

12. Kazarnovskaya, L.Yu. (2020) Postanovka golosa v akademicheskoy manere peniya v tekhnike bel'kanto [Voice training in the academic manner of singing using the bel canto technique]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj – Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after. A.Ya. Vaganova*. 1 (66). pp. 108–115.

УДК 782

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-91-101

М.Г. Долгушина, Сюзь Дандань

ЛЕГЕНДА О ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУНЕ В ОПЕРАХ XX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Предметом исследования являются оперы на сюжет легенды о Лейли и Меджнуне, созданные У. Гаджибековым, Р.М. Глиэром и Т.С. Садыковым, Брайтом Шенгом. Актуальность темы обусловлена недостаточной изученностью этих произведений, а также неугасающим интересом ученых к воплощению в музыке архетипических образов. Авторами показано, что на характер интерпретации легенды о Лейли и Меджнуне влияют две основные позиции: национальные традиции и социально-политический контекст, которые определяют особенности сюжетной фабулы опер и специфику их музыкального тематизма.

Ключевые слова: опера, Лейли, Меджнун, сюжет, интерпретация, У. Гаджибеков, Р.М. Глиэр, Т.С. Садыков, Брайт Шенг.

Актуальность темы исследования. Легенда о Лейли и Меджнуне – средневековое восточное предание о всеохватной и трагической любви юноши-поэта Кайса и прекрасной девушки Лейли – является общемировым культурным достоянием. На протяжении многих веков она интерпретировалась писателями и поэтами, нашла отражение в творениях скульпторов, художников, музыкантов.

В XX веке, когда в странах Востока начали формироваться национальные композиторские школы, история Лейли и Меджнуна послужила основой значительного числа музыкально-театральных композиций: музыкальных драм, опер, балетов. Однако этот интереснейший материал в предлагаемом ракурсе пока не становился основой музыкаловедческих изысканий, что предопределяет актуальность проведенной работы. Отметим также неослабевающий исследовательский интерес к отражению в музыкальном искусстве общечеловеческих ценностей и вневременных явлений. Они составляют концептуальную основу легенды, героев которой нередко называют восточными Ромео и Джульеттой.

Степень научной разработанности темы. Исследование различных по времени написания и национальной принадлежности опер на сюжет о Лейли и Меджнуне обусловило необходимость привлечения широкого круга источников. Среди музыкаловедческих работ, посвященных творчеству У. Гаджибекова, выделим монографические труды Э.Г. Абасовой [1] и В.С. Виноградова [2], а также сборник «Слово об Узеире Гаджибекове» под редакцией А.И. Исзаде, включающий исследования и материалы о деятельности выдающегося музыканта [3]. Посвященные творчеству Р.М. Глиэра монографии З.К. Гулинской [4] и Н.Е. Петровой [5] содержат важные сведения о работе композитора в республиках бывшего СССР, однако информация об опере «Лейли и Меджнун» в этих изданиях минимальна. Созвучный идеологии эпохи взгляд композитора на концепцию произведения демонстрирует статья Р.М. Глиэра «Моя работа над оперой “Лейли и Меджнун”» [6]. Оперное творчество Брайта Шенга относительно

недавно стало объектом музыковедческого анализа в русскоязычном сегменте музыкознания. Ряд важных для настоящей статьи позиций почерпнут в диссертации и статьях Цуй Шо [7].

В ряду значимых для статьи источников – филологические исследования, посвященные анализу легенды о Лейли и Меджнуне, среди которых выделяются фундаментальностью работы Е.Э. Бертельса [8; 9], а также музыковедческие труды, посвященные интерпретации «вечных образов» в искусстве [10].

Цель, задачи и предмет исследования. Целью исследования стало выявление особенностей «прочтения» легенды о Лейли и Меджнуне в операх композиторов XX века, принадлежащих к разным национальным культурам – сочинениях азербайджанского композитора Узеира Гаджибекова, советского композитора Рейнгольда Моричевича Глиэра в соавторстве с узбекским коллегой Талибом Садыковичем (Толибжом) Садыковым, американского композитора китайского происхождения Брайта Шенга. Задачи работы: обобщение сведений о бытовании средневековой легенды о Лейли и Меджнуне и специфике ее претворения в творчестве классиков восточной литературы; целостный анализ опер и сравнение их либретто с литературными первоисточниками; показ общекультурного контекста создания опер; определение способов работы композиторов с национальным интонационным материалом; выявление инвариантных и индивидуальных черт в прочтении сюжета разными композиторами. Предмет исследования – специфика композиторских подходов к интерпретации древней легенды на оперной сцене XX века.

Научная новизна исследования. Анализ особенностей интерпретации легенды о Лейли и Меджнуне в операх XX века осуществляется впервые. Проведенное исследование позволило рассмотреть их с нового ракурса, а также ввести в научный оборот некоторые неизвестные ранее сведения об операх Р.М. Глиэра – Т.С. Садыкова и Брайта Шенга.

Методология и методы исследования. Музыкально-исторический метод позволил рассмотреть оперы У. Гаджибекова, Р.М. Глиэра и Т.С. Садыкова, Брайта Шенга в контексте окружающей их социальной жизни и общекультурных процессов. Музыкально-аналитический метод предопределил способы работы с нотным текстом. Компаративный метод направлен на выявление общего и особенного в композиторской интерпретации сюжета легенды о Лейли и Меджнуне.

Источниковой / эмпирической базой исследования послужили нотные тексты, а также аудио- и видеозаписи опер «Лейли и Меджнун» У. Гаджибекова, Р.М. Глиэра и Т.С. Садыкова и оперы «Песнь Меджнуна» Брайта Шенга.

Основная часть. Легенда о Лейли и Меджнуне возникла в VII веке на территории Аравийского полуострова – современных Саудовской Аравии и Омана, а в ее основе лежит история реального человека – молодого поэта Кайса ибн аль-Мулавваха из арабского племени Бану Амир. Всепоглощающая любовь Кайса к девушке по имени Лейли бинт Махди привела к тому, что его стали называть «Меджнуном», что в переводе с арабского означает «одержимый джиннами», «безумец».

История любви к Лейли, воплощенная в стихах Кайса, широко распространилась в странах Востока. Уже в VIII столетии эти стихи стали собирать, а в период арабских завоеваний повесть о Меджнуне была занесена во многие уголки мусульманского мира, постепенно обрастая новыми деталями и дополнительными подробностями.

Сюжетные линии народных преданий, заложенные в них идеи, колоритные и запоминающиеся образы героев послужили импульсом к созданию большого числа художественных произведений разных жанров. По мнению выдающегося специалиста в области древних литератур Востока Е.Э. Бертельса, легенда о Лейли и Меджнуне «представляет собой не просто знаменитый сюжет, но своего рода универсальный культурный код, сквозь который восточная цивилизация осмысляла природу любви, судьбы, разума и безумия» [8. С. 245].

Ракурс настоящего исследования предполагает подход легенде о Лейли и Меджнуне как к первичному тексту, ставшему основой его интерпретаций в жанре оперы. При этом следует подчеркнуть, что объектами отображения в музыкально-театральных сочинениях XX столетия стали не фольклорные версии легенды, а ее художественные обработки, выполненные классиками восточной литературы – арабоязычной и тюркоязычной.

Первой литературной обработкой легенды, сыгравшей огромную роль в ее популяризации, стала поэма «Лейли и Меджнун» Низами Гянджеви (ок. 1141–1209). Она была написана по заказу ширваншаха Ахситана Первого и вошла в пятерицу Низами «Хамсе». Эта поэма является самым известным в персидской литературе изложением сказания о Лейли и Меджнуне, ставшим основой для многочисленных подражаний.

Филологи насчитывают более сорока подражаний поэме Низами на персидском языке, более тридцати – на тюркских языках. Наиболее известными из них являются сочинения узбекского поэта Алишера Навои (1441–1501) и писавшего на азербайджанском языке Мухаммеда ибн Сулеймана Физули (1494–1556).

Следует отметить, что уже Низами дополнил сюжет легенды новыми, созвучными времени мотивами. Это начальный эпизод поэмы, в котором бездетный отец Кайса вымалывает себе сына, сцена боя воинов Науфалья с воинами отца Лейли, сцена беседы Меджнуна со звездами у другие. У Низами Лейли и Меджнун знакомятся в школе, которой не было и не могло быть в арабских легендах, кроме того, значительно расширена сцена смерти Лейли.

Важным философским аспектом поэмы Низами стало воспевание божественной силы любви. В финале произведения Кайс уже не нуждается в настоящей, живой Лейли: ее идеальный образ для него гораздо более прекрасен и притягателен. Жизнь Меджнуна заканчивается на могиле Лейли.

Навои, изложивший легенду на узбекском языке, сознательно отказывается от этой концепции: его интересует обычное человеческое чувство, его цель – приблизить поэму к реальной действительности [9]. Физули, напротив, развивает философские идеи Низами, но при этом делает текст более стройным и гармоничным, сократив часть второстепенных персонажей и добавив несколько новых оригинальных сцен. Поэме Физули свойственны яркая образность и эмоциональная экспрессивность. Одной из важных для поэта концептуальных идей стало противопоставление любви и разума. Очевидно, что для названных выше композиторов выбор литературного первоисточника был predetermined, прежде всего, национальными традициями.

В основу оперы *Узеира Гаджибекова* (1885–1948) положена поэма Физули, написанная на азербайджанском языке и тесно связанная с азербайджанским профессиональным поэтическим творчеством: поэт «встроил» в основное течение сюжета более двадцати небольших лирических стихотворений, преимущественно, газелей.

Поэма Физули была широко известна в Азербайджане. Ее фрагменты использовались народными певцами при исполнении мугамов, становились основой театральных спектаклей. Один из таких спектаклей, поставленный в конце XIX века на родине У. Гаджибекова, в городе Шуша, произвел на будущего композитора неизгладимое впечатление. Партии действующих лиц в этом спектакле представляли собой мугамные импровизации. У. Гаджибеков вспоминал впоследствии: «В 1897–1898 гг. ... я видел впервые в родном городе Шуше на любительском спектакле сценку “Меджнун на могиле Лейли”; картина эта так глубоко взволновала меня, что ... я решил написать нечто вроде оперы» [3. С. 82].

Опера «Лейли и Меджнун» была сочинена У. Гаджибековым в 1907 году. Либретто, основанное на подлинных текстах поэмы Физули, он написал сам с помощью брата Джейхуна Гаджибекова. Премьера состоялась в Баку 12 (25) января 1908 года и прошла с большим успехом. Опера У. Гаджибекова, соединившая популярный сюжет

восточной литературы и подлинную народную музыку, стала первой азербайджанской национальной оперой, а также первой оперой в истории исламских стран. Все роли первоначально исполнялись актерами-мужчинами.

В настоящее время это сочинение определяют как мугамную оперу. Ее особенностью и основным стилевым признаком является соединение авторской музыки У. Гаджибекова и мугамных импровизаций, выступающих в функции сольных высказываний героев – арий, ариозо, речитативов. Мугамы не зафиксированы в нотах и исполняются народными певцами-ханенде под аккомпанемент тара. Для воплощения характеров героев и сценических ситуаций У. Гаджибеков подобрал мугамы, соответствующие им по настроению и восприятию: светлый лирический «Сегях», скорбные «Шур» и «Баяты-Шираз», напряженно-тревожный «Чаргях», решительный «Эйрати» и другие.

Создавая оперную версию средневековой поэмы, композитор внес в сюжет ряд изменений, связанных с иным жанровым ракурсом и социально-идеологическими веяниями своего времени. Прежде всего они коснулись главной героини. В отличие от поэмы Физули, Лейли У. Гаджибекова открыто заявляет мужу – Ибн Саламу – о своей любви к Меджнуну. Музыковед Э.Г. Абасова считает, что в образе Лейли «композитор старался запечатлеть вольнолюбивые стремления современных азербайджанских женщин» [1. С. 25–26]. Еще одно существенное отличие: Лейли в опере не остается вдовой, она умирает на руках у своего мужа, не выдержав упреков Меджнуна.

В либретто сокращены многие разделы поэмы. В их числе – развернутый эпизод, связанный с происхождением и детством Меджнуна (отец Гейса (Кайса) вымолил сына у бога), паломничество в Мекку (отец везет туда Гейса, надеясь излечить его от безумия), подробности жизни Меджнуна в пустыне, многие эпизоды, связанные с Нофелем (Науфалем).

Главный герой Гейс позиционируется в опере именно как Меджнун – человек, потерявший рассудок от любви. Об своем перерождении в Меджнуна юноша сообщает родителям уже в первом действии. В связи с этим отец Лейли отказывает отцу Меджнуна, который пришел просить руки его дочери. Скорбь окончательно лишает Гейса рассудка: он постоянно думает о Лейли, не узнает родных и друзей. Словно тень он появляется на свадьбе Ибн Салама и Лейли, затем приходит к ним в дом, чтобы сказать Лейли о том, что она разрушила его жизнь. После смерти Лейли Меджнун умирает на ее могиле.

Таким образом, Меджнун в опере У. Гаджибекова, как и у Физули, не борется за свое земное счастье. Главное для него – возвышенное и всеохватное чувство любви, что соответствует философскому подтексту поэмы. Одним из концептуальных дискурсов оперы остается противопоставление чувства и разума: «Любовь высокую постигнув, я предал разум свой сожженью», – констатирует Меджнун в начале 3 действия [11].

Р.М. Глиэр и Т.С. Садыков в опере «Лейли и Меджнун» интерпретировали для музыкального театра поэму Алишера Навои. В конце 1930-х годов Р.М. Глиэру поступило специальное предложение от представителей Управления по делам искусств Республики Узбекистан о создании оперы на сюжет знаменитой легенды в преддверии 500-летнего юбилея узбекского классика.

Работа этих музыкантов велась в ином социально-политическом контексте: опера создавалась в рамках реализации государственной политики, нацеленной на гармоничное развитие культуры наций и народностей СССР. *Рейнгольд Морицевич Глиэр* (1875–1956) – известный композитор и авторитетный музыкально-общественный деятель – вошел в число музыкантов, которые во второй половине 1930-х гг. были направлены в республики советского Востока с целью написания на национальном материале крупных и социально значимых музыкальных произведений. Его соавтором стал молодой узбекский коллега *Талиб Садыкович Садыков* (1907–1957). Ранее, в 1933 году, Т.С. Садыков создал музыку к музыкальной драме «Лейли и Меджнун» Ш. Хуршида. В ней

он использовал узбекские макамы и народные песни, а также заменил часть разговорных диалогов на речитативы и сочинил несколько авторских музыкальных фрагментов.

«Лейли и Меджнун» Р.М. Глиэра и Т.С. Садыкова стала второй оперой в истории узбекского театра. Она была завершена в 1939 году, и впервые поставлена 18 июля 1940 года. Основой либретто вновь стала пьеса Ш. Хуршида, но в ее содержание и концепцию были внесены изменения. Они были предопределены, с одной стороны, очевидной необходимостью сокращения поэмы Навои с учетом жанровой специфики оперного театра. С другой стороны, либретто отразило идеологические веяния времени. Уже в музыкальной драме 1933 года отсутствовали эпизоды, связанные с религиозно-философским контекстом. В либретто, наряду с этим, акцентируется социальное неравенство и подчеркнута, что на решение отца Лейли выдать свою дочь за Ибн-Селяма (Ибн Салама) повлияли его богатство и знатность.

Как указывает Я.Б. Пеккер, в опере «значительно более ярко выявлен интеллектуализм главного героя, его ясный и пытливый ум. Кайс критикует догматические положения “Корана”, согласно которым женщина лишена всяких прав. Именно выступления Кайса против реакционных взглядов и обычаев, горячая защита женского равноправия привлекают Лейли» [12. С. 99]. В либретто разрыв Кайса с окружающей его средой явился не результатом любовной одержимости, юноша становится «Меджнуном» из-за своих прогрессивных убеждений.

На изменение трактовки образа главного героя указывают в своих публичных выступлениях оба композитора. Р.М. Глиэр, апеллируя к поэме Навои, который, по его словам, «в каждой строфе своей поэмы ... выражал протест против современного ему общественного строя» [6. С. 61], подчеркивает, что несчастья Меджнуна «были вызваны тем, что он полюбил человека, стоявшего выше его по богатству, силе и знатности» [6. С. 61], и делает вывод о том, что юношу сочли безумным за неприятие законов существующего строя. Аналогичное мнение высказывает Т.С. Садыков. Он называет неверной трактовку образа Меджнуна как человека, одержимого любовью, присутствовавшую в более ранних постановках, в том числе – в музыкальной драме 1933 года, утверждая, что «роль Меджнуна – Кайса как мятежника, восставшего против обычаев своего времени, не была замечена ни театром, ни авторами музыкальной драмы» [цит. по: 12. С. 99].

Р.М. Глиэр и Т.С. Садыков дважды – в 1948 и в 1954 годах – перерабатывали свое сочинение. В новых редакциях опера еще более соответствовала константам социалистического реализма: Кайс из пламенно влюбленного юноши превратился в прогрессивного ученого и защитника прав угнетенного народа: «Восстав против деспотизма, против насилия над чувствами человека, Кайс находит поддержку народа. И даже гибель его и возлюбленной Лейли не погружают в пессимистическое настроение. Скорбное звучание траурного марша перерастает в торжественную мелодию, полную света и жизни» [4. С. 160].

«Лейли и Меджнун» Р.М. Глиэра – Т.С. Садыкова написана в традициях русской классической оперной школы. В ней присутствуют все основные оперные формы, певцам аккомпанирует симфонический оркестр. В увертюре проводятся основные лейтмотивы и музыкальными средствами «резюмируется» содержание произведения. Перед каждой из семи картин звучит соответствующий по характеру оркестровый антракт. Хор либо комментирует события (свадебный хор в пятой картине), либо нацелен на показ национального колорита (хоровая сюита из второй картины, посвященная встрече праздника Навруз).

Особенностью оперы является большое количество арий. В первой редакции их было более двадцати, что привело к замедленности развития действия. Во второй и третьей редакциях количество арий было сокращено. Вероятно, доминирование арий было связано с тем, что именно в них композиторы использовали национальный народно-

песенный материал: практически все они основаны на мелодиях узбекских макомов. Я.Б. Пеккер указывает на использование Р.М. Глиэром и Т.С. Садыковым таких известных макомов фергано-ташкентского цикла, как «Сегох», «Чаргох», «Ирак», «Шахнов-Гульер» (часть «Гирья»), «Бает» и др. [12]. Наряду с макомами, музыкальным материалом ряда эпизодов стали старинные узбекские песнопения. Например, в обращенной к Науфалю арии Меджнуна из четвертой картины несколько раз повторяется мелодия песнопения «Шафоат» (в исламе шафоат / шафаат – просьба к Аллаху о заступничестве).

Следует отметить, что лейтмотивы героев оперы не связаны напрямую с национальным музыкальным тематизмом. Так, в лейтмотиве Лейли наиболее важным выразительным элементом становится интервал увеличенной секунды, не характерный для узбекской музыки, но тесно связанный с традициями русского музыкального ориентализма. Ария Кайса из второй картины «Пусть весна – мне с ней не цвезть» («Новбахор»), в которой проводится его лейтмотив, – единственное из развернутых сольных высказываний героя, в котором отсутствует цитирование фольклорного материала [см. подробнее: 13]. Лейтмотив отца Лейли Омира проводится в партии оркестра. Композиторы используют в нем типичные для обрисовки сил контрдействия средства музыкальной выразительности: низкий регистр, многократно повторяющиеся узкообъемные нисходящие интонации.

Премьера оперы широко освещалась в средствах массовой информации и в тематических периодических изданиях, посвященных искусству Узбекистана. Наряду с высокой оценкой работы композиторов, высказывались и критические замечания. В частности, были отмечены статичность оперы, недостаточность драматургического развития образов главных героев, доминирование в партии Меджнуна интонаций вздохов и плача. Общее мнение выразил композитор Г.А. Мушель. По его мнению, «опера эта, в смысле создания цельной и органически связанной музыки, представляет прогрессивное явление, близко подводящее молодое узбекское оперное искусство к созданию полноценного во всех отношениях спектакля» [цит. по: 12. С. 108].

«Песнь Меджнуна» («The Song of Majnun») *Брайта Шенга* (р. 1955, китайское имя – *Шэн Цзунлянь*) – первая из четырех существующих на сегодняшний день опер композитора. Она сочинена по заказу театра «Lyric Opera of Chicago», одного из крупнейших в США; либретто на основе поэмы Низами в переводе Рудольфа Гелпке написал известный британский музыкальный критик Эндрю Портер. На последнем листе партитуры обозначена дата завершения произведения – 18 декабря 1991 года. Премьера оперы состоялась в 1992 году.

Брайт Шенг, подобно многим представителям китайского зарубежья конца XX–начала XXI вв., объединил в своем творчестве национальные истоки и европейские композиторские техники. Композитор долго искал сюжет, который позволил бы ему свободно соединить различные стилистические элементы. Знакомство с древней восточной легендой предоставило ему эту возможность. Более того, отношение Меджнуна к Лейли Шенг спроецировал на свое отношение к Китаю – родине, которую он был вынужден покинуть. Композитор считал историю Меджнуна символической для себя: «Это почти что автобиографическая история любви между Китаем и мной, где Лейла представляет Китай, а Меджнуна я идентифицирую с моим “я”» [14].

Особенностью подхода Брайта Шенга к сюжету стал национальный универсализм: историю Лейли и Меджнуна он решил интерпретировать в рамках общеазиатской культурной традиции. Композитор был заинтересован эмоционально-психологической стороной легенды, «а также возможностью ее художественной репрезентации средствами транскультурного повествования» [15. С. 101].

Брайт Шенг отказался от предложения Э. Портера использовать в музыке оперы персидский фольклорный материал. Но в персидском искусстве была почерпнута

основная композиционная идея произведения. Композитора и либреттиста вдохновила емкая и изящная средневековая персидская книжная миниатюра. Ими была создана изысканная камерная опера, в основу которой положена любовно-лирическая линия поэмы Низами. Учитывая широкую известность поэмы, Брайт Шенг и Э. Портер снабдили «Песнь Меджнуна» жанровым подзаголовком «лирическая трагедия в одном акте».

Опера ограничена одним действием и состоит из восьми сцен, которые чередуются по принципу сопоставления, но внутри себя имеют сквозную структуру. Действующих лиц только восемь: Меджнун, Лейли, мать и отец Лейли, отец Меджнуна, Ибн Салам и две сплетницы. Народные сцены обеспечивает ансамбль горожан.

Воплощение в опере характеров героев в целом соответствует их видению у Низами. Но философский контекст поэмы авторов оперы не интересует. Творение классика персидской литературы трактовано в романтическом ключе: Лейли и Меджнун в опере – влюбленные друг в друга юноша и девушка, ставшие жертвой социальных предрассудков.

Вокальные партии главных героев своей плавностью и витиеватостью напоминают о традициях европейского музыкального ориентализма. Брайт Шенг указывал, что в тематизме главных героев оперы он попытался воплотить особенности тибетского фольклора, прежде всего, песен о любви – хуаэр. Композитор свидетельствует: «В моей опере “Песнь Меджнуна” две основные темы основаны на цинхайском тибетском языке» [16].

Силы контрдействия в опере представляют родители Лейли. Брайт Шенг воплощает власть предрассудков и силу родительского авторитета подчеркнуто простыми мелодическими линиями, имеющими при этом довольно сложный синкопированный ритмический рисунок (например, дуэтино матери и отца девушки в первой сцене «Нет, нет, нет... Жизнь – не игра... Меджнун – не для тебя»).

Сплетницы – персонажи-комментаторы. С одной стороны, они принимают участие в развитии действия: рассказывают Меджуну о свадьбе Лейли (пятая сцена), вместе с другими горожанами оплакивают смерть девушки (восьмая сцена). С другой, сплетницы поясняют слушателям происходящее, например, сообщают о том, как отец Меджнуна просил у родителей Лейли руки их дочери (вторая сцена). В их вокальных партиях нередко присутствует полупение-полубоже.

В музыкальном языке оперы существенна роль китайских ладовых форм. Брайт Шенг использовал пентатонику в партиях всех героев, распространяя ее структуры не только на вокальные линии, но и на гармоническую вертикаль. При этом законы пентатоники он соединил с расширенной тональностью и с характерной для композиторских техник конца XX века диссонантностью.

Важное значение в опере имеет оркестр. Композитор использует двойной состав, сокращая при этом группу струнных и расширяя группу ударных. В оркестре проводятся основные лейтмотивы, средствами оркестра создается как восточный колорит, так и звукопись лирических сцен (например, в шестой сцене, где Лейли и Меджнун в разных концах сцены одновременно пишут письма друг другу). В оркестровке Брайт Шенг использует отдельные приемы, свойственные оркестру пекинской оперы, например, энергичное звучание ударных в моменты «переключения» действия.

Брайту Шенгу удалось объединить в опере разнонациональные музыкальные элементы. Приведем отзыв на ее премьеру американского критика Б. Холланда: «В “Песне Меджнуна” г-н Шенг заставляет нас забыть о различиях между китайской, тибетской или европейской стилистикой... Ибо из эклектики рождается его собственный оперный стиль» [цит. по: 7. С. 34].

Таким образом, на основе проведенного исследования можно сформулировать следующие выводы.

1. Каждая из трех представленных в статье опер является ярким событием творческой биографии своих создателей. Сочинение У. Гаджибекова стало первой оперой в исламском мире,opus Р.М. Глиэра и Т.С. Садыкова признан важным шагом на пути становления оперы в Узбекистане, Брайту Шенгу в процессе сочинения оперы удалось сформировать основанный на принципах кросс-культурности авторский музыкальный язык.

2. В качестве основы для создания либретто во всех трех случаях интерпретируется не собственно легенда, а ее литературные обработки.

3. Концептуальная основа опер различна. Возвышенная философия истории о Лейли и Кайсе отчасти интересует лишь У. Гаджибекова: главный герой его оперы становится одержимым любовью Меджнуном в ущерб законам разума. В двух других операх история героев – это «земная» история трагической любви.

4. Во всех операх материал литературного первоисточника был подвергнут значительному сокращению, наиболее кардинальному – у Брайта Шенга. Никого из композиторов не заинтересовали эпизоды, связанные с появлением на свет и детством Меджнуна, описательные сцены пребывания Меджнуна в пустыне; мало разработаны сюжетные линии, связанные с попытками Науфаля вмешаться в судьбу влюбленных.

5. Основным драматургическим стержнем всех трех опер является любовно-лирическая линия. У У. Гаджибекова и Р.М. Глиэра – Т.С. Садыкова она дополняется иными сюжетными линиями и бытовыми народными сценами (отсюда лирико-эпический характер драматургии), у Брайта Шенга является единственной. Наиболее удалена от сюжета легенда третья редакция оперы Р.М. Глиэра и Т.С. Садыкова, в которой Кайс становится прогрессивным ученым и борется за права угнетенного народа.

6. Одной из наиболее важных целей, ставившихся композиторами в процессе создания опер, стала работа с национальным фольклорным материалом. Несмотря на близость задач, стоящих перед У. Гаджибековым и Р.М. Глиэром – Т.С. Садыковым, результаты их деятельности были различными и созвучными духу своего времени. Созданная в начале XX века мугамная опера У. Гаджибекова, в которой с жанровыми чертами академической оперы соединились традиции подлинного азербайджанского народного искусства, оказалась уникальным художественным решением. Несмотря на то, что в дальнейшем мугамы были зафиксированы композитором в нотах, в наши дни осуществляются постановки, в которых сохраняется импровизационная природа вокальных партий героев. «Лейли и Меджнун» Р.М. Глиэра и Т.С. Садыкова, написанная в период господства социалистического реализма, представляет собой академическую оперу в традициях русской классической школы. Узбекские макамы, ставшие интонационной основой подавляющего числа арий, подверглись композиторской обработке: как правило – с использованием выразительных средств позднеромантической гармонии, частично – более бережно, с сохранением их ладовой специфики. Брайта Шенга легенда о Лейли и Меджнуне привлекла возможностью соединения элементов различных национальных культур. Слияние интонаций тибетских песен хуаэр и характерной для китайской музыки пентатоники с расширенной тональностью демонстрирует одно из направлений творческого поиска композитора рубежа XX–XXI вв., декларирующего кросс-культурность как важнейшее направление своей деятельности.

Наряду с произведениями, рассмотренными в статье, удалось обнаружить еще две созданные в XX веке оперы о Лейли и Меджнуне, на сегодняшний день недоступные для исследования. Опера «Лейли и Меджнун» Ю.С. Мейтуса и Д. Овезова (1946), поставленная в Ашхабаде на сцене Туркменского театра оперы и балета, подобно сочинению Р.М. Глиэра и Т.С. Садыкова, отразила специфику формирования национальной оперы в «восточных» республиках Советского Союза. «Волшебная» опера немецкого композитора Детлева Гланерта «Лейли Меджнун» была представлена в 1988 году

на первом Мюнхенском биеннале. Известно, что по жанру это музыкальная сказка, и создана она по мотивам поэмы Низами. Изучение этих опер открывает перспективы для дальнейших научных изысканий.

Литература

1. Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Баку: Азернешр, 1975. 142 с.
2. Виноградов В.С. Гаджибеков и азербайджанская музыка. М.: Музгиз, 1938. 79 с.
3. Слово об Узеире Гаджибекове / сост. и авт. коммент. А. Исазаде. Баку: Элм, 1985. 214 с.
4. Гулинская З.К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986. 220 с.
5. Петрова Н.Е. Рейнгольд Морицевич Глиэр. Л.: Музгиз, 1962. 118 с.
6. Глиэр Р.М. Моя работа над оперой «Лейли и Меджнун» // Советская музыка. 1940. № 2. С. 61–62.
7. Цуй Шо. Темы, сюжеты и образы оперного творчества Брайта Шенга // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 4 (83). С. 32–41. DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-32-41
8. Бертельс Е.Э. Низами и Фузули. М.: Изд-во восточной литературы, 1962. 554 с.
9. Бертельс Е.Э. Лейли и Меджнун // Родоначальник узбекской литературы: сборник статей об Алишере Навои. Ташкент: Изд-во Узбекского филиала АН СССР, 1940. С. 30–50.
10. Горбачева Н.С. Дон Жуан как архетип: проблема музыкальной интерпретации «вечного образа»: автореф. дисс... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2015. 22 с.
11. Гаджибеков У. Лейли и Меджнун. Либретто. URL: <https://libretto-oper.ru/gadzhibekov/leyli-i-medzhnun> (дата обращения: 03.02.2026).
12. Пеккер Я.Б. Узбекская опера: от возникновения до конца шестидесятых годов XX века. М.: Советский композитор, 1984. 286 с.
13. Сюй Дандань. Вклад Р.М. Глиэра в развитие узбекского музыкального театра (на примере оперы «Лейли и Меджнун») // Вестник Гжелского государственного университета. 2025. № 6. С. 215–225.
14. Bright Sheng. The Song of Majnun. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/32936/The-Song-of-Majnun> (дата обращения: 03.02.2026)
15. Долгушина М.Г., Цуй Шо. Кросскультурные пересечения в опере Брайта Шенга «Песнь Меджнуна» // Культурный код. 2023. № 1. С. 100–111. DOI: 10.36945/2658-3852-2023-1-100-111
16. Bright Sheng. An Interview. URL: <https://clck.ru/3RpbUJ> (дата обращения: 03.02.2026).

The Legend of Layla and Majnun in 20th-Century Operas: On the Problem of Interpretation

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 1 (100), 91–101

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-91-101

Marina G. Dolgushina, Vologda State University (Vologda, Russian Federation). E-mail: mgd63@mail.ru

Xu Dandan, Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 1275894933@qq.com

Keywords: opera, Leili, Majnun, plot, interpretation, U. Hajibeyov, R.M. Glier, T.S. Sadykov, Bright Sheng.

This article, for the first time in Russian musicology, addresses the problem of interpreting the medieval legend of Leyli and Majnun, widely known in Eastern countries, in operas by 20th-century composers. The relevance of this topic is determined by the insufficient study of these works and the interest of scholars in the embodiment of “eternal themes” in art.

Three operas, composed by representatives of different national cultures, served as the material for the analysis: “Leyli and Majnun” by the Azerbaijani composer Uzeyir Hajibeyov (1908), “Leyli and Majnun” by R.M. Gliere in collaboration with the Uzbek composer T.S. Sadykov (first version – 1940), and “The Song of Majnun” by the American composer of Chinese descent Bright Sheng (1992).

The authors of the article employ music-historical, music-analytical, and comparative research methods. The study revealed that the plots of 20th-century operas were based on literary adaptations of the legend: poems by Nizami Ganjavi, Alisher Navoi, and Muhammad Fuzuli. The authors note the high significance of Nizami’s poem and the individual characteristics of the poems of his followers.

“Leyli and Majnun” by Hajibeyov is the first opera in the history of Islamic countries. It is a unique work. In it, the composer combined his own music with Azerbaijani mughams, which replaced the arias and recitatives of the characters.

“Leyli and Majnun” by Gliere and Sadykov was created in the tradition of socialist realism and reflects the realities of “cultural construction” in the national republics of the Soviet Union. In accordance with official ideology, the image of the opera’s protagonist is transformed: he becomes a progressive scholar, a defender of the rights of oppressed people. Bright Sheng’s opera “The Song of Majnun” combines elements of various national cultures: the compositional influence of Persian miniatures, the intonations of Tibetan hua’er folk songs, the Chinese pentatonic scale, and European extended tonality.

In analyzing all the operas, the interpretation of the literary source and the connection of the musical themes with national folklore were examined. Similarities and differences in the interpretations of the legend’s plot by different composers were identified.

It was concluded that the nature of interpretation is influenced by national traditions and the socio-political context, which predetermine the specific features of the operas’ plots and the specifics of their musical themes.

References

1. Abasova, E. (1975) *Uzeir Gadzhibekov* [Uzeyir Hajibeyov]. Baku: Azerneshr.
2. Vinogradov, V.S. (1938) *Gadzhibekov i azerbaydzhanskaya muzyka* [Hajibeyov and Azerbaijani Music]. Moscow: Muzgiz.
3. Isazade, A. (ed.) (1985) *Slovo ob Uzeire Gadzhibekove* [A Word about Uzeyir Hajibeyov]. Baku: Elm.
4. Gulinskaya, Z.K. (1986) *Reyngol’d Moritsevich Glier* [Reinhold Moritsevich Glier]. Moscow: Music.
5. Petrova N.E. (1962) *Reyngol’d Moritsevich Glier* [Reinhold Moritsevich Glier]. Leningrad: Muzgiz.
6. Glier, R.M. (1940) Moya rabota nad operoy “Leyli i Medzhnun” [My Work on the Opera “Leyli and Majnun”. *Sovetskaya muzyka – Soviet Music*. 2. pp. 61–62.
7. Tsui, Sho. (2021) Temy, syuzhety i obrazy opernogo tvorchestva Brayta Shenga [Themes, Plots, and Images in Bright Sheng’s Opera Works]. *Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 4 (83). pp. 32–41. DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-32-41
8. Bertels, E.E. (1962) *Nizami i Fuzuli* [Nizami and Fuzuli]. Moscow: Publishing House of Eastern Literature.

9. Bertels, E.E. (1940) *Leyli i Medzhnun* [Leyli and Majnun]. In: *Rodonachal'nik uzbekskoy literatury: sbornik statey ob Alishere Navoi*. [The Founder of Uzbek Literature: A Collection of Articles about Alisher Navoi]. Tashkent: Publishing House of the Uzbek Branch of the USSR Academy of Sciences. pp. 30–50.

10. Gorbacheva, N.S. (2015) *Don Zhuan kak arkhetyip: problema muzykal'noy interpretatsii "vechnogo obraza"* [Don Juan as an Archetype: The Problem of Musical Interpretation of the “Eternal Image”]. Abstract of Art History Cand. Dissertation. Nizhny Novgorod.

11. Gadzhibekov, U. (1959) *Leyli i Medzhnun. Libretto* [Leyli and Majnun. Libretto]. [Online] Available from: <https://libretto-oper.ru/gadzhibekov/leyli-i-medzhnun> (Accessed: 03.02.2025)

12. Pekker, Ya.B. (1984) *Uzbekskaya opera: ot vzniknoveniya do kontsa shestidesyatykh godov XX v.* [Uzbek Opera: from its Origin to the End of the Sixties of the Twentieth Century]. Moscow: Soviet composer.

13. Xu, Dandan. (2025) *Vklad R.M. Gliera v razvitiye uzbekskogo muzykal'nogo teatra (na primere opery "Leyli i Medzhnun" [R.M. Gliere's Contribution to the Development of Uzbek Musical Theatre (Based on the Opera "Leyli and Majnun")]*. *Vestnik Gzhel'skogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of Gzhel State University*. 6. pp. 215–225.

14. Bright, Sheng (1992). *The Song of Majnun* [The Song of Majnun]. [Online] Available from: <https://www.wisemusicclassical.com/work/32936/The-Song-of-Majnun> (Accessed: 03.02.2026)

15. Dolgushina, M.G. & Tsui, Sho. (2023) *Krosskul'turnyye peresecheniya v opere Brayta Shenga "Pesn' Medzhnuna"* [Cross-Cultural Intersections in Bright Sheng's Opera “The Song of Majnun”]. *Kul'turnyy kod – Cultural Code*. 1. pp. 100–111. DOI: 10.36945/2658-3852-2023-1-100-111

16. Bright, Sheng (1999). *An Interview* [An Interview]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3RpbUJ> (Accessed: 03.02.2026).

УДК 78.01

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-101-110

Л.А. Воротынцева

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ «НОВОЙ ПРОСТОТЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Статья посвящена особенностям проявления «новой простоты» в музыке постсоветского периода. На примере творчества Г.Э. Пелециса, Г.А. Канчели и В.В. Сильвестрова показано, как композиторы, отказываясь от элитарного языка, обратились к традиционным стилям и жанрам, актуализируя их сквозь призму современности. Анализ их камерных сочинений показывает разнообразие подходов: от медитативной статики до аллюзийной игры с романтической миниатюрой, барочной риторикой и постлюдийной рефлексией. Общей чертой творчества данных композиторов становится поиск надличного через субъективное восприятие и диалог с прошлым, ведущий к формированию метастилистики.

Ключевые слова: «новая простота», композиторское творчество, музыкальная поэтика, музыкальный язык.

Актуальность темы исследования. В контексте современного музыкознания исследование феномена «новой простоты» в музыке постсоветского периода представ-