ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.029-039
УДК 782

Ю. П. МЕДВЕДЕВА

Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки
г. Нижний Новгород, Россия
ORCID: 0000-0003-0780-5584

Галерея зеркал: «Ночь в китайской опере» Джудит Вейр и её текстомузыкальные прообразы

«Ночь в китайской опере» (*A Night at the Chinese Opera*) – самое известное произведение крупнейшего современного британского композитора Джудит Вейр (Judith Weir). До сих пор эта опера не известна в России, хотя интерес к ней западной публики и критики с момента первой постановки в 1987 году последовательно нарастает. Используя комплексный подход и опираясь на культурно-исторический, компаративный и музыкально-аналитический методы, автор статьи рассматривает «Ночь в китайской опере» как произведение, основанное на взаимопроникновении различных культурных и исторических пластов.

Пласт основного сценического времени (1 и 3 акты) связан жизнью Китая XIII века, пласт условно-игрового времени («вставной» спектакль по пьесе Цзи Цзюньсяна во 2 акте) отражает события истории VI века до н. э. Подход композитора к изображению Китая далек от экзотизма. Китай и Европа, разные эпохи прошлого и современность становятся единым постмодернистским текстом, в котором ни одному из компонентов не отдается предпочтения. События старинной китайской пьесы под пером Вейр обрастают новыми смыслами и отсылают к произведениям Шекспира, Фаулза, Сендака, а в орбиту музыкального языка включаются элементы стилистики китайской традиционной оперы, стилей Верди, Стравинского, «нововенцев», Бриттена и т. д. Тем самым «Ночь в китайской опере» Вейр обозначает новый этап освоения европейским музыкальным театром традиций далеких культур. Различия между «чужеродным» и «своим», между «современным» и «старинным» стираются, целое превращается в галерею зеркал, где отражения отражений рождают все новые и новые смыслы.

Ключевые слова: Джудит Вейр, «Ночь в китайской опере», современная опера, Восток и Запад, взаимодействие культур.

Для цитирования / For citation: Медведева Ю.П. Галерея зеркал: «Ночь в китайской опере» Джудит Вейр и её текстомузыкальные прообразы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 29–39. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.029-039

YULIA P. MEDVEDEVA

Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory
Nizhny Novgorod, Russia
ORCID: 0000-0003-0780-5584

Gallery of Mirrors: *A Night at the Chinese Opera* by Judith Weir and Its Textomusical Prototypes

A Night at the Chinese Opera is the most famous work of the largest contemporary British composer Judith Weir. Until now, this opera has not been known in Russia, although the interest of the Western public and critics in it since the moment of its first production in 1987 has become more and more active. Using an integrated approach and relying on cultural-historical, comparative and musical-analytical methods, the author of the article considers *Night at the Chinese Opera* as a work based on the interpenetration of various cultural and historical layers.

The stratum of the main stage time (acts 1 and 3) relates to the life of China in the 13th century, the stratum of conditionally play time (a performance included into the opera, based on the play by Ji Junxian in act 2) reflects the events of the history of the 6th century BC. The composer's approach to portraying China is far from exotic. China and Europe, different eras of the past and the present, become a single postmodern text, in which no preference is given to any of the components. The events of an old Chinese play under Weir's pen acquire new meanings and refer to the works of Shakespeare, Fowles, Sendak, and elements of the stylistics of Chinese traditional opera, the styles of Verdi, Stravinsky, the Second Viennese School, Britten, etc. are included in the orbit of the musical language. Thus, Weir's *Night at the Chinese Opera* marks a new stage in the development of the traditions of distant cultures by the European musical theater. The differences between "alien" and "our own", between "modern" and "old" are erased, the whole turns into a gallery of mirrors, where reflections of reflections give rise to more and more new meanings.

Keywords: Judith Weir, *A Night at the Chinese Opera*, contemporary opera, East and West, interaction of cultures.

Джудит Вейр (Judith Weir) – современный британский композитор (р. 1954), до сих практически не известный в России. Чтобы представить себе то место, которое её творчество занимает в Великобритании, достаточно сказать, что с 2014 года Джудит Вейр является Мастером королевской музыки при королеве Елизавете II, а английские критики уже давно сопоставляют ее опусы с произведениями Бриттена [15, с. 436]. При этом исследовательских работ, посвященных ей, крайне мало.

Наибольший резонанс получили девять опер Вейр, которые многократно исполнялись в Великобритании, Германии, Австрии, Нидерландах, Бельгии и США [11]. Наиболее известная из них – «Ночь в китайской опере» (*A Night at the Chinese Opera*), написанная в 1987 году. По мнению современных критиков, это самое репертуарное произведение британской музыки со времени смерти Бенджамина Бриттена (такую точку зрения высказывает, например, Эндрю Кларк [10]), а фигуру автора оперы ставят в один ряд с Моцартом и Верди [12, с. 4]. «Ночь в Китайской опере» стала первой полнометражной сценической работой Вейр. Она была заказана BBC для Кентской оперы

и триумфально исполнена на фестивале в Челтнеме в постановке Ричарда Джонса 8 июля 1987 года. К настоящему моменту опера выдержала пять постановок на различных сценах Великобритании, а также была поставлена в США и Нидерландах и выпущена в аудиозаписи[1].

Цель данной статьи – анализ словесного текста и музыки «Ночи в китайской опере» Джудит Вейр в контексте традиций китайской и западной культуры. Основные задачи – анализ сюжета оперы и его составляющих, выявление литературных и музыкальных параллелей с произведениями различных эпох, стилей и авторов.

Либретто оперы написала сама Джудит Вейр. Она обращается к сюжету о Китае XIII века, когда к власти пришли захватчики во главе со знаменитым монгольским императором Хубилай-ханом – основателем империи Юань (1279–1368). Во 2 акте оперы композитор также использует переработанный текст драмы Цзи Цзюньсяна «Сирота из семьи Чжао» (紀君祥 «赵氏孤儿») на сюжет из китайской истории VI в. до н.э.

Краткое содержание оперы

АКТ I

Сцена 1. XIII век. Лоян, китайский город, захвачен армией Хубилай-хана.

Сцена 2. Картограф и ученый Чао Сунь отправляется в изгнание. Он оставляет свою карту гор, свою жену (которая вскоре умирает) и своего маленького сына Чао Линя.

Сцена 3. Чао Линь, будучи маленьким мальчиком, попадает под влияние захватчиков.

Сцена 4. На Китай обрушилось наводнение. Чао Линь – теперь молодой человек, работающий на захватчиков – принимает командование постройкой плотин.

Сцена 5. Чао Линь набирает рабочих для строительства. Среди них – трое бывших актеров традиционного китайского театра. Горожане преподносят Чао Линю карту гор, составленную его отцом.

Сцена 6. Чао Линь узнает, что актеры в перерывах между рытьем каналов тайно разыгрывают запрещенные захватчиками китайские пьесы. Он решает посетить одну.

АКТ 2

Спектакль в 4 актах по драме Цзи Цзюньсяна «Сирота из семьи Чао».

И сирота из представления, и главный герой оперы носят одну и ту же фамилию – Чао (в русских источниках фамилия героя драмы транскрибируется как Чжао [6, с. 253]).

Герой спектакля – добродетельный человек, убитый коварным генералом. Его сын – сирота Чао – узнает правду и замышляет отомстить генералу.

В этот момент спектакль прерывается землетрясением, и Чао Линь должен уйти. Он размышляет о сходстве между историей пьесы и своей собственной жизнью.

АКТ 3

Вступление. Марко Поло описывает каналы, плотины и ирригационные системы, которые он видел строящимися в Китае.

Сцена 1. Колонна рабочих собирается отправиться в горы строить канал. Размышляя об исчезновении отца, Чао Линь обеспокоен похвалами, которые он получает от военного губернатора, главнокомандующего оккупационными силами.

Сцена 2. Рядом с горами Чао Линь встречает старуху, которая направляет его к Горе Белого Ворона – отдаленному месту, куда бежали многие изгнанники во время вторжения.

Сцена 3. Чао Линь поднимается на гору, руководствуясь картой своего отца.

Сцена 4. На вершине горы старик-горец сообщает Чао Линю, что его отец умер от холода и голода после изгнания в эти места.

Сцена 5. Чао Линь, желающий отомстить после известий о судьбе отца,

устраивает засаду, чтобы убить военного губернатора. Но в последний момент его замечают и хватают.

Сцена 6. Чао Линя возвращают в город, приговаривают к смертной казни и казнят. Тем временем актеры разыгрывают финал спектакля, у которого счастливый конец; месть сироты успешна, генерал побежден, справедливое правосудие восстановлено.

Как видно из изложения сюжета, в опере Джудит Вейр одновременно сосуществует два временных плана*:* основного сценического времени (XIII век) и условно-временной. Первый представлен событиями 1 и 3 актов, в то время как второй, не менее значимый, чем «реальные» события (весь 2 акт и финал 3-го: спектакль «Сирота из семьи Чао»), опирается на исторические события VI века до н. э. Во 2 акте главный герой видит в истории своего театрального однофамильца собственную судьбу и решает, подобно ему, отомстить за отца: жизнь как бы вглядывается в зеркало театра и, найдя там свое отражение, следует за ним. В конце 3 акта возникает противоположная ситуация: театр следует за жизнью, исправляя ее несправедливость: после смерти «реального» Чао Линя театральный персонаж по фамилии Чао мстит за отца и получает награду. Тем самым создается «оптимистическая» развязка в противовес основной, трагической.

К двум обозначенным временным пластам сюжета добавляется *композиторский взгляд из современности.* Музыка Вейр не стремится моделировать атмосферу ушедших столетий – напротив, композитор сохраняет у слушателя ощущение стилистической дистанции по отношению к изображаемому[2].

Сюжеты из китайской истории под пером европейских композиторов не раз становились поводом для создания произведений в духе шинуазри (“chinoiserie” – фр. «китайщина»)[3], где в диалоге двух культур одна – китайская, да еще и средневековая – воспринималась как экзотическая и далекая. Но здесь Вейр предлагает иной взгляд на события. Подход к изображению Китая далек от традиционного экзотизма. В этой постмодернистской опере Китай и Европа, разные эпохи прошлого и современность становятся единым текстом, в котором ни одному из компонентов не отдается предпочтение, рождая тем самым постмодернистскую «*полифонию миров*» (термин Е. Лианской [3, с. 6]). Опера воспринимается как притча о соотношении власти и насилия, справедливости и обмана, искусства и действительности. Граница условного и реального временами намеренно стирается, когда во 2 акте монгольский солдат прерывает постановку рабочих-актеров и ругает за нарушение комендантского часа не только исполнителей условного спектакля, но и публику, сидящую в зале лондонской Королевской академии музыки [9].

Опера Вейр многослойна, автор в ней использует и сопоставляет множество моделей, и чем больше знакомишься с музыкой и текстом, тем шире и многомернее становится круг ассоциаций, которые композитор вызывает у слушателя. Текст и музыка оперы напоминают бесконечную галерею зеркал, где отражаются и трансформируются знакомые идеи и мотивы – и в их сопоставлении рождается новый смысл.

Выбор сюжета оперы связан с увлечением Вейр китайскими пьесами эпохи Юань. Только начав знакомиться с ними и с китайской культурой в целом, она с изумлением обнаружила: «Один из непреложных принципов истории науки состоит в том, что великие продукты западного технологического гения (компас, подвесной мост, чугунолитейный завод

и многие другие) были тихо изобретены китайцами за тысячу лет до этого. Когда я начала читать китайские музыкальные пьесы династии Юань (1279–1368), мне в голову пришёл тот же принцип. Каждый прием музыкального театра, каждая музыкальная стилизация драматического жеста, каждая краткая редукция повседневной реальности в театральных целях была записана китайскими драматургами 700 лет назад. И это было сделано, более того, с драматической убедительностью и оправданием присутствия музыки, которой в целом музыкальный театр 20-го века все еще ждет» [14, с. 373].

В основе пьесы *«Сирота из семьи Чжао»* – действительные события VI века до н. э., описанные на рубеже II–I веков до н. э. в «Исторических записках» Сыма Цяня: наследник престола в царстве Цзинь – Чжао У – был спасен сановником Чэн Ином ценой жизни собственного сына [8]. С XIII века этот сюжет утвердился на китайской сцене в качестве музыкального спектакля, однако, в отличие от словесного текста, музыка не дошла до наших дней. «Сирота из семьи Чжао» стала первой китайской пьесой, переведенной на европейские языки. Автор первого перевода – миссионер-иезуит Жозеф Анри Мари де Премар. Его текст был опубликован в 1736 году в «Описании китайской империи» Жан-Батиста Дюальда, а этот труд, в свою очередь, лег в основу представлений о Китае в эпоху Просвещения. Уже в 1741 году появляется первая европейская адаптация пьесы: «Китайский сирота» Уильяма Хэтчетта, позже, в 1753 году, на тот же сюжет была написана одноименная трагедия Вольтера. В 1856 на лондонской сцене с успехом ставился «Сирота из Китая» Артура Мёрфи.

Как видно из перечисленного, сюжет пьесы Цзи Цзюньсяна еще в XVIII веке привлек внимание британской публики и оказался быстро адаптированным на национальной почве[3]. Однако под пером Джудит Вейр он обрастает новыми смыслами и встраивается в ряд наиболее значимых *произведений британской культуры*. Прежде всего, использование приема «театра в театре» вызывает ассоциации с одной из национальных святынь – шекспировским *«Гамлетом»* с его идеей мести героя за погибшего отца и «вставным» спектаклем «Убийство Гонзаго». Параллель с «Гамлетом» приводит и сама Вейр. Она упоминает также *«Сон в летнюю ночь»,* где в последнем акте ремесленники разыгрывают свою пьесу [14, с. 374]. Продолжая шекспировские параллели, добавлю, что оперу Вейр открывает «Песня сторожа», которая своим названием указывает на известную фортепианную пьесу Грига – а она, как известно, была навеяна композитору шекспировским *«Макбетом»* [2, с. 171].

При этом отличающийся изначальной многоплановостью сюжет «Ночи в китайской опере» не сводится только к шекспировским аллюзиям. Сама Вейр указывает на еще одну, менее очевидную для отечественного читателя параллель: со сказкой *«Хигглети-Пигглети-поп!»* (1967) американского писателя и художника конца XX века Мориса Сендака [14, с. 374]. В ней речь идет о любимой собаке автора – терьере по имени Дженни. Собака умирает, и Сендак сочиняет сказку, где Дженни просто уходит из дома, начинает другую жизнь, спасает ребенка, а потом становится звездой в волшебном Театре Матушки Гусыни – и присылает автору письмо [13]. Подобно Сендаку, Вейр, в противовес трагической реальности, создает иную, счастливую – и она не менее реальна, чем первая.

Искусство у Вейр как бы компенсирует несправедливость жизни. Учитывая, что обе истории – сироты Чао Линя и сироты Чао из «вставного» спектакля – заключены

в рамки оперного спектакля, а значит, условны, вывод о том, какой из двух финалов «истинный», остается за публикой. Здесь очевидна параллель с одним из ключевых произведений постмодернистской литературы Британии – с *«Женщиной французского лейтенанта»* Джона Фаулза, где в конце также даются различные варианты финала на выбор читателя.

Вейр подчеркивает, что обе истории – «основная» и «вставная» – для нее равнозначны, а их монтаж в одном произведении стал одним из побудительных мотивов к замыслу. В своей статье об опере она пишет: «Я часто рассматривала возможность составления двойных оперных текстов, в которых укороченная и, возможно, переработанная версия хорошо известной оперы сочеталась бы с новым сочинением, разделяющим ее драматическую тему… Я в равной степени была очарована крайним реализмом пьесы и исторической реальностью периода, который она изображает, я решила исследовать отношения между ними с помощью метода театра в театре» [14, с. 373].

Наряду с внемузыкальными параллелями, опера Вейр вызывает у слушателя и множество музыкальных. Прежде всего, нужно назвать знаменитое в XVIII столетии *либретто Пьетро Метастазио «Китайский герой»,* на которое было написано множество опер, в том числе произведения Джузеппе Бонно, Иоганна Адольфа Хассе, Фердинандо Бертони и Доменико Чимарозы. Однако сама Вейр указывает вовсе не на оперы XVIII века. По ее словам, «самым формирующим опытом» для нее «было исполнение *“Царя Эдипа” Стравинского–Кокто*» [14, с. 375]. При всем внешнем несходстве оперы Вейр с «Царем Эдипом», общим является подход авторов к первоисточнику. Стравинский писал: «Я хотел оставить пьесу как таковую на заднем плане, думая, таким образом, извлечь ее драматическую сущность и освободить себя, чтобы в большей степени сосредоточиться на чисто музыкальной драматизации» [7, с. 177]. В результате ощущение дистанции и по отношению к сюжету, и по отношению к традиционной модели оперного жанра становится отправной точкой для создания музыки. Именно этим путем следует и Джудит Вейр.

Она намеренно избегает верности изображаемой эпохе или театральной традиции шинуазри. Ее собственный музыкальный язык, основанный на постмодернистском «мерцании стилей» [3, с. 20], сложен и оригинален. Вейр использует множество языковых мифологем. Они устремлены к разным эпохам и национальным культурам и создают ощущение вневременного и над-национального стиля, в котором автор как бы играет различными стилевыми масками. Опера Вейр изобилует остроумными находками, что отмечается почти во всех отзывах о постановках. Юмор Вейр изыскан и заострен до иронии, но как метко замечает Родни Милнс, «это юмор поднятой брови, а не падающих штанов» [12, с. 5].

Остановимся лишь на нескольких примерах игры стилевыми моделями в музыке оперы. Разумеется, одна из самых ожидаемых моделей при работе с подобным сюжетом – это *китайский традиционный музыкальный театр сицюй* [1][4]. Опора на его стилистику отчетливо ощущается во 2 акте, где главный герой смотрит представление народных актеров. Вейр сопоставляет две истории – «условно-реальную» (о судьбе инженера Чао Линя) и «условно-условную» (традиционный сюжет о сироте Чао). Контраст условной реальности и мира «театра в театре» подчеркивается и музыкальными средствами: в 1-м и 3-м актах музыкальный язык оперы явно связан не только с китайскими, но и

с европейскими моделями, во 2-м же акте перед нами – юмористическое воспроизведение музыки китайского традиционного театра. Композитор так описывает свой замысел: «Хотя в мои намерения никогда не входила попытка исторической реконструкции оригинального исполнительского стиля пьесы, энергия и скорость моей версии, как мне нравится думать, верны ее оригиналу; а его простота и музыкальная строгость, по крайней мере, позволят избежать иллюзии шинуазри» [14, с. 375]. Вместо типичного для шинуазри «любования» пентатоническими ладами и ударными тембрами, Вейр усиливает и преувеличивает характерные для китайской музыки черты [4]. Так, отсутствующая в музыке сицюй трезвучная гармония в опере Вейр оборачивается «навязчивыми» унисонами голоса и инструментов. В свою очередь, играющие большую роль в китайском музыкальном театре сольные высказывания ударных, призванные подчеркивать основные мысли произносимого текста, в опере трансформируются в яркие и исступленные реплики.

Особый интерес представляет интерпретация тоновой природы китайского языка, делающей его схожим с пением и поэтому стирающей грань между речью и вокализацией в сицюй. При пении актеры китайского театра используют прием «зажатой гортани», голос звучит резко и как бы «сплющенно», что очень далеко от стандартов европейской постановки голоса [4, с. 408]. Вейр комически обыгрывает этот прием, включая в речитатив внезапные акцентированные угловатые скачки, похожие на вскрики и взвизгивания.

Приведенный пример – далеко не единственный. В результате во «вставном» спектакле композитор создает материал,

Пример № 1 Дж. Вейр
«Ночь в китайской опере», 2 акт.
«Сирота из семьи Чао», 2 акт представления.
Речитатив Генерала Ту-ан-Ку

который воспринимается как «кукольный», игрушечный, почти гротесковый.

В крайних актах спектр стилевых аллюзий расширяется и включает в себя разные эпохи и пласты европейской музыки, которые свободно соединяются с языковыми элементами китайской оперы. В музыке Вейр можно услышать переклички с *Верди, Дебюсси, Шенбергом, Мессианом, Бриттеном*.

Примечательна сцена, озаглавленная «Воздушный змей, in moto perpetuo» (1 акт). В ней семилетний Чао Линь бегает, запуская змея, в то время как рядом Ночной сторож практикуется в боевых искусствах. Яркая стремительная тема у скрипок, ксилофонов и фортепиано иллюстрирует быстрое движение ребенка и представляет собой *токкату в неоклассическом духе*. Однако звучание этого строгого perpetuum mobile становится отстраненным, когда на остинатно «упорядоченные» фразы время от времени неожиданно накладываются выкрики стража. Делая тренировочные выпады мечом, он издает натуралистично-глиссандирующие выдохи «Ах…», поддержанные «вскриками» альтов и низких струнных. На фоне строгого движения токкаты они звучат стилистически чужеродно и воспринимаются как намеренное наложение музыкального прошлого и настоящего.

Пример № 2 Дж. Вейр
«Ночь в китайской опере»,
1 акт, 3 сцена, «Воздушный змей»

В интродукции к 3 акту возникает блестящая пародия. В качестве «вставного номера» звучит вокальное соло Марко Поло: знаменитый путешественник появляется в этой истории всего на две минуты, чтобы выразить восхищение небывало стремительной постройкой плотин и каналов. Его ария – голос европейца, восхищенного чудесами китайской культуры. Если китайцы в опере Вейр разговаривают по-английски, то Марко Поло поет свою арию на итальянском, как бы подчеркивая дистанцию двух миров. Музыка арии пародирует *итальянское bel canto* с его кантиленой и протяженными колоратурами. Однако «хулиганские» выходки сопровождающих его соло фортепиано и ударных не дают нам забыть, что всё это – всего лишь ироническая стилизация.

В «Утренней серенаде» из 1 акта типичная для китайской оперы сицюй линеарная фактура [4, с. 407] сочетается с *острой атональной мелодикой*. Особый колорит этому пряному сочетанию придает пугающе-насмешливый текст. Военный губернатор и монгольский солдат-захватчик обращаются к спящим жителям, еще не знающим о приходе завоевателей: «Спите как можно дольше. Когда вы проснетесь сегодня утром, мир окажется другим». Одновременное ощущение двух миров: овеянного давними традициями и остросовременного – характерно и для музыкального стиля Джудит Вейр в целом.

Кроме многочисленных отсылок к эпохам и стилям различных композиторов, Вейр прибегает в «Ночи в китайской опере» и к приемам *автоцитирования*, которые с удовольствием подчеркивает и поясняет в своей статье: «вступительная сцена “Песня ночного сторожа с тремя картинками неба”, – пишет композитор, – напоминает небесный пейзаж моей оркестровой пьесы “Isti mirant stella” (1981); а сцена под названием “Воздушный змей, in Moto Perpetuo” взята из музыки органной токкаты “Берега Эттрика” (1985)» [14, с. 375].

У современного слушателя «Ночь в китайской опере» Вейр вызывает неизбежные ассоциации с одним из ключевых произведений современных западных композиторов на восточную тему – опе-

рой *Джона Адамса «Никсон в Китае»*. Действительно, оперы Вейр и Адамса имеют много точек пересечения: это и находящаяся в центре внимания проблема «искусство и тоталитарный режим», и использование приема «театра в театре» с обращением к представлению китайской театральной труппы (у Адамса – балет «Красный женский отряд»), это и инкрустация в музыку ссылок на оперный репертуар прошлого (в «Никсоне в Китае» – колоратура жены Мао с квазицитированием арии Бабы Турчанки из «Похождений повесы» Стравинского) и т. д. При этом у Адамса в центре внимания оказывается современность, в то время как у Вейр на первый план выходят вневременные смыслы. Интересно, что о взаимном влиянии композиторов в данном случае речи быть не может: «Ночь в китайской опере» Вейр и «Никсон в Китае» Адамса написаны практически одновременно, премьеры обеих опер состоялись в 1987 году с разницей в три месяца. Видимо, необходимость диалога Востока и Запада, их музыкальных культур и традиций не просто была к этому времени назревшей, но и требовала от композиторов определенных решений.

Как видно из анализа, в основе произведения Джудит Вейр лежит взаимопроникновение различных культурных и исторических пластов, что проявляется на всех уровнях художественного текста. «Ночь в китайской опере» обозначила новый этап обращения европейского музыкального театра к далеким культурам: традиции ориентализма и экзотизма ушли в прошлое. Сюжет о Китае для современного композитора означает возможность представить современную культуру как широкое поле разновременных и разнонациональных традиций, как полифонию различных стилей и голосов, как галерею зеркал, в которой отражения отражений рождают все новые и новые смыслы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Judith Weir "*A Night at the Chinese Opera*": Label NMC, Catalogue Number D060, Conductor Andrew Parrott, Ensemble Scottish Chamber Orchestra. © 2000 NMC Recordings Ltd.

[2] В лондонской постановке Джо Дэвиса актеры были одеты в костюмы эпохи Мао Цзедуна, добавляя к галерее временных отражений еще одну историческую веху: недавние события (эпоха Мао завершилась с его смертью в 1976 году, опера Вейр была написана через 11 лет – в 1987, постановка Дэвиса была осуществлена в 2006).

[3] Шинуазри (фр. chinoiserie – «китайщина») – одно из наиболее популярных направлений ориентализма, связанное с использованием мотивов и стилистических приемов китайского искусства. Впервые возникло в XVII в. во Франции в качестве отдельной ветви стиля рококо. В современной науке шинуазри рассматривается как «первый развивающийся поныне интернациональный стиль или стилевая надстройка, визуализирующая в искусстве диалог культур» [5, с. 332].

[4] Сюжет о сироте из семьи Чжао получил популярность и за пределами Британии. Он использован в трагедии Вольтера «Китайский сирота», а также в знаменитом либретто Метастазио «Китайский герой», на основе которого в XVIII в. было создано около двух десятков опер.

[5] Сицюй (戏曲, букв. «представления и мелодии») – старинная разновидность китайского музыкального театра. Понятием сицюй объединяется множество связанных друг с другом региональных разновидностей китайской оперы, в которых драматические разговорные сцены чередуются с музыкальными эпизодами [1, с. 3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гайда И.В. Китайский традиционный театр сицюй. М.: Наука, 1971. 126 с.
2. Левашева О.Е. Эдвард Григ. М.: Музыка, 1975. 624 с.
3. Лианская Е.Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. … канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. 22 с.
4. Медведева Ю.П. Опера с китайским акцентом. О жанровой специфике сицюй // Музыка в диалоге культур и цивилизаций: сб. ст. по материалам Международной конференции, посвящённой 70-летию Нижегородской консерватории. Нижний Новгород, 2016. С. 401–408.
5. Неглинская М.А. Шинуазри как фактор межкультурного диалога // Труды Института востоковедения РАН. 2018. № 9. С. 313–318.
6. Сорокин В. Китайская классическая драма // Классическая драма Востока / Библиотека всемирной литературы: Серия 1: Том 17: Классическая драма Востока. М.: Художественная литература, 1976. 899 с.
7. Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В.А. Линник; под общ. ред. М.С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. – 415 с.
8. Сыма Цянь. Исторические записки (Ши цзи). Чжао ши цзя – наследственный дом княжества Чжао // Восточная литература. Средневековые исторические источники Востока и Запада. URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Syma_Tsjan/ Tom_VI/ frametext43.htm. (дата обращения 17.04.21)
9. Conway, David. A “Night at the Chinese Opera” – Judith Weir’s opera arrives in London at last // Social Affairs Unit web site URL: http://www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/000846.php (15.07.2021).
10. Judith Weir “A Night at the Chinese Opera”: Reviews // Wise Music Classical URL: https://www.wisemusicclassical.com/work/2748/A-Night-at-the-Chinese-Opera--Judith-Weir/ (02.07.2021).
11. Judith Weir: Summary // Wise Music Classical URL: https://www.wisemusicclassical.com/composer/1689/Judith-Weir/ (15.07.2021).
12. Milnes, Rodney. Judith Weir’s “A Night at the Chinese Opera” // Judith Weir “A Night at the Chinese Opera”: Scottish Chamber Orchestra, conductor Andrew Parrott, Soloists. Opera audio booklet. NMC Recordings LTD, 2000, pp. 4–5.
13. Sendak, Maurice. Higgelty Piggelty Pop! or There Must Be More to Life. New York: Harper Collins Publishers, 2007. 69 p.
14. Weir, Judith. A Note on a “Chinese Opera” // The Musical Times. Vol. 128, No. 1733 (Jul., 1987), pp. 373–375.
15. Wright, David. Weir to Now? David Wright Explores the Fastidious Musical World of Judith Weir // The Musical Times. Vol. 134, No. 1806 (Aug., 1993), pp. 432–437.

Об авторе:

Медведева Юлия Петровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки (603000, г. Нижний Новгород, Россия), **ORCID: 0000-0003-0780-5584**, jul-medvedeva@yandex.ru

REFERENCES

1. Gayda I.V. *Kitayskiy traditsionnyy teatr sitsyuy [*Chinese Traditional Xiqui Theater]. Moscow: Nauka, 1971. 126 p.

2. Levasheva O.E. *Edvard Grig* [Edward Grieg]. Moscow: Muzyka, 1975. 624 p.

3. Lianskaya E.Ya. *Otechestvennaya muzyka v rakurse postmodernizma: avtoreferat ... kandidata iskusstvovedeniya* [Russian Music from the Perspective of Postmodernism: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Nizhny Novgorod, 2003. 22 p.

4. Medvedeva Yu.P. Opera s kitayskim aktsentom. O zhanrovoy spetsifike sitsyuy [Opera With a Chinese Accent. On the Genre Specificity of Xiqu]. *Muzyka v dialoge kul'tur i tsivilizatsiy: sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy konferentsii, posvyashchennoy 70-letiyu Nizhegorodskoy konservatorii* [Music in the Dialogue of Cultures and Civilizations: a Collection of Articles Based on the Materials of the International Conference Dedicated to the 70th Anniversary of the Nizhny Novgorod Conservatory]. Nizhny Novgorod, 2016, pp. 401–408.

5. Neglinskaya M.A. Shinuazri kak faktor mezhkul'turnogo dialoga [Chinoiserie as a factor of intercultural dialogue]. *Trudy Instituta vostokovedeniya Rossiyskoy akademii nauk* [Proceedings of the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences]. 2018. № 9, pp. 313–318

6. Sorokin V. Kitayskaya klassicheskaya drama [Chinese Classical Drama]. *Biblioteka vsemirnoy literatury. Seriya 1. Tom 17: Klassicheskaya drama Vostoka* [Library of World Literature. Series 1. Volume 17: Classical Drama of the East]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1976. 899 p.

7. Stravinskiy I.F. *Dialogi/ Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogues. Memories. Reflections. Comments]. Translation from English by V.A. Linnik; edited by M.S. Druskin. Leningrad: Muzyka, 1971. 415 p.

8. Syma Tsyan'. Istoricheskie zapiski (Shi tszi). Chzhao shi tszya – nasledstvennyy dom knyazhestva Chzhao [Historical Notes (Shi Ji). Zhao shi jia – hereditary house of the Zhao principality]. *Vostochnaya literatura. Srednevekovye istoricheskie istochniki Vostoka i Zapada* [Eastern Literature. Medieval historical sources of the East and West]. URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Syma_Tsjan/Tom_VI/frametext43.htm (17.04.21).

9. Conway, David. A "Night at the Chinese Opera" – Judith Weir's opera arrives in London at last. *Social Affairs Unit web site.* URL: http://www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/000846.php (15.07.2021).

10. Judith Weir "A Night at the Chinese Opera": Reviews. *Wise Music Classical* URL: https://www.wisemusicclassical.com/work/2748/A-Night-at-the-Chinese-Opera--Judith-Weir/ (02.07.2021).

11. Judith Weir: Summary. *Wise Music Classical*. URL: https://www.wisemusicclassical.com/composer/1689/Judith-Weir/ (15.07.2021).

12. Milnes, Rodney. Judith Weir's "A Night at the Chinese Opera". *Judith Weir "A Night at the Chinese Opera": Scottish Chamber Orchestra, conductor Andrew Parrott, Soloists*. Opera audio booklet. NMC Recordings LTD, 2000, pp. 4–5.

13. Sendak, Maurice. *Higgelty Piggelty Pop! or There Must Be More to Life*. New York: HarperCollins Publishers, 2007. 69 p.

14. Weir, Judith. A Note on a "Chinese Opera". *The Musical Times*. Vol. 128, No. 1733 (Jul., 1987), pp. 373–375.

15. Wright, David. Weir to Now? David Wright Explores the Fastidious Musical World of Judith Weir. *The Musical Times*. Vol. 134, No. 1806 (Aug., 1993), pp. 432–437.

About the author:

Yulia P. Medvedeva, Ph.D. (Arts), Associate Professor of Music History Department, Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory (603000, Nizhny Novgorod, Russia), **ORCID: 0000-0003-0780-5584**, jul-medvedeva@yandex.ru