

systematization of information about the correlation of the development of traditional, artistic, and amateur instrumental culture and professional performance will complement the picture of the development of Russian musical culture and art of the modern period, assess the formation of its individual sections, initiate further fixation, scientific understanding and description of incomplete processes occurring at the moment, and also hypothetically predict their dynamics.

### References

1. Mamcheva, N.A. (2010) *Muzykal'nye instrumenty v sisteme traditsionnoy kul'tury nivkhov* [Musical instruments in the system of traditional culture of the Nivkhs]. Abstract of Art History Cand. Diss. Saint Petersburg.
2. Mamcheva, N.A. (2015) *Osobennosti ladovoy organizatsii nivkhskoy instrumental'noy muzyki* [Features of the Modal Organization of Nivkh Instrumental Music]. In: *Ladovye kommunikatsii v evraziyskom muzykal'nom prostranstve* [Modal Communications in the Eurasian Musical Space]. Kazan: Kazan State Conservatory. pp. 98–112. [Online] Available from: [https://www.elibrary.ru/download/elibrary\\_2\\_5387825\\_92202126.pdf](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_2_5387825_92202126.pdf) (Accessed: 09.11.2021).
3. Vysokov, M.S., Vasilevskiy, A.A. & Kostanov, A.I. (2008) *Istoriya Sakhalina i Kuril'skikh ostrovov s drevneyshikh vremen do nachala XXI stoletiya* [The History of Sakhalin and the Kuril Islands From Ancient Times to the Beginning of the 21st Century]. Yuzhno-Sakhalinsk: Sakhalinskoe knizhnoe izdatel'stvo.
4. *Munitsipal'noe byudzhethnoe uchrezhdenie Dom kul'tury "Klyuchi"* [Municipal Budgetary Institution House of Culture “Klyuchi”]. [Online] Available from: [https://dk-klyuchi.rf/site\\_get\\_file/1875/Istoriya%20DK%20001.jpg](https://dk-klyuchi.rf/site_get_file/1875/Istoriya%20DK%20001.jpg) (Accessed: 07.12.2021).
5. Government of Sakhalin Oblast. (2018) *Ob utverzhdenii gosudarstvennoy programmy "Razvitie sfery kul'tury v Sakhalinskoj oblasti" na 2014-2025 gody ot 31.07.2013 № 394 (s izmeneniyami na 25 iyunya 2021 goda)* [On the Approval of the State Program “Development of the Sphere of Culture in Sakhalin Oblast” for 2014–2025 of July 31, 2013, No. 394 (As Amended on June 25, 2021)]. [Online] Available from: [https://culture.admsakhalin.ru/site\\_get\\_file/23172/Postanovlenie%20Pravitelstva%20Sahalinskoj%20oblasti.rtf](https://culture.admsakhalin.ru/site_get_file/23172/Postanovlenie%20Pravitelstva%20Sahalinskoj%20oblasti.rtf) (Accessed: 07.12.2021).

УДК 782

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-32-41

### Цуй Шо

#### ТЕМЫ, СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА БРАЙТА ШЕНГА

В статье впервые в российском музыкознании рассматривается оперное творчество современного китайско-американского композитора Брайта Шенга. Предпринята попытка осмысления образно-тематических векторов его оперного театра, репрезентирующих различные ответвления музыкально-сценического искусства конца XX – начала XXI века. Отмечен интерес Брайта Шенга к историческим и легендарным сюжетам: литературной основой его опер послужили мифы («Песнь Меджнуна» и «Серебряная река»), классический роман-эпопея («Сон в красном тереме»), события современной китайской истории («Мадам Мао»). В статье проанализированы особенности интерпретации перечисленных сюжетов. Сделаны выводы об особенностях оперной эстетики компози-

тора, объединяющей традиции западноевропейского оперного театра с вкраплением элементов Пекинской оперы.

Ключевые слова: *Брайт Шенг, композитор, опера, Пекинская опера, либретто, сюжет, творчество.*

Брайт Шенг (р. 1955) – один из наиболее известных современных китайско-американских композиторов академического направления, дирижер и пианист. Он работает с престижными музыкальными институциями и сотрудничает со многими крупными музыкантами. Его произведения исполняются в США, азиатских и европейских странах.

В стилистике Брайта Шенга ощущаются особая интонационная острота и насыщенность, унаследованные от творчества Шостаковича, и пульсирующие бартоковские ритмы. В то же время его композиторские работы находятся под очевидным влиянием китайской музыки. Общеизвестно, что сам композитор многократно утверждал, что его музыка на 100% китайская и на 100% американская [1. С. 4].

Значение жанра оперы в творчестве Брайта Шенга трудно переоценить. Он писал оперы по заказу лучших оперных театров мира, таких как опера Сан-Франциско, Хьюстонская опера (Houston Grand Opera), оперный театр Санта-Фе (Нью-Мексико). Его произведения звучали в Нью-Йорке и Лондоне, Филадельфии и Чикаго.

Специальных исследований об оперном творчестве Брайта Шенга на русском языке не существует. Имеются единичные работы китайских музыковедов на английском языке. Таким образом, *актуальность* избранной темы определяется фактическим отсутствием научных трудов об оперном творчестве Шенга – одного из наиболее влиятельных китайских музыкантов, проживающих и работающих в США.

*Объектом* исследования стал образно-тематический спектр оперного творчества Брайта Шенга. Автору статьи представляется важным осмыслить тематические векторы его оперного театра, репрезентирующие различные ответвления современного музыкально-сценического искусства и обусловленные обращением к различным мифологическим и историческим сюжетам. *Предмет* исследования – оперы «Песнь Меджнуна», «Серебряная река», «Мадам Мао», «Сон в красном тереме».

Основная *цель* исследования – анализ направлений развития оперного театра Брайта Шенга, в творчестве которого можно наблюдать многообразие культурных контекстов, проистекающих из широкого диапазона композиторских интересов, а также стилевой интеграции его творчества, представляющего конгломерат мифов и исторических повествований из разных – европейских и восточных – традиций. Соответственно, одной из основополагающих *задач* стал анализ взаимодействия восточной и западной – китайской и европейской специфики музыкального мышления в оперном жанре.

Общая методология исследования базируется на применении комплексного метода анализа, наиболее адекватного для восприятия полиязычия и полистилистического многообразия, свойственных музыке эпохи постмодернизма в целом и оперному творчеству Шенга в частности.

Пытаясь обрести свой авторский музыкальный язык, Брайт Шенг с молодых лет стремился к соединению в своих произведениях китайских традиций и западных музыкальных форм. В то время, когда композитор еще был студентом Колумбийского университета, он слышал от своих учителей, что китайская и западная музыка происходят от двух совершенно разных корней. Однако в 1995 году, когда Шенг стал учеником Л. Бернштейна, он услышал от маэстро фразу, явившуюся для него ключевой: «Что значит невозможно соединить китайские основы музыки и западную логику? Все сочинения, так или иначе, являются сплавом произведений Брамса, Бартока, Стравинского, в том числе и мои ...» [2].

Брайтом Шенгом создано четыре оперы. Первая из них, одноактная *«Песнь Меджнуна»* («The Song of Majnun»), написана по заказу Лирической оперы Чикаго в 1992 году, а впоследствии, в 1995 году, поставлена также в Хьюстоне. Либретто этого сочинения, обозначенного автором как лирическая опера (вероятно, с учетом специфики работы театра, от которого поступил заказ), написал поэт Эндрю Портер по мотивам поэмы Низами «Лейла и Меджнун». Премьера состоялась 9 апреля 1992 года.

Сюжет оперы базируется на широко известном мифе. Образы влюбленных, положенные в основу легенды VII века о Лейле и Меджнуне, восточных Ромео и Джульетте, получили множественные художественные воплощения, географически распространившиеся от Ближнего Востока до Южной Азии. В опере Шенга Лейла и Меджнун – разлученные силами судьбы и семейной враждой молодые влюбленные. Боль их разлуки никогда не утихает, и каждый из них проводит все свои последующие после расставания годы в духовном поиске своего утраченного возлюбленного и только смерть может закончить этот поиск.

Уже в этом раннем произведении Брайт Шенг находит особые средства объединения восточной и западной музыкальной стилистики. В газете «New-York Times» была опубликована посвященная премьере оперы Шенга статья, автор которой – музыкальный критик Бернард Холланд – констатировал: «В «Песне Меджнуна» г-н Шенг заставляет нас забыть о различиях между китайской, тибетской или европейской стилистикой. Это происходит даже в тех случаях, когда в его опере они оказываются в тесном взаимодействии. Ибо из эклектики рождается его собственный оперный стиль, рождается художник, готовый использовать все возможное, чтобы усилить сценические образы. В какой-то момент духовые инструменты звучат, так как их восточные аналоги. Еще одна тембровая метафора – чистая, открытая оркестровка, перемежающаяся с перкуссией» [1].

В опере «Песнь Меджнуна» Шенгу удалось создать свой собственный пластичный музыкальный язык, прежде всего – особый тип мелодики, своего рода «бесконечную мелодию», в которой тематические элементы наслаиваются друг на друга и плавно перетекают один в другой. Это опера, в которой почти все вокальные партии представлены извилистыми певучими линиями: будь то дуэт Лейлы и Меджнуна или их сольные фрагменты. Гармонический язык оперы достаточно лаконичен. Композитор стремится к тому, чтобы аккордовые структуры оставались подчеркнуто простыми: главным образом, это трезвучия. Однако они сочетаются с использованием диссонансов – интервалов секунды и септимы. В результате их сочетания, основой развития становятся повторяющиеся гармонические паттерны: техника, характерная для творчества многих современников Шенга и его учителей в Колумбийском университете – американских композиторов-минималистов.

Следует также отметить, что при том, что Шенг напрямую нигде не цитирует китайскую народную музыку, но средствами оркестровки и тембровой колористики, перекрашивающей европейские инструменты в подобие китайских, он создает яркий китайский колорит, а восточная плавная мелодическая орнаментика оказывается сродни исламской музыке.

Брайт Шенг, говоря о стилистике оперы, утверждает, что до «Песни Меджнуна» «пробовал разные способы выражения... В «Н'Un: In Memoriam 1966–1976» я попытался выразить ужас печально известной «Культурной революции» в Китае, построив всю композицию на немелодичном, диссонирующем интервале в малую секунду. В «Трех китайских песнях о любви» я рассказал о своей привязанности к красоте мелодий и простым консонансным гармониям. «Меджнун» предоставил мне прекрасную возможность исследовать обе стороны в одной композиции — это была история, содержащая противоположные крайности драматических эмоций. И тот факт, что Меджнун – азиатская легенда, также сделал возможным поиск подходящего

гармонического языка для «восточных» мелодий. В характере Меджнуна много различных граней. По-арабски «Меджнун» означает «безумный»; это также имеет значение «увлеченный». Трагедия Меджнуна – это не только его любовь к Лейле, но и конфликт между этим чувством и неприятием этого чувства окружающими, что заставляет его стать одиноким и чуждым обществу человеком» [3. С. 10].

Вторая опера Шенга – «Серебряная река» («The Silver River», 1997) – камерная опера в одном действии, написанная на либретто драматурга и сценариста Дэвида Генри Хвана. Впервые опера была исполнена на Фестивале камерной музыки Санта-Фе в Нью-Мексико в 1997 году. Впоследствии она ставилась в рамках Фестиваля Сполето в Чарлстоне (штат Южная Каролина); позже состоялись премьеры в Нью-Йорке, Чикаго и Филадельфии. На европейской сцене опера была представлена в Лондоне.

В основе сюжета – китайская легенда о Серебряной реке (так в Китае называют Млечный путь) и Нефритовом императоре. Легенда известна с древних времен, имеет широкое распространение, до сих пор живет в мире китайской народной литературы и определяется как «одна из четырех великих китайских легенд» [4. С. 146]. Известный писатель и историк Чжан Чжэнли провел исследование, которое подтвердило, что эта легенда, как и другие тексты сборника «Ши цзин»<sup>1</sup> и относятся примерно к промежутку от XI века до нашей эры до VI века до нашей эры [5. С. 223]. По словам Чжана Чжэнли, «именно во времена династии Восточная Хань, сюжет этой истории любви, наконец, завершился» [6. С. 124]. В рамках этого сюжета отражены традиционные китайские культурные атрибуты, такие как мужское земледелие и женское ткачество, и передача их из поколения в поколение.

Легенда повествует о том, как простой смертный Пастух полюбил бессмертную Богиню-Ткачиху, дочь повелителя небес, Нефритового Императора. В то время Серебряная река омывала небо и землю постоянным светом и соединяла оба царства, позволяя встречаться земным и небесным существам. Но Нефритовый Император мечтает о хаосе, погружающем небо и землю во тьму. Он приказывает Буйволу вернуть Богиню-Ткачиху и превращает Серебряную реку в преграду, отделяющую небо от земли. Печаль наполняет вселенную. Боль влюбленных настолько велика, что в мире царит хаос, до тех пор, пока Император не смягчается и не позволяет влюбленным воссоединиться хотя бы один день в году – в седьмой день седьмой луны по лунному календарю. В этот день сороки образуют мост через Серебряную реку. И когда любовь отвлекает Богиню-Ткачиху от ее обязанности вращать звезды на небе, небо начинает темнеть.

В драматургии и музыкальном языке оперы «Серебряная река» соединены традиции западноевропейского музыкального спектакля и Пекинской оперы. Сцены, связанные с развитием образа Нефритового императора стилистически связаны с Пекинской оперой. Партия Императора исполняется в свойственной Пекинской опере манере на мандаринском диалекте китайского языка. В основе партии Пастуха лежит современный английский язык. Эта партия предполагает обычную для европейской оперы манеру пения, в которой соединяются речитативные, ариозные и кантиленные эпизоды.

Важное значение в опере «Серебряная река» имеют танцевальные эпизоды. Составляющие ее действие семь картин являют собой уникальное сочетание устного и вокализованного текста с танцем. Таким образом, «Серебряная река» – это

<sup>1</sup> «Ши цзин» – первый сборник древнекитайских стихов с раннего периода правления династии Западная Чжоу до середины периода весны и осени (всего 305). Говорят, что они были собраны, отсортированы и обработаны музыкальными чиновниками династии Чжоу. Их бытование охватывало обширную территорию, в основном в бассейне реки Хуанхэ, начиная с провинций Шаньси и Ганьсу на западе, провинции Хэбэй на севере, провинции Шаньдун на востоке и бассейна реки Янцзы на юге [7. С. 7].

камерная опера, соединяющая основы западного музыкального театра, драматическое действие и танец с Пекинской оперой.

Идея диалога Востока и Запада предопределила необычный состав оперного оркестра. Входящие в него артисты должны владеть различными стилями исполнения, как в рамках китайской стилистики, так и в рамках западной. В состав оркестра введена традиционная китайская лютя пипа, которая, благодаря яркому и запоминающемуся тембру придает оркестровой ткани яркий национальный колорит. Партия этого инструмента весьма виртуозна и требует от исполнителя высокого мастерства.

Характеризуя стилевое разнообразие и культурное полиязычие оперы «Серебряная река», Брайт Шенг говорит следующее: «Это сочетание театра и музыки, а также танца и китайской оперы». По словам композитора, самое сложное в постановке этой оперы состоит в том, что актеры должны руководствоваться именно музыкой, а не текстовыми репликами. Им необходимо в первую очередь слушать музыку, пусть даже и незнакомую им [2. С. 15].

Третья опера Брайта Шенга – «Мадам Мао» («Madame Mao», 2003) – внесла в его творчество яркий политический контекст. Ее премьера состоялась 26 июля 2003 года в оперном театре Санта-Фе. Хотя написание оперы у композитора ушло чуть больше года, Шенг утверждает, что работа над ней продолжалась гораздо дольше и стала частью его личной истории [8. С. 10].

Мадам Мао, четвертая жена Мао Цзэдуна, до замужества – актриса Цзян Цин – известна как идеолог китайской Культурной революции 1966–1976 годов, организатор травли неугодных ей членов коммунистической партии, «чисток» репертуара театров, радиопередач, кинорепертуара. После смерти Мао она была причислена к «Банде четырех», куда вошли политические деятели, приближенные к Мао в последние годы его жизни (именно на них была возложена ответственность за трагические события Культурной революции), и заключена в тюрьму за предательство государственных идей. Приговоренная к смертной казни, впоследствии замененной на пожизненное заключение, Цзян Цин повесилась в 1991 году.

Несмотря на то, что Брайт Шенг никогда не сталкивался с мадам Мао лично, проводимая ею политика оказала сильнейшее влияние на его жизнь. «Косвенным образом она [госпожа Мао – Ц.Ш.] повлияла на то, что я стал музыкантом», – пояснял композитор, рассказывая о том, что его ровесники после окончания средней школы отправлялись на «перековку» в сельскую местность, чтобы стать фермерами. «Это было на всю жизнь, кроме тех, у кого был явный талант к исполнительскому искусству» [8. С. 10] – утверждает Шенг. Молодые люди, демонстрирующие способности к музыке, были освобождены от сельского труда и вместо этого участвовали в «секторе пропаганды», который организовала госпожа Мао. Шенг, с детства обучавшийся игре на фортепиано, в 15-летнем возрасте не считал занятия музыкой интересными для себя. Однако он до такой степени не хотел быть фермером, что прошел прослушивание. Как следствие, юноша в течение семи лет занимался изучением и исполнением китайской народной музыки на границе Китая с Тибетом, что в дальнейшем стало важным фактором его становления как композитора.

Опера написана на либретто Колина Грэма, которое можно позиционировать как трагическую сатиру на судьбу Цзян Цин. История главной героини представлена через напряженное действие, сопоставимое по драматизму с кинематографическим триллером. Несмотря на лежащую в основе либретто подлинную историю, в нем присутствуют традиционные для оперы атрибуты: история любви, история репрессий, остро очерченные характеры героев. Действие вращается вокруг двух основных идей: репрессий и мести. Цзян Цин постепенно превращается из наивной молодой актрисы (которая искренне любила и боготворила Мао и его коммунистические идеалы) в злобную и мстительную убийцу. Ее надежды умирают одна за другой, и каждое унижение, которое она испытывает со стороны Мао и партии, служит усилению жела-

ния мести: ее безответная любовь превращается в злонамеренное политическое возмездие против всех обидчиков. Ирония в сюжете оперы заключается в том, что Цзян всю свою жизнь пытается избежать участи Чжицзэнь, первой жены Мао, которая сходит с ума. Этот факт представляется вдвойне ироничным, поскольку и Цзян к тому времени, когда ей удастся отомстить обидчикам, тоже в итоге сходит с ума.

Основной задачей Шенга и Грэма было стремление убедительно представить различные события в жизни мадам Мао, происходившие на протяжении сорока лет. Поэтому в опере героиня плавно «перемещается» от одного пункта истории к другому, несмотря на ощутимые скачки в реальном времени. Это сложная сюжетная фабула, кратко излагающая политические события и подлинные эмоции их участников. Шенг стремился сделать ее простой, ясной, понятной, но при этом эмоционально привлекательной для аудитории, независимо от того, знакомы слушатели с недавней историей Китая или нет.

Опера состоит из двух действий. Композитор развивает в ней две драматургические идеи. Первая ведет начало от «Макбета» Шекспира. Это подробное эмоциональное «исследование» разлагающего влияния власти на душу молодой актрисы. Вторая связана с глубинными пересечениями в биографии Цзян Цин искусства и реальной жизни. Исполнение молодой актрисой Цзян Цин роли Норы в знаменитой пьесе «Кукольный домик» Г. Ибсена, в свое время принесшее ей популярность, со временем сводит ее с ума. Все то, что она делает в своей дальнейшей жизни, соизмеряется с этой ролью. И если в рамках театра Цзян могла бы остаться второсортной актрисой, то на огромной мировой арене она нашла свою главную роль и оставила яркий кровавый след в истории Китая. Найденная Шенгом и Грэмом сложная организация сценического времени и пространства идеально символизирует идею заключения в жесткие рамки, в которых Цзян существует первоначально как начинающая актриса, затем как любовница и жена Мао и, наконец, как осужденный узник, чьи мечты о власти разбиты каблуком истории.

В опере Шенг разделяет мадам Мао на два персонажа и две вокальные партии: молодая идеалистически настроенная Цзян-I (высокое сопрано) на протяжении всей оперы взаимодействует со своим старшим, зловещим и более циничным «Я» Цзян-II (драматическое меццо-сопрано). Одним из способов создания контраста стало столкновение двух принципиально разных стилей подачи материала: в одном случае Брайт Шенг применяет язык Пекинской оперы, в другом использует европейскую технику вокального исполнения. Структура исторической западной оперы как бы ломается и нарушается воспоминаниями героини и сценами Пекинской оперы. В результате образуется многомерное музыкально-театральное пространство, объединяющее различные хронологические, а также контрастные стилистические и драматургические слои.

Последняя опера Брайта Шенга и его самое известное произведение – «Сон в красном тереме» («The Dream of the Red Chamber», 2016). Созданная по заказу Оперы Сан-Франциско, она имела широкий общественный резонанс и получила признание критиков. Премьера состоялась 29 сентября 2016 года в театре War Memorial Opera House (Сан-Франциско). После американской премьеры билеты на представления оперы в рамках гастрольного тура театра по Гонконгу и Китаю были полностью распроданы.

Опера написана на основе одноименного романа Цао Сюэциня (1715–1764), который принято считать одним из четырех великих романов Китая и самым популярным из них. Это развернутое эпическое произведение, содержащее более 2500 страниц текста, 120 глав, 975 персонажей. Однако Цао принадлежат только первые 80 глав, которые были опубликованы в 1763 году под названием «Записки о камне». В 1791 году издатель Гао Э и его помощник Чэн Вэйюань написали и опубликовали продолжение романа в объеме еще сорока глав, завершив сюжетную линию и дав роману современное название. Это название происходит от известного идиоматического

выражения «красный терем». Так в Китае называют помещение, где живут дочери богатых семейств. Другой источник названия – вещий сон главного героя романа Баоюя, который содержит предсказания судеб героев.

Китайский писатель Лу Сюнь считает, что в романе «Сон в красном тереме» полностью устранены недостатки более ранних китайских классических романов, связанные с неполным раскрытием характеров персонажей [цит по: 9. С. 699]. Поэт и литературный критик Хэ Цифан отмечает, что масштабность исторического фона и чрезвычайно сложные отношения персонажей в романе беспрецедентны и называет это произведение «вершиной китайских романов классического реализма» [цит по: 10. С. 337].

В романе всесторонне и реалистично показаны быт и нравы Китая середины XVIII столетия. В нем описывается жизнь четырех богатых и влиятельных семей – Цзя, Ши, Ван и Сюэ. Главный герой – один из наследников рода Цзя восемнадцатилетний Баоюй, родившийся с кусочком драгоценной яшмы во рту. Баоюй не такой, как все: его не интересует карьера чиновника, он любит поэзию и музыку, возвышает женщин и недолюбливает мужчин. Ведущей сюжетной линией романа является история его любви к кузине – нежной девушке Линь Дайюй. В романе Баоюй и Дайюй борются с условностями общества за признание своей любви, поскольку родные Баоюя хотят видеть его женой другую кузину – ученую красавицу Баочай из рода Сюэ. События разворачиваются на фоне детализированного описания богатства семьи Цзя и упадка этого рода, а также развития судеб многочисленных главных и второстепенных героев. Наряду с реалистическим, в тексте присутствует аллегорический уровень, основанный на знаках и символах китайской культуры: сюжет романа объединяет земное путешествие разумного камня, яшмы, которую обронила на землю богиня Нюйва.

Превратить многослойный роман в оперное либретто было чрезвычайно сложной задачей. С просьбой о его написании Шенг обратился к драматургу Дэвиду Генри Хвану, с которым ранее работал над оперой «Серебряная река». Сначала Хван отказался, так как счел невыполнимой задачей адаптировать огромный роман для оперы, сохранив при этом должное почтение к первоисточнику. Однако Шенгу удалось убедить его.

Одной из важнейших проблем, которую должны были решить композитор и либреттист, стала проблема языка. Роман «Сон в красном тереме» написан на бытовом китайском языке (использованы диалекты байхуа и веньян) и имеет поэтические вставки. Брайт Шенг предложил использовать для либретто оперы современный английский язык.

Композитор сразу же отказался от использования последних сорока глав романа, авторство которых является спорным. Но при этом роман стал не единственным источником либретто. Сюжетная линия оперы, связанная с долгом семьи Цзя императору и придающая развитию динамичность, почерпнута из биографии Цао Сюэциня, автора романа. В годы правления императора Канси семья Цао была знатной и богатой. Но унаследовавший трон Юнчжэн начал убирать из своего окружения приближенных прежнего императора. Цао обвинили в растрате государственных средств, а их имущество конфисковали.

Важнейшей задачей композитора и либреттиста стал жанровый перевод эпической саги в драматическое произведение. При разработке драматургии оперы Шенг поставил на первое место два аспекта: интенсивность развития действия и эмоциональное воздействие на слушателя. Очевидно, что, реконструируя столь объемный текст, Шенг и Хван должны были сократить и упростить повествование. В основу либретто решено было положить историю любви главных героев. Шенг, по его словам, стремился создать произведение, способное привлечь публику независимо от того, к какой нации она принадлежит. По его убеждению, именно притча о несчастной любви способна затрагивать сердце каждого человека [11. С. 147].

Опера состоит из двух актов, в которых действуют восемь персонажей: Баоюй, Дайюй, Баочай, мать Баоюя госпожа Ван, бабушка Баоюя и Даоюй Джиа, сестра Баоюя принцесса Цзя, мать Баочай тетя Сюэ и монах. Семеро из перечисленных героев имеют вокальные партии. Роль монаха исполняет драматический актер.

Шенг и Хван сохранили основной духовный слой романа, они адаптировали версию, в которой Баоюй и Дайюй – единственные духовные персонажи во всей опере. Поэтому они узнают друг в друге близкие души при первой же встрече и выражают свои чувства в «дуэте согласия»: «Как странно, как будто я видел ее / его раньше... Как будто... наши жизни были рождены для этой цели, созданы для этого момента» [12. С. 89]. Либреттист и композитор стремились к тому, чтобы действие было максимально логичным. Дайюй – болезненная молодая девушка, покойная мать которой была единственной дочерью бабушки Цзя. Она приехала в семью Цзя в поисках убежища после смерти матери, где ее сразу же невзлюбила госпожа Ван, невестка бабушки Цзя и мать Баоюя. В романе причина этого не объясняется. В опере же леди Ван поет следующий текст: «Она похожа на свою мать, которая смотрела на меня свысока, когда я впервые приехала сюда, чтобы выйти замуж за ее брата» [12. С. 74–75].

В опере «Сон в красном тереме» присутствуют интересные детали, не всегда знакомые европейцам, но понятные китайской публике. Например, парный веер, который получают в подарок Баоюй и Баочай, указывает на волю императора поженить их. Бабушка Цзя, которая в опере, в отличие от романа, является сторонницей брака между Баоюем и Дайюй, надевает красную маску. Леди Ван и принцесса Цзя надевают белые. Красные маски в традиционной Пекинской опере носят положительные персонажи, в то время как злодеи – белые. Существует даже китайская поговорка: «Один поет под красной маской, а другой поет под белой», что означает, что положительный персонаж и его антагонист движутся в противоположных направлениях. Таким образом композитор и либреттист показали конфликт двух противоположных лагерей через метод традиционной Пекинской оперы.

Шенг и Хван сохранили в опере заложенную в романе идею развития лирических отношений главных героев на широком историческом фоне. В финальной сцене эти линии соединяются: здесь становится понятным, что свадьба Баоюй и Баочая оказалась результатом заговора – решения императора избавиться от Цзя и забрать все состояние Цзя и Сюэ. Композитору и либреттисту удалось сохранить и идущую от литературного первоисточника многослойность сюжета. В драматургии оперы сочетаются реалистический и аллегорический пласты. Баоюй является земным воплощением Божественного Камня, оставшегося от строительства небес, а Дайюй – Багрового Жемчужного Цветка, который пришел на землю, чтобы отплатить Божественному камню за то, что тот поливал его своей росой в течение трех тысяч лет. Аллегорическая часть сюжета сконцентрирована в прологе, репрезентирующем историю Камня и Цветка. Аллегорию и реальность объединяет фигура монаха – действующего лица, комментатора, рассказчика.

Анализ тематического и образного наполнения оперного творчества Шенга позволяет сделать вывод о том, что во многом оно оказалось вписанным в его личную историю. В опере «Песнь Меджуна» композитор опирается на мелодические элементы тибетской музыки, освоенные им за период вынужденного проживания на этой удаленной территории, в опере «Мадам Мао» он воплощает образ героини, политическая деятельность которой оказала непосредственное влияние на его судьбу.

Все четыре оперы Шенга демонстрируют важнейшую для композитора идею поиска национальной идентичности. В каждой из них присутствует связь Востока и Запада, принимая разнообразные формы и реализуясь преимущественно через объединение традиций западноевропейского музыкального театра и элементов Пекинской оперы.



## Литература

1. Holland B. Review/Opera; Justifying Eastern Ends with Western Means // New York Times. 1992. Section 1. P. 13.
2. Hardesty A. Bright Sheng interview: cross-cultural emissary URL: <https://www.orartswatch.org/bright-sheng-interview-cross-cultural-emissary/> JULY 20, 2018 (дата обращения 10.04.2021)
3. Su Sun Wong. An Analysis of Five Vocal Works of Bright Sheng, D.M.A diss. Austin, 1995. 178 p.
4. Ма Юнцин. Оценка классических стихов. Нанкин: Издательство литературы и искусства Цзянсу Феникс, 2018. 324 с. 马永庆.经典诗词欣赏.南京:江苏凤凰文艺出版社,2018.324页.
5. Лю Сичэн. Поэтическая традиция народной литературы и искусства. Шанхай: Издательство Шанхайской культуры, 2018. 553 с. 刘锡诚.民间文艺学的诗学传统.上海:上海文化出版社,2018.553页.
6. Чжан Чжэньли. Мифологические исследования. Шанхай: Издательство Шанхайской академии социальных наук, 2009. 395 с. 张振犁.神话研究.上海:上海社会科学院出版社,2009.395页.
7. Юй Юэ. Путеводитель по древней китайской литературе. Пекин: Издательство Китайского радио и телевидения, 2017. 385 с. 俞阅.中国古代文学导读.北京:中国广播电视出版社,2017.385页.
8. Schwartz K. ‘Mao’ composer talks about opera’s success // The Michigan daily 11.08.2003. URL: <https://www.michigandaily.com/uncategorized/mao-composer-talks-about-operas-success/> (дата обращения: 18.05.2021)
9. Чжоу Чжунмин. Языковое искусство романа «Сон в красном тереме». Пекин: Пекинская объединенная издательская компания, 2019. 759 с.周中明.红楼梦的语言艺术.北京:北京联合出版公司,2019.759页.
10. Ян Тинчжи. Китайские рассказы в стихах. Наньчан: Издательство «21 век», 2018. 392 с. 杨廷治.诗词里的中国故事.南昌:二十一世纪出版社,2018.392页.
11. Брайт Шенг об опере «Сон в красном тереме»: Своеобразие в либретто оперы «Сон в красном тереме» // Исследования О Цао Сюэцинь. 2017. № 4. С. 146–150. 盛宗亮.歌剧《红楼梦》笔谈:歌剧《红楼梦》编剧初衷[J].曹雪芹研究,2017. № 04. 146–150页.
12. Bright Sheng, Dream of the Red Chamber (Opera).New York: G. Schirmer, 2016. 535 p.

**Themes, Plots and Characters in Bright Sheng’s Operas**

*Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2021, 4 (83), 32–91.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-32-91

*Cui Shuo*, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 929090054@qq.com

**Keywords:** Bright Sheng, composer, opera, Peking opera, libretto, plot, creativity.

The article is the first to consider the operatic works of the contemporary Chinese-American composer Bright Sheng (b. 1955). An attempt is made to comprehend the composer’s figurative and thematic preferences in the operatic genre that represent various branches of the musical and stage art of the postmodern era. The main aim of the study is to analyze the vectors of development of the composer’s operatic creativity. In Sheng’s works, one can observe a variety of cultural contexts associated with a wide range of his composing interests, as well as the stylistic integration of his work, representing a conglomerate of myths and historical narratives from European and Eastern traditions. Therefore, one of the most important objectives of the research was to analyze the interaction in Sheng’s operas of the eastern and western – Chinese and European – specifics of musical thinking. The article notes Sheng’s interest in historical and legendary subjects. The literary basis of his operas were myths (“The Song of Majnun” and “The Silver River”), the Chinese classic novel of the 18th century (*Dream of the Red Chamber*), events of modern Chinese history (Madame Mao). The article analyzes the

features of the interpretation of these plots. The first opera, *The Song of Majnun*, is a myth about eternal love, in which Sheng managed to create a plastic musical language, first of all, a special ornamental type of melody. *The Silver River* chamber opera combines the traditions of Western European musical theater, drama, and dance with Peking opera. *Madame Mao* is a rare example of political opera with elements of satire. *Dream of the Red Chamber* is the embodiment of the famous Chinese novel on the music stage; it was an incredibly difficult task to create an opera libretto from it. The article concludes that, for Bright Sheng, traditional cultural identity is an extremely important aspect, and the peculiarities of his operatic aesthetics lie in the combination of the traditions of Western European opera with elements of Peking opera.

### References

1. Holland, B. (1992) Review/Opera; Justifying Eastern Ends With Western Means. *New York Times*. Section 1. p. 13.
2. Hardesty, A. (2018) *Bright Sheng Interview: Cross-Cultural Emissary*. [Online] Available from: <https://www.orartswatch.org/bright-sheng-interview-cross-cultural-emissary/> (Accessed: 10.04.2021).
3. Su Sun Wong. (1995) *An Analysis of Five Vocal Works of Bright Sheng*. D.M.A. Diss. Austin.
4. Ma Yuntsin. (2018) *Assessment of Classical Poems*. Nanjing: Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing House. (In Chinese).
5. Lyu Sichen. (2018) *Poetic Tradition of Folk Literature and Art*. Shanghai: Shanghai Culture Publishing House. (In Chinese).
6. Chzhan Chzhenli. (2009) *Mythological Research*. Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences Press. (In Chinese).
7. Yuy Yue. (2017) *Guide to Ancient Chinese Literature*. Beijing: China Radio and Television Publishing House. (In Chinese).
8. Schwartz, K. (2003) ‘Mao’ Composer Talks About Opera’s Success. *The Michigan Daily*. [Online] Available from: <https://www.michigandaily.com/uncategorized/mao-composer-talks-about-operas-success/> (Accessed: 18.05.2021).
9. Chzhou Chzhunmin. (2019) *The Linguistic Art of the Novel “Dream of the Red Chamber”*. Beijing: Beijing United Publishing Company. (In Chinese).
10. Yan, Tinchzhi. (2018) *Chinese Stories in Verse*. Nanchang: 21st Century Publishing House. (In Chinese).
11. Sheng, B. (2017) Bright Sheng on the Opera “Dream of the Red Chamber”: Originality in the Libretto of the Opera “Dream of the Red Chamber”. *Research on Tsao Syuetsin*. 4. pp. 146–150. (In Chinese).
12. Sheng, B. (2016) *Dream of the Red Chamber (Opera)*. New York: G. Schirmer.

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-41-51

Л.А. Кочеткова

### ЖАНР ТЕЛЕВИЗИОННОГО БАЛЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ М.Л. ЛАВРОВСКОГО: ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Цель статьи – впервые обобщить исполнительскую и хореографическую деятельность М.Л. Лавровского, премьера и педагога Большого театра России в жанре телевизионного балета. Это направление его творчества охватило