

На правах рукописи
УДК: 782.1
782.6

Цуй Шо

**КРОССКУЛЬТУРНЫЕ КОННОТАЦИИ
В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ БРАЙТА ШЕНГА**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург, 2025

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Научный руководитель:

Долгушина Марина Геннадьевна

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Официальные оппоненты:

Лаврова Светлана Витальевна

доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию, профессор кафедры музыкального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

Медведева Юлия Петровна

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Ведущая организация: **федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова»**

Защита состоится 18 ноября 2025 года в 16.00 часов на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 196084, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000001146.html

Автореферат разослан « » сентября 2025 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат искусствоведения, доцент

Папенина Анастасия Николаевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Проживающий ныне в США Брайт Шенг (Bright Sheng, р. 1955)¹ – один из наиболее известных в мире современных китайских композиторов. Интерес к его творчеству неизменно возрастает. Сценические, оркестровые, камерно-инструментальные, камерно-вокальные произведения Брайта Шенга звучат в Северной Америке, Европе, Азии. Среди исполнителей его музыки – Опера Сан-Франциско, Лирическая опера Чикаго, Нью-Йоркский балет, Бостонский симфонический оркестр, Чикагский симфонический оркестр, Йо Йо Ма, Эвелин Гленни, другие прославленные коллективы и солисты.

Подобно большинству композиторов-соотечественников – представителей течения Новой волны² – Брайт Шенг отразил в своих сочинениях глубинные основы китайской традиционной культуры, совместив их с европейской композиторской техникой. Наполненность драматическими конфликтами и внутренний психологизм не исключают коренных связей его творчества с народным искусством Китая. В своих интервью Шенг утверждает, что его музыка на 100% китайская и на 100% американская³, что позволяет судить о важнейшем значении для него идеи органичного соединения культур.

Истоки композиторского творчества Брайта Шенга многообразны. В его произведениях ощущаются стилистические веяния музыки И.Ф. Стравинского, Б. Бартока, Д.Д. Шостаковича, и, одновременно, специфические черты, свойственные музыкальному искусству Китая. Исследователи и критики считают одной из примет авторского почерка композитора умение создавать прозрачные лирические мелодии, в которых национально-характерные интонации соединяются с интонациями европейского типа.

Стремление обрести собственный музыкальный язык и нацеленность на поиск стилистической индивидуальности проявились у Брайта Шенга еще в молодые годы. В беседе с журналистом и композитором Фрэнком Дж. Отери он вспоминал, что во время учебы в Колумбийском университете слышал от своих учителей о том, что музыка Китая и западная музыка происходят от

¹ Китайское имя композитора – Шэн Цзунлянь (盛宗亮).

² Новая волна – направление в китайском искусстве, возникшее в конце 1970-х годов после окончания Культурной революции.

³ Bright Sheng. Summary. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1436/Bright-Sheng/>

двух разных корней и потому несовместимы⁴. Однако в 1995 году мнение Шенга изменилось: маэстро Леонард Бернштейн открыл юноше новые грани понимания феномена кросскультурных связей: «Что значит невозможно соединить китайские основы музыки и западную логику? Вся музыка, в том числе и произведения Брамса, Бартока, Стравинского, так или иначе, являются сплавом существовавших ранее, в этом ряду и моя музыка»⁵.

Особое место в творчестве Брайта Шенга занимают произведения для музыкального театра. В них звучат вечные темы любви и ненависти («Песнь Меджнуна», 1992), получают музыкальное воплощение китайские легенды («Серебряная река», 1997), воскресают известные исторические персонажи («Мадам Мао», 2003). Доминантной точкой оперного творчества Шенга является опера «Сон в красном тереме» (2016), основанная на одноименном китайском классическом романе XVIII века.

Оперы Брайта Шенга создавались по заказу и впоследствии ставились в лучших оперных театрах мира. Камерная опера «Серебряная река» после премьеры на фестивале в Санта-Фе (штат Нью-Мексико) прозвучала на фестивале Сполето в Чарлстоне (штат Южная Каролина), а также в театрах Нью-Йорка, Чикаго, Филадельфии, Лондона. Опера «Сон в красном тереме» через год после премьеры в Сан-Франциско была представлена на Гонконгском фестивале, а в 2021–2022 годах с успехом гастролировала по Китаю: спектакли прошли в театрах Пекина, Чанши, Ухани, в столицах провинций Хунань и Хубэй.

Следует подчеркнуть, что именно произведения для музыкального театра принесли Брайту Шенгу мировую известность. Однако, несмотря на популярность оперного творчества композитора и его высокую оценку музыкальным сообществом, оперы Шенга практически не изучены, что предопределяет актуальность проведенного исследования.

Перспективный исследовательский вектор представляет и тема кросскультурных коннотаций Востока и Запада, воплощенная в оперном творчестве Брайта Шенга. Термин «кросскультурность» (англ.: cross culture – пересечение культур), широко используемый в наши дни в гуманитарных науках, в настоящем исследовании понимается как взаимодействие и взаимообогащение различных культур, предполагающее отказ от абсолютизации какой-либо из них. В свете процессов глобализации, порождающих взаимопроникновение культур и их синтез, эта тема с особой

⁴ Oteri F. J. Bright Sheng: My father's letter and Bernstein's question. URL: <https://nmbx.newmusicusa.org/bright-sheng-my-fathers-letter-and-bernsteins-question/>

⁵ Bright Sheng. Summary. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1436/Bright-Sheng/>

остротой ставит вопрос о национальной идентичности и сохранении культурной самобытности. Оперный жанр в силу его синтетической природы оказался определяющим в отношении кросскультурной специфичности творчества Брайта Шенга, соединяя основы традиционной культуры Китая, спроецированные на музыкальные и немusикальные компоненты, с законами европейского музыкального театра и современными композиторскими техниками.

Степень разработанности темы исследования. Важнейшим для настоящей диссертации ракурсом является взаимодействие европейской и внеевропейской, а именно – европейской и китайской музыкальных культур. Эта проблематика разрабатывалась в трудах В.Дж. Конен, Ю.П. Медведевой, Т.В. Тихоновой, Н.Г. Шахназаровой, Ван Дон Мэй и многих других. Отдельного упоминания заслуживают фундаментальный труд У Ген Ира «История музыки Восточной Азии», а также работы В.Н. Холоповой и В.Н. Юнусовой.

Акцентным элементом китайской традиции, проявившейся в творчестве Брайта Шенга, стала музыка пекинской оперы. Исследованию пекинской оперы посвящены труды «Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера» Т.Б. Будаевой, «Пекинская опера как синтетическое сценическое действо» Жуань Юнчэнь, «Пекинская музыкальная драма (середина XIX – 40-е годы XX в.)» С.А. Серовой, «Традиционная китайская опера кунцзюй» Чжэн Лэй (перевод А.В. Борсука), «Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции пекинской оперы» Лии Чао и другие. Отметим также диссертацию Чжан Личжэнь «Современная китайская опера: история и перспективы развития», в которой автор фокусирует внимание на характере взаимоотношений европейской и китайской традиций, и диссертацию Чэнь Ин «Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта», где также акцентируется внимание на различии традиций и прослеживается история европейских влияний на современную китайскую оперу.

В течение последнего десятилетия появилось немало русскоязычных исследований, посвященных музыке композиторов Новой волны и китайской современной опере. Среди таковых следует назвать диссертации «Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке “периода открытости”» Дай Юй и «Китайская опера XXI века» Цзун Чжэн, а также статьи на эту тему В.Н. Юнусовой, Дин Жун, Е.В. и В.Ю. Кисеевых, Сы Яна, Янь Цзянань и других.

Однако изучение творчества Брайта Шенга образует очевидный пробел в современном музыкознании. Так, в ряду исследований российских

музыковедов можно упомянуть лишь статью Н.А. Феофановой «О некоторых особенностях интерпретации цикла “Семь мелодий, услышанных в Китае” Брайта Шенга», посвященную известному сочинению композитора для виолончели соло. Кроме того, в один из параграфов диссертации Чжу Линьцзи «Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма» вошла краткая информация об оперном творчестве Брайта Шенга, преимущественно – о его опере «Песнь Меджнуна». Специальных исследований на русском языке, посвященных оперному творчеству Шенга, до настоящего времени не существовало.

Музыка композитора ранее изучалась отдельными китайскими исследователями: их работы написаны преимущественно на английском языке.

Среди англоязычных работ о творчестве Брайта Шенга следует упомянуть диссертацию Ксу Чунг-Тан о взаимовлиянии восточной и европейской стилистик в опере «Песнь Меджнуна»⁶, а также исследование Лай Тинг-Ю Крус, которое посвящено аналогичной проблематике, однако основывается на анализе струнных квартетов Брайта Шенга⁷. Ряд позиций, оказавшихся важными для аналитических разделов настоящей работы, обозначен в диссертации Ли Ксян-У, где в контексте кросскультурных взаимодействий проанализирована оркестровка «Почтовых карточек» Брайта Шенга⁸. Идее пересечения культур посвящена диссертация Ксиру Хуанг⁹, в которой рассматривается опера «Сон в красном тереме».

Очевидно, что в современном музыковедении существует лакуна в осмыслении оперного творчества Брайта Шенга – как в целом, так и в контексте пересечения восточных и западных тенденций. Кроме того, в музыкальной науке все еще не получила достаточного освещения проблема кросскультурных взаимодействий в композиторском творчестве, которая становится одной из ключевых идей художественной рецепции музыки эпохи постмодернизма.

Объект исследования – оперное творчество Брайта Шенга.

⁶ Hsu Chiung-Tan. Fusion of Musical Styles and Cultures in Bright Sheng's Opera «The Song of Majnun». D.M.A diss. The Ohio State University, 1999. 91 p.

⁷ Lai Ting-Ju Krouse. A Perspective on Ethnic Synthesis in Twentieth Century Art Music with a Focus on an Analysis of String Quartet No. 3 by Bright Sheng. Ph.D. diss. – University of California, Los Angeles, 2001. 96 p.

⁸ Lee Hsuan-Yu. A Study on Hybrid Style and Orchestration in Bright Sheng's Postcards. D.M.A diss. University of North Texas, 2015. 69 p.

⁹ Huang Xirui. The Musical Style and the Cultural Connotation of Bright Sheng's Opera «Dream of the Red Chamber». Las Vegas: University of Nevada, 2020. 139 p.

Предмет исследования – оперное творчество Брайта Шенга в аспекте кросскультурных коннотаций.

Цель исследования – выявление и осмысление феномена кросскультурности в творчестве Брайта Шенга сквозь призму оперного жанра.

Задачи исследования:

- реконструировать биографию композитора, охарактеризовать основные этапы его творческого пути, подчеркнув траектории их соприкосновения с китайской музыкальной культурой и европейскими композиторскими техниками;
- представить основные сферы творческой деятельности Брайта Шенга;
- на примере произведения «Семь мелодий, услышанных в Китае» проанализировать характерную для творчества композитора кросскультурную стилистику музыкального материала;
- на примере произведения «Ночь в Пекинской опере» рассмотреть приемы воплощения Брайтом Шенгом специфики одноименной разновидности традиционной национальной музыкальной драмы;
- проанализировать оперу «Песнь Меджнуна» как первую в творчестве Брайта Шенга попытку воплощения кросскультурной стилистики в сфере музыкального театра;
- рассмотреть особенности отражения современной исторической тематики в опере «Мадам Мао» и взаимодействие в ней черт европейского оперного театра и элементов пекинской оперы;
- проанализировать камерную оперу «Серебряная река», соединяющую черты пекинской и европейской оперы с танцевальными сценами, принадлежащими различным музыкально-хореографическим традициям;
- представить опыт театрализации Брайтом Шенгом китайского классического романа «Сон в красном тереме», сфокусировав внимание на особенностях оркестрового стиля произведения.

Теоретико-методологические основы исследования. Диссертация опирается на опыт:

- фундаментальных исследований проблематики дихотомии Востока и Запада отечественными востоковедами (У Ген Ир, Н.Г. Шахназарова, В.Н. Юнусова, Г.А. Орлов);
- трудов по всеобщей истории китайской музыки (Ван Юйхэ¹⁰, Ху Юйцин¹¹, Сунь Чжифу¹²);

¹⁰Ван Юнхэ. Оглядываясь на прошлые 50 лет китайской музыки // Китайская музыка.– 2000. № 3. С. 1–2.

- проблематики исследований западной и российской музыкальной синологии (Нэнси Рао¹³, Кристиан Ульц¹⁴, Е.В. Васильченко, В.Н. Холопова, С.П. Волкова);

- исследований, посвященных широкому спектру проблематики современных музыкально-театральных жанров (М.Г. Арановский, А.А. Баева, Г.В. Григорьева, Л.Г. Данько, О.В. Комарницкая, С.И. Савенко, А.Я. Селицкий, М.Е. Тараканов), а также проблем кросскультурной коммуникации, в том числе, взаимодействия в музыкальном искусстве китайской и западноевропейской культурных традиций (Н.Г. Шахназарова, В. Дж. Конен, Э. Герштейн, У Цзин Юй и другие) .

В диссертации применена методология анализа, базирующаяся на ключевых положениях российского музыкознания: теории интонации Б.В. Асафьева, концепции оперной драматургии М.С. Друскина, подходах к анализу современного музыкального языка, предложенных Г.В. Григорьевой, Л.С. Дьячковой, Ю.Н. Холоповым. Методологической основой анализа вокальной мелодики послужили труды Е.А. Ручьевской. Необходимо отметить важную роль для данной работы фундаментальных трудов по биографике и источниковедению И.Ф. Петровской, А.Г. Голикова и Т.А. Кругловой.

Методы исследования. Специфика темы диссертации обусловила применение следующих методов исследования:

- метод сравнительно-исторического анализа применялся для изучения особенностей оперного жанра в творчестве Брайта Шенга и определения специфики гибридного кросскультурного подхода композитора к опере;

- метод сравнительно-стилистического анализа был использован при анализе феномена кросскультурности, определяющего свойства музыкального материала и принципы развития в ряде произведений Брайта Шенга;

¹¹ Ху Юйцин. История развития китайской и зарубежной вокальной музыки. Пекин: Пекинский издательский дом, 1986. 121 с.

¹² Сунь Чжифу. О национальном и мировом распространении китайского искусства вокальной музыки // Школа театра. 2017. № 2. С. 86–128.

¹³ Rao N. Y. The Color of Music Heritage: Chinese America in American Ultra-Modern Music // Journal of Asian American Studies 12/1 2009. Pp. 83–119; The Tradition of Luogu Dianzi (Percussion Classics) and Its Signification // IV. Contemporary Music in China Contemporary Music, Contemporary Music Review 5/6 October/December 2007. Pp. 511–527.

¹⁴ Utz Ch. Neue Musik und Interkulturalitat: Von John Cage bis Tan Dun (Beihefte zum Archiv fur Musikwissenschaft 51). Stuttgart: Steiner, 2002. Pp.1–69.

- историко-биографический метод стал базой для изучения фактов жизненного и творческого пути композитора, призванных воссоздать его индивидуальный художественный облик;

- историко-культурологический метод был связан с постижением контекста эпохи: событий Культурной революции в Китае, обстоятельствами вынужденной эмиграции Брайта Шенга и его интеграции в американскую культуру;

- музыкально-аналитический метод стал основой изучения нотных текстов.

Материал исследования – партитуры, аудио- и видеозаписи опер Брайта Шенга «Песнь Меджнуна», «Серебряная река», «Мадам Мао», «Сон в красном тереме», а также его отдельных инструментальных сочинений: «Семь мелодий, услышанных в Китае», «Ночь в Пекинской опере». Не менее значимый блок – документальные материалы – представлен рецензиями на оперы Шенга, а также интервью композитора в средствах массовой информации.

Положения, выносимые на защиту:

1. Брайт Шенг – многогранная творческая личность: композитор, музыкант-исследователь, дирижер, педагог.
2. Творчество Брайта Шенга принадлежит как китайской, так и западной культуре; истоки его оригинального композиторского стиля связаны с идеями кросскультурной коммуникации.
3. Основными репрезентантами китайской культуры у Шенга становятся музыкальный материал, соединяющий национальные основы с европейскими приемами развития, и стилистика пекинской оперы.
4. Кросскультурные коннотации проявляются в оперном творчестве Брайта Шенга на уровне содержания и на уровне драматургии; в его творчестве синтезируются черты современного европейского театра и элементы традиционной китайской музыки.
5. Феномен кросскультурности предопределяет особенности музыкального языка опер Брайта Шенга, проявляясь в мелодике, гармонии, оркестровке.
6. Каждая из опер Брайта Шенга имеет свою специфику и собственный жанровый ракурс.

Научная новизна диссертации заключается в следующем:

1. На основе изучения письменных, устных и Интернет-источников составлена первая на русском языке биография выдающегося композитора современности – Брайта Шенга и определены основные этапы эволюции его творчества.

2. Впервые проведен комплексный анализ оперного наследия Брайта Шенга, раскрыто своеобразие его музыкального театра, отражающее кросскультурные тенденции современного композиторского творчества.

3. Оперное творчество Брайта Шенга рассмотрено сквозь призму четырех жанровых разновидностей:

- «Песнь Меджнуна»: опера – последование сцен-миниатюр, объединившая стилистические элементы, принадлежащие к европейской и восточным культурным традициям;

- «Серебряная река»: камерная опера с чертами пекинской оперы и хореографического действия;

- «Мадам Мао»: историческая опера с элементами китайского традиционного и драматического театра;

- «Сон в Красном тереме»: музыкальная интерпретация одноименного романа Цао Сюэциня, одного из «четырех великих романов» Китая.

4. На примере опер Брайта Шенга показаны возможные пути совмещения традиционного китайского музыкального искусства с формами европейского оперного театра.

Теоретическая значимость работы определяется введением в научный оборот ранее не изученного материала – оперного творчества современного китайско-американского композитора Брайта Шенга, а также рассмотрением его опер в контексте кросскультурного диалога как принципа коммуникации Востока и Запада.

Диссертация обогащает существующие сведения по истории и теории современного музыкального театра. Представленная в работе методология может быть использована для дальнейшего исследования творчества китайских композиторов конца XX – начала XXI века.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности применения ее материалов в лекционных курсах высших и средних профессиональных учебных заведений («История зарубежной музыки», «История оперного искусства», «Музыкальный театр стран Востока», «Основы оперной драматургии» и других). Работа может быть востребована исполнителями-практиками – оперными певцами, музыкантами-инструменталистами. На ее основе возможна разработка учебно-методических материалов, касающихся взаимодействия академических опер и традиционной музыкальной культуры в творчестве современных китайско-американских композиторов.

Достоверность исследования обеспечивается:

- полнотой и тщательностью изучения авторитетных научных трудов и иных источников на русском, китайском и английском языках;

- изучением документальных материалов, в том числе статей и интервью Брайта Шенга;

- скрупулезным анализом нотных текстов сочинений Шенга – партитур его опер «Песнь Меджнуна», «Серебряная река», «Мадам Мао», «Сон в красном тереме» и некоторых других произведений;

- выбором методологии, согласованной с проблематикой, целями и задачами исследования.

Апробация результатов исследования. Диссертация прошла обсуждение на заседании кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена».

Основные результаты исследования опубликованы в 8 статьях; 4 из них изданы в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК РФ.

Отдельные положения работы были представлены на всероссийских и международных конференциях: XV Ежегодной научной сессии аспирантов и молодых ученых (г. Вологда, ВоГУ, 23 ноября 2021 года), VI Всероссийской научно-практической конференции «Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики» (г. Петрозаводск, ПГК имени А. К. Глазунова, 26–27 апреля 2022 года); Всероссийской конференции «Молодые исследователи – регионам» (г. Вологда, ВоГУ, 18 апреля 2023 года).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включающего 238 источников на русском, китайском и английском языках, и нотного приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во Введении раскрывается актуальность темы диссертации и определяется степень ее изученности. Устанавливаются объект и предмет исследования, формулируются цель и задачи. Характеризуются теоретико-методологическая база и методы исследования, приводятся положения, выносимые на защиту, обосновываются новизна и достоверность диссертации, ее теоретическая и практическая значимость.

Первая глава – «Жизнь, творчество и композиторские концепции Брайта Шенга» состоит из четырех параграфов. В параграфах 1.1 – «Жизненный и творческий путь Брайта Шенга» и 1.2 – «Творческое наследие Брайта Шенга» реконструирована биография композитора, проанализированы значимые факты его жизни, отмечена неразрывная связь судьбы музыканта с событиями политики и истории Китая. Выявлены основополагающие жанры, в которых работает Брайт Шенг, дана краткая

характеристика его наиболее известным произведениям, описаны доминантные точки авторского стиля, связанные с концептуальной установкой на интеграцию китайских музыкальных традиций и европейской композиторской техники.

Здесь же определяются траектории творческого пути Брайта Шенга, обсуждается разнообразие форм его деятельности – композиторской, музыковедческой, педагогической, исполнительской, артикулируются основные композиторские ориентиры, важнейшим из которых является творчество Белы Бартока.

В параграфе 1.3 – **«Взаимодействие китайского и европейского в способах организации музыкального материала»** – анализируется основополагающее для музыкального языка Шенга соединение пентатоники с элементами расширенной и хроматизированной тонально-гармонической системы. Инструментальная музыка в ракурсе стилистического анализа избрана не случайно: именно она в полной мере демонстрирует процесс интерполяции национального песенного и танцевального тематизма в мелодику сочинений композитора. В дальнейшем опыт в сфере инструментальной музыки станет для Брайта Шенга моделью работы в оперном жанре.

В цикле «Семь мелодий, услышанных в Китае» для виолончели соло (1995) Брайт Шенг цитирует мелодии хуаэр, распространенные в провинции Цинхай, и другие народные темы. Все части цикла начинаются с проведения народных мелодий, ладовой основой которых является пентатоника. В процессе развития пентатоника дополняется различными элементами, выходящими за ее ладовые рамки, в том числе приемами, характерными для атонального мелодического движения. При этом музыкальный материал цикла сохраняет свойственные китайской традиционной музыке черты: глиссандирование, обилие орнаментации, скользящую звуковысотность.

В параграфе 1.4 **«Образы пекинской оперы в музыке Брайта Шенга»** на примере сочинения «Ночь в пекинской опере» для скрипки и фортепиано (2005) представлено проникновение музыкально-стилистических атрибутов пекинской оперы в инструментальную музыку композитора.

Образы и сюжет этой пьесы основаны на известной пекинской опере «Прощай, моя наложница». Основой тематизма в сочинении Шенга становится инструментальная интермедия из оперы: композитор имитирует звучание традиционных инструментов, а также специфику китайской народной музыки средствами европейского инструментария.

Согласно сюжету пекинской оперы «Прощай, моя наложница», принцесса Юй, прежде чем совершить самоубийство, прощается со своим

возлюбленным генералом Сяньюем, исполняя танец с мечом. В партии скрипки Шенг стремится передать звучание высокого женского голоса, а также имитировать звучание национального инструмента цзинху. При этом партия фортепиано воссоздает повторяющиеся ритмические паттерны, типичные для оркестрового сопровождения пекинской оперы. Композитор имитирует звучание еще нескольких национальных музыкальных инструментов: бангу, шэна, жуаня.

В качестве заключительного вывода первой главы подчеркивается присущая творчеству Брайта Шенга многогранность включения в поле творчества кросскультурных взаимодействий европейской и китайской традиций, которые сформировали его оригинальную композиторскую концепцию, а также определили особый подход к музыке, основой которого становится встречное движение Востока и Запада.

Вторая глава – **«Оперное творчество Брайта Шенга в контексте пересечения европейской и китайской традиций»** – состоит из трех параграфов и посвящена анализу опер «Песнь Меджнуна», «Серебряная река» и «Мадам Мао».

Параграф 2.1 – **«Тибетский фольклор и техники современного композиторского письма в опере “Песнь Меджнуна” (1992)»** – содержит анализ первого из названных произведений.

Камерная опера в одном действии «Песнь Меджнуна» («The Song of Majnun») на либретто Эндрю Портера написана по заказу Лирической Оперы Чикаго. В ней сформировался характерный для стиля Брайта Шенга пластичный музыкальный язык: звуковые элементы наслаиваются друг на друга и плавно перетекают один в другой. При этом гармония достаточно скупа: композитор стремится, чтобы аккордовые структуры оставались подчеркнуто простыми.

Позже Брайт Шенг писал: «до Меджнуна я пробовал разные способы выражения в музыке. В “H'UN: In Memoriam 1966–1976” я попытался выразить ужас печально известной Культурной революции в Китае, построив всю композицию на немелодичном, диссонирующем интервале малой секунды. 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. А тот факт, что

“Меджнун” – азиатская легенда, сделал возможным мой поиск подходящего гармонического языка для “восточных” мелодий»¹⁵.

Встречное движение Востока и Запада становится в этой опере одной из характерных черт. Китайская традиционная музыка характеризуется линейностью, которую композитор привносит в гармонию. Так, используя трезвучия, он модифицирует их, нивелируя терцию и заменяя ее квинтой с добавочным тоном – как правило, с большой секундой, апеллируя таким образом к пентатонной основе.

Меджнун в опере – многогранный персонаж, трагедия которого состоит не только в его несчастной любви к Лейле, но и в том, что он оказывается отвергнутым обществом. Изменчивость состояний героя подчеркивается трансформацией элементов музыкального языка: переходами мелодического движения от пентатоники к хроматике, внедрением диссонансов, имеющих устойчивую семантику в европейской музыке (нисходящая малая секунда, тритон). По мере развития образа Меджнуна сопровождающие мелодическую линию аккорды становятся все более диссонирующими и постепенно начинают отождествляться с его безумием. Здесь Брайт Шенг наследует европейским и русским композиторам, которые изображали сцены потери рассудка с помощью размытия ладовой или тональной опоры. Ключевое созвучие последней арии Меджнуна (as-es-d-a), включающее интервалы большой септимы, увеличенной кварты и увеличенной октавы, не обладает опорностью и тяготениями и вызывает ощущение «земли, уходящей из-под ног».

Параграф 2.2 – **«Камерная опера “Серебряная река” (1997)»**. В одноактной опере Шенга «Серебряная река» («The Silver River») на либретто Дэвида Генри Хвана идея соединения западных и восточных черт реализуется на трех уровнях: вокальном, инструментальном и хореографическом. В произведении соединены вокальная стилистика пекинской и западной оперы, в оркестре взаимодействуют традиционные китайские и академические европейские инструменты, особый пласт представлен танцевальными сценами, причем исполнителям необходимо владеть различными этнохореографическими приемами. Партитура также включает развернутые сольные инструментальные фрагменты – виртуозную игру на пипе и на флейте, что создает эффект внедрения в оперу жанровых черт концерта для солирующего инструмента (солисты-инструменталисты находятся на сцене).

¹⁵ Sheng B. The Love Songs of Qinhai. Smithsonian Institute. 1995. P. 52

Либретто основано на китайском мифе о создании дня и ночи – истории о влюбленных Пастухе и Богине-Ткачихе. Серебряной рекой в Китае называют Млечный путь. Повелитель небес Нефритовый император однажды увидел сон о хаосе, погрузившем небо и землю во тьму. Сон оказался явью, когда простой Пастух полюбил бессмертную Богиню-Ткачиху. Любовь Богини-Ткачихи отвлекла ее от ее обязанности вращения звезд. Тогда Нефритовый император превратил Серебряную реку в барьер, разделяющий небо и землю. Скорбь влюбленных была настолько велика, что в мире воцарился хаос, который продолжался до тех пор, пока Нефритовый император не разрешил влюбленным встречаться один раз в год (в седьмой день седьмой луны по лунному календарю) на берегу Серебряной реки.

Опера «Серебряная река» существует в двух редакциях. В диссертации анализируется вторая редакция (2000), подготовленная Брайтом Шенгом в сотрудничестве с сингапурским режиссером Онг Кенг Сенем, внесшим в либретто и в общую концепцию произведения ряд изменений

Важную роль в драматургии оперы играет рассказчица – Золотая Буйволица, которую искренне восхищает мир простых смертных. Ее роль – драматическая и поручена актрисе африканского происхождения. Образ Богини-Ткачихи представлен китайской танцовщицей и солисткой-исполнительницей на пипе; образ Пастуха воссоздается посредством сценического взаимодействия солиста-баритона и виртуоза-флейтиста. Музыканты-инструменталисты нередко фигурировали в качестве персонажей в современном европейском музыкальном театре, например, в произведениях К. Штокхаузена, М. Кагеля. Их драматургическая роль в опере Шенга вызывает ассоциации с принципом «регулирования» развития действия при помощи группы ударных в пекинской опере.

В вокальной мелодике оперы также присутствуют черты кросскультурности. Пастух поет в традиционном для европейской оперы стиле, а Нефритовый император произносит свои реплики на мандаринском наречии и поет в манере, характерной для пекинской оперы – в высоком регистре, с множеством скользящих тонов.

Постмодернистский облик оперы не исключает использования в ней фольклорного материала: в увертюре композитор цитирует китайскую народную песню «Времена года», которая ранее легла в основу первой части сюиты для виолончели «Семь мелодий, услышанных в Китае».

Параграф 2.3 – **«Китайская историческая тематика в опере “Мадам Мао” (2003)»**. Либретто оперы «Мадам Мао» («Madame Mao») создал американский литератор Колин Грэм, премьера произведения состоялась в театре Санта-Фе. Опера совмещает жанровую специфику исторической

оперы с элементами драматического театра. Кросскультурность становится одной из ее показательных черт, проявляясь в интертекстуальном включении в действие фрагментов пьесы Генрика Ибсена «Кукольный дом» (в ней Цзян Цин в молодые годы, будучи актрисой, играла роль главной героини – Норы), а также пекинской оперы «Небесные врата».

Цзян Цин, третья жена Мао Цзэдуна в конце 1950-х годов заняла должность министра культуры Китая и использовала Культурную революцию как своеобразное орудие мести. С ее деятельностью напрямую связана травля творческой интеллигенции. После смерти Мао Цзян была арестована и провела пять лет в Циньчэнской тюрьме. После суда Цзян Цин приговорили к смертной казни, впоследствии заменив ее на пожизненное заключение. В 1991 году она была выпущена на свободу, но покончила жизнь самоубийством. Шенг и Грэм изучили множество документов о жизни и деятельности Цзян Цин, что отчасти сближает «Мадам Мао» с жанром документальной оперы и позволяет провести параллели с оперой «Никсон в Китае» американского композитора Дж. Адамса.

Либретто оперы «Мадам Мао» – это вольный пересказ личной и публичной биографии Цзян Цин. В нем соблюдаются основные траектории событий, в реальности разворачивавшихся вокруг главной героини – коварной, жестокой и деспотичной женщины. Мелодраматизм событий ее жизни обладает яркой театральностью, которая в опере проявляет себя с первой сцены – точки, совмещающей в себе финал и начало повествования. Безжизненное тело Цзян висит в петле больничной душевой. Это и финальная точка развития сюжета, и первый пункт разворачивающихся на глазах у зрителя воспоминаний.

В 1930-х годах, когда Цзян Цин жила в Шанхае и считалась третьеразрядной актрисой, Нора в «Кукольном доме» Ибсена была ее единственной серьезной ролью. Этот факт стал исходной точкой, из которой развиваются две линии оперы: тема репрессий и тема мести. Для того, чтобы со всей полнотой отразить противоречивую двойственность натуры Цзян Цин, Брайт Шенг пришел к идее озвучивания ее образа через взаимодействие двух вокалисток. Роль исполняют драматическое меццо-сопрано – партия Цзян Цин I (Мадам Мао) и высокое лирическое сопрано – Цзян Цин II (Цзян Цин в возрасте 20 лет). Высокое лирическое сопрано рисует образ невинной наивной девушки. Драматическое меццо-сопрано отражает голос монстра, которым становится мадам Мао под воздействием обстоятельств жизни. Развитие темы раздвоенности достигает кульминации в финале, где присутствуют оба лика Цзян Цин, и одна ее часть вопрошает другую: «Когда ты стала мной? Или я стану тобой?»

В Третьей главе – «Грани кросскультурных взаимодействий в опере Брайта Шенга “Сон в красном тереме” (2016)» – анализируется опыт театрализации композитором одноименного классического романа. Премьера оперы «Сон в красном тереме» («Dream of the Red Chamber») состоялась в Сан-Франциско, либретто создал Дэвид Генри Хван, постановку осуществил тайваньский режиссер Стэн Лай.

Параграф 3.1 – **«Некоторые особенности композиции и драматургии»**. Литературной основой оперы является роман китайского писателя XVIII века Цао Сюэциня, один из «четырех великих романов» Китая. Красный терем – это помещение, где живут дочери богатых семейств. Сон, который видит главный герой романа Баоюй, содержит предсказания судеб героев.

Осознавая сложность написания оперы на сюжет объемного и многослойного романа, либреттист и композитор значительно сократили и преобразовали его текст. Из нескольких сотен персонажей они оставили только семь, но добавили нового героя – Монаха (его роль поручена драматическому актеру). Шесть из восьми персонажей – женские. Это Дайюй, Баочай, леди Ван, бабушка Цзя, принцесса Цзя (Юаньчунь Цзя), тетя Сюэ.

Роман Цао Сюэциня содержит несколько уровней: реалистический, исторический, аллегорический и магический, что создает возможность для ярких творческих аллюзий и ассоциаций. Однако в опере воплощены лишь две основные сюжетные линии: первая – любовно-лирическая, вторая раскрывает историко-политический контекст событий.

Опера состоит из двух действий, обрамленных прологом и эпилогом; каждое из действий включает по пять развернутых сцен. В прологе Монах рассказывает легенду о Багровом жемчужном цветке и Божественном камне, представляя метафоры и аллегории, важные для дальнейшего драматургического развития. Основные события происходят во дворце богатого и влиятельного рода Цзя. В центре повествования – младшее поколение семьи: ведущей сюжетной линией является история любви Баоюя к кузине – красивой, нежной, но болезненной девушке Дайюй. Препятствуя их любви, члены семьи стремятся поженить Баоюя и другую его кузину – Баочай. Воспользовавшись недугом юноши, они обманом устроили его брак с Баочай: до последнего момента Баоюй был уверен, что женится на Дайюй. Для Дайюй известие о женитьбе Баоюя стало смертельным ударом. Баоюй, примирившись с потерей, вместе с Монахом уходит в странствия.

Исторический контекст в либретто представлен историей принцессы Цзя: потеря ею влияния при дворе привела к окончательному краху рода. В

финальной сцене становится ясно, что свадьба Баоюя и Баочай была результатом заговора – решением императора избавиться от клана Цзя и одновременно конфисковать состояние кланов Цзя и Сюэ.

В параграфе отмечена роль пролога; выявлено, что в ладогармоническом языке наблюдается соединение диатоники, представленной через различные виды пентатонных звукорядов, со сложными хроматизированными гармониями. На примере оркестровой интродукция, хора нищих, «дуэта»¹⁶ Камня и Цветка и сцены их превращения в людей продемонстрированы особенности стиля Шенга, в том числе вертикальное «прочтение» пентатоники, приводящее к образованию кварто-секундовых и квинто-секундовых созвучий.

Охарактеризованы лейтмотивы Баоюя и Дайюй, которые базируются на теме Камня и Цветка. Эта тема появляется в прологе, в ее основе лежит китайская народная «Песня цветения сливы». Тема трансформируется с каждым новым появлением персонажей. Изначально она звучит в окружении хроматизмов, затем, характеризуя Дайюй, воспроизводится диатонически (такты 87–97 первой сцены первого действия). Сопровождая Баоюя, тема меняет ритмический рисунок, подчеркивая жизнелюбие и энергию юноши (такты 296–299 третьей сцены первого действия). Используемые Шенгом приемы аналогичны листовскому принципу монотематизма, предполагающему проращивание различных по характеру тем из единого зерна и «театральные» превращения основного лейтмотива. Отчасти они близки русской оперной традиции, для которой характерно применение лейткомплекса, служащего интонационным базисом, на основе которого возникают и развиваются темы героев.

Следуя традициям пекинской оперы, где принадлежность персонажей добру и злу подчеркивается масками и гримом, леди Ван и принцесса Цзя в опере одеты в белые платья, а бабушка Цзя – в красное. Это один из примеров того, каким образом на внешнем уровне представлен конфликт, визуализированный через национальную символику.

В параграфе 3.2 – **«Оркестровый стиль оперы»** – анализируется оркестровая партитура: специфика тембровых комбинаций в оркестре и особенности лейттембровых характеристик героев.

Оркестр оперы «Сон в красном тереме» представлен двойным составом, включающим в себя: 2 флейты (флейта / флейта-пикколо), 2 гобоя (гобой / английский рожок), 2 кларнета (кларнет / бас-кларнет), 2 фагота (фагот /

¹⁶ Партии Камня и Цветка поручены трио мужских (два тенора и баритон) и трио женских голосов (два сопрано и меццо-сопрано).

контрафагот); 4 валторны, 3 трубы, 2 тромбона, бас-тромбон, тубу; литавры, большой тамтам, большой, малый и средний пекинские оперные гонги, маленький гонг сяоло, большой гонг дало, тарелку, духовой гонг тай, большой барабан, вибрафон, гlockenspiel, кротали. Струнные традиционны для европейского состава: первые и вторые скрипки, альты, виолончели, контрабасы, арфа. Таким образом, к академическому составу ударных Шенг добавил обширную группу китайских инструментов, а также присоединил к струнной группе китайский гуцинь.

В пекинской опере ударные инструменты являются провозвестником новых поворотов действия, а также его комментатором, сопровождают акробатику и драматические сцены. Брайт Шенг использует аналогичный прием. Интермедии группы ударных предвосхищают «переключение» событий, способствуют более полному выражению эмоций героев (например, изображая стук трепещущего от любви сердца Баоюя).

Оркестровая палитра чрезвычайно важна для характеристики персонажей. В прологе оперы ударные, соединяясь с тембрами деревянных духовых и арфы, красочно обрисовывают облик чистых и невинных духов. Гуцинь обуславливает красочное звуковое пространство и способствует индивидуализации фонической стороны лейтмотива Дайюй. С образом этой героини связан также тембр челесты. Появление на сцене Баочай сопровождает английский рожок.

Шенг соединяет тембровые краски различных культурных традиций, придавая им равное значение в оркестровке оперы. Используя полиритмию и ритмические остинато, он вплетает элементы китайского фольклора в европейские классические формы и соединяет инструменты симфонического оркестра с китайским традиционным инструментарием. Мастерство утонченной оркестровки, присущее музыке Шенга, строится на широкой палитре ярких звуковых эффектов. Им используются экстремальные диапазоны *glissandi* струнных и яркие сопоставления тембровых красок ударных инструментов пекинской оперы в сочетании с тембровыми возможностями оркестра классического состава. Кросскультурное взаимодействие становится одним из основополагающих приемов оркестрового письма Брайта Шенга.

В **Заключении** приводятся результаты и выводы работы в соответствии с логикой и методологией изучения кросскультурных коннотаций в оперном творчестве Брайта Шенга.

В творчестве Брайта Шенга объединились китайские и западные истоки. Яркие и необычные решения, определяющие черты его авторского почерка, располагаются в пространстве межкультурной коммуникации. Они помогают

западной публике понять традиционные ценности китайской культуры, представляя их в доступном европейцу жанровом формате. Названный аспект делает творчество Брайта Шенга уникальным, его сочинения способствуют коммуникации различных культур и выводят кросскультурный диалог на новый уровень.

Основополагающим для творчества Брайта Шенга становится принцип взаимопроникновения китайского и европейского. Для своих опер он использует темы, связанные с историей, мифологией и литературной классикой Китая. Во всех его оперных партитурах цитируются образцы национального фольклора.

В области музыкального языка принцип кросскультурности характеризуется соединением китайской пентатоники и западной мажорно-минорной системы с включением в нее диссонантных гармоний и новых композиторских техник XX века. Брайт Шенг стремится к объединению восточных и западных элементов без нарушения их изначальной целостности. Чтобы прийти к намеченной цели, композитор пытается добавить черты сложности к изначальной природной простоте и диатоничности китайской музыки.

Каждая из проанализированных в диссертации опер Шенга представляет собой уникальный тип музыкального спектакля. С одной стороны, во всех его произведениях ощущается связь с принципами формообразования и драматургического развития, ведущими начало от европейской оперной традиции. С другой, для них характерно противопоставление «европейской» и «китайской» оркестровых групп, строение текстов отдельных номеров в соответствии с поэтическими формами китайской поэзии, использование в развитии действия драматургических особенностей пекинской оперы.

Траектории развития оперы XXI века показывают, что идея кросскультурного диалога, получившая практическое воплощение в сочинениях Брайта Шенга, является перспективной для развития жанра в целом. При очевидных отличиях художественного языка композитора от устремлений авангарда и постмодерна, в его творчестве представлена успешная попытка достигнуть синтеза и обретения гармонии на новом уровне кросскультурных коннотаций Востока и Запада.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Статьи в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Цуй Шо.* Творческий путь Брайта Шенга в контексте развития современной китайской музыки / Цуй Шо // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2021. – № 3 (27). – С. 61–77. (1,0 п.л.)
2. *Цуй Шо.* Темы, сюжеты и образы оперного творчества Брайта Шенга / Цуй Шо // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 4 (83). – С. 32–41. (0,62 п.л.)
3. *Цуй Шо.* Тембровая специфика как отражение китайской культурной идентичности в опере Брайта Шенга «Сон в красном тереме» / Цуй Шо // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2022. – № 4. – С. 150–162. (0,8 п.л.)
4. *Цуй Шо.* Кросскультурные пересечения в опере Брайта Шенга «Песнь Меджнуна» / М.Г. Долгушина, Цуй Шо // Культурный код. – 2023. – №1. – С. 100–111. (0,75/0,37 п.л.)

Публикации в других научных изданиях:

5. *Цуй Шо.* Особенности интерпретации литературного первоисточника в опере Брайта Шенга «Сон в красном тереме» / Цуй Шо // XV Ежегодная научная сессия аспирантов и молодых ученых: материалы Всероссийской научной конференции (Вологда, 23 ноября 2021 г.). – Вологда: ВоГУ, 2021. – Т. 3. – С. 275–279. (0,26 п.л.)
6. *Цуй Шо.* Гибридный тематизм в инструментальной музыке Брайта Шенга / Цуй Шо // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. – 2023. – №1 (10). – С. 46–49. (0,25 п.л.)
7. *Цуй Шо.* «Ночь в пекинской опере» для скрипки и фортепиано Брайта Шенга: имитация китайских традиционных инструментов средствами европейского ансамбля / Цуй Шо // Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики: сборник научных статей. – Вып. 3. – Петрозаводск: Два товарища, 2023. – С. 283–288. (0,37 п.л.)
8. *Цуй Шо.* Эстетика постмодернизма в опере Брайта Шенга «Серебряная река» / Цуй Шо // Молодые исследователи – регионам: материалы Международной научной конференции (Вологда, 17 апреля 2023 г.). – Вологда: ВоГУ, 2023. – С. 1059–1061. (0,18 п.л.)