.2022)
50. Maguire J. Puccini's Version of the Duet and Final Scene of Turandot. *The Musical Quarterly*, Volume 74, Issue 3, 1990, Pages 319–359.

51. McDonald Bernard. Puccini as modernist: selected twentieth-century structure in Gianni Schicchi and Turandot: D. M. A. Indiana University, 2015. 134 p.
52. Peterson, Valerie V. Mythic Rhetoric: Love, Power, and Companionate Marriage in Puccini's Turandot. *Peer Reviewed Articles*. 13.17 p.
53. Puccini: Turandot [Blu-ray] Foster (Actor), La Spina (Actor), Murphy (Director) / Foster, La Spina, Orchestra Victoria, Opera Australia Chorus, Murphy, Licata. 2013.
54. Puccini's Turandot by B. D. Fisher /Editor– Button D. Fisher,. Opera Journeys Publishing, 2002, rev. 2005. 104 p.
55. Schwartz, Arman. Mechanism and Tradition in Puccini's Turandot. *The Opera Quarterly*, Volume 25, Issue 1-2, winter-spring 2009, Pages 28–50.
56. Penissi, Giuseppe. Two Performances of 'Turandot' in Rome URL: <https://www.classicalmusicdaily.com/2022/03/turandot.htm> (дата звернення: 9.05.2022)
57. Senici, E. (2010). Porn style? Space and time in live opera videos. *The Opera Quarterly*, 26(1), 63-80.
58. Sheppard W. A. Puccini and the Music Boxes. *Journal of the Royal Musical Association* Vol. 140, No. 1 (2015), pp. 41-92 (52 pages).
59. Steane, John. Puccini's Turandot – a survey of recordings URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/puccini-s-turandot-a-survey-of-recordings> (дата звернення 9.05.2022)
60. The quest for young audiences: Gustavo Dudamel mesmerises with Bob Wilson's “Turandot” URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q0N-tze26v8> (дата звернення: 9.05.2022)
61. Turandot. Robert Wilson. URL: <https://robertwilson.com/turandot> (дата звернення: 9.05.2022)
62. Villanueva, I. & Lacasa-Mas, I. The audiovisual recreation of operas filmed in theaters: An analysis of Don Giovanni by W. A. Mozart. *Communication & Society*, 2021. 34(1). PP. 77–91.

63. Villanueva-Benito, I. & Lacasa-Mas, I. (2017). The use of audiovisual language in the expansion of performing arts outside theaters: Don Giovanni's case, by Mozart. *Revista Latina de Comunicación Social*, 72, 1238–1260.
<https://www.doi.org/10.4185/RLCS-2017-1217>
64. Wilson, Alexandra. Modernism and the Machine Woman in Puccini's 'Turandot'. *Music and Letters*, Volume 86, Issue 3, August 2005, Pages 432–451.
65. Wilson, Alexandra. *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*, 2007.
66. Wright, David. A fresh cast and Ukrainian soprano lift the Met's spring "Turandot" URL: <https://newyorkclassicalreview.com/2022/05/a-fresh-cast-and-ukrainian-soprano-lift-the-mets-spring-turandot/> (дата звернення 9.05.2022)