

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ та ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

**ЧЖАО ЦЗИЮАНЬ**

УДК 78.01/.03 + 782/782.1+782.6

**НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВІ АРХЕТИПИ ОБРАЗУ-МАСКИ В  
ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

**ОДЕСА - 2020**

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор  
**ОСАДЧА Світлана Вікторівна**  
Одеська національна музична академія  
імені А.В. Нежданової, завідуюча кафедрою історії  
музики і музичної етнографії

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, доцент  
**СЕВЕРИНОВА Марина Юріївна**,  
Національна музична академія музики України  
ім. П.І. Чайковського, професор  
кафедри теорії та історії культури

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**ЛАСТОВЕЦЬКА-СОЛАНСЬКА**  
**Зоряна Миколаївна**,  
Львівська національна музична академія  
імені М.В. Лисенка,  
доцент кафедри історії музики

Захист відбудеться «30» жовтня 2020 р. о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) мистецтвознавства в Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Мала зала.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано «29» вересня 2020 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, професор



А. Д. Черноіваненко

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми дослідження.** У гуманітарних дослідженнях кінця ХХ – початку ХХІ ст. спостерігається посилення інтересу до категорії «архетип», що трактується як одна з базових для найбільш важливих теорій минулого, здатна стати потужною основою для вирішення складного комплексу питань. З огляду на множинність сформованих уявлень про культуру, виникла нагальна потреба в знаходженні універсальних категорій, що мають однаково важливе значення у всіх науково-дослідних напрямках гуманітарної сфери знань. Серед низки понять, які претендують на подібне універсальне значення особливе місце займає категорія «архетип».

Також важливою теоретичною передумовою дослідження стає розгляд музично-театрального явища – образу-маски, виявлення її витоків та впливу на оперу як естетичний феномен, що формує та висловлює глибинні культурні смисли. Маска як головний репрезентант художньо автономних театральних та музично-сценічних систем, що були сформовані у традиційних формах народного театру (італійський театр масок *commedia dell'arte*, пекінська опера, японський театр Но, японський театр Кабукі, та ін.), є образною структурою, архетипові властивості та сукупність рис якої дозволяють їй грати значну роль у динамічних музично-історичних обставинах, зберігаючи разом з тим надзвичайну стійкість й стабільність своєї конструкції. Якщо у східній музично-театральній традиції маска є виразником частини традиційної культури, що детально й дбайливо зберігається у сьогоденні та має, в більшості випадків, ритуальне значення, в європейській музично-театральній та оперно-сценічній традиції маска все частіше приймає вигляд гриму на обличчі виконавця, стає не тільки елементом його сценічного виразу, а й провідником образу, що був закріплений за конкретним різновидом маски впродовж всього її історичного розвитку. Музична культура та оперне мистецтво від кінця ХІХ – початку ХХ століть остаточно вивели явище маски на суттєво новий рівень осмислення, адже дане явище стає не тільки частиною зовнішнього вигляду персонажа, але й образом, здатним висловлювати думки композитора та висвітлювати актуальні питання свого часу.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження здійснене відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2017–2021 роки, зокрема до теми № 10 – «Теорія жанру в музикознавстві та її методичні інтенції в сучасному науковому знанні».

**Мета роботи** – простежити архетипові властивості та змістовно-сміслове наповнення явища образу-маски як національно-стильової парадигми у музично-театральному та оперному мистецтві.

Для здійснення даної мети необхідним є вирішення низки **завдань**. Основними серед них є наступні:

- простежити еволюцію поняття «архетипу» у історичному та культурному контекстах: від перших уявлень до теоретичних розробок ХХ-ХХІ ст.;
- визначити сутність понять «архетип» (первообраз) у дискурсивному колі мистецтвознавчих та музикознавчих досліджень;
- проаналізувати архетипові моделі образу-маски у європейській та східній національно-музичній культурах;
- розглянути явище маски у музично-театральній традиції Сходу як вираження її культурних настанов;
- виявити художньо-семантичні особливості феномену маски у європейській опері (на прикладі творчості Р. Леонкавалло, П. Масканьї, Ф. Бузоні);
- проаналізувати втілення традицій італійського театру масок в опері «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва;
- простежити тлумачення художніх образів та драматургічних принципів італійської *commedia dell'arte* в операх Дж.Ф. Маліп'єро;
- визначити значення тенденції карнавалізації в оперній творчості К. Пендерецького.

**Об'єктом дослідження** є оперні твори європейських композиторів, сюжетна канва яких пов'язана з явищем маски, а загальне драматургічне рішення базується на національних музично-театральних традиціях.

**Предметом дослідження** є втілення образу-маски в оперній творчості кінця ХІХ – ХХ століть як вираження архетипових властивостей даного культурно-історичного явища.

**Хронологічні межі дослідження** визначаються формуванням та розвитком явища маски у музичному театрі європейської та східної культурних традицій, з посиленням уваги до оперних творів європейських композиторів, що спираються у художніх концепціях на архетипові параметри образу-маски.

**Матеріалом дослідження** стали наступні оперні твори: «Паяци» Р. Леонкавалло; «Маски» П. Масканьї; «Арлекін, або Вікна» Ф. Бузоні; «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва; триптих Дж. Маліп'єро «Орфеїди», який складається з опер «Смерть масок», «Сім канцон», «Орфей, або Восьма канцона» та «Уявний Арлекін»; «Чорна маска» К. Пендерецького,

**Методологічна основа роботи** визначається єдністю естетичного, історико-філософського, семіотичного, жанрово-типологічного, театрознавчого, оперознавчого й музикознавчого аналітичного підходів, поєднання яких створює загальне інтердисциплінарне поле вивчення явища образу-маски.

**Теоретичну базу дисертації** визначає низка досліджень, залучених у відповідності до певних методологічних напрямів.

Першу групу складають праці, присвячені теоретичним аспектам та визначенню філософських, естетичних, загальногуманітарних та музикознавчих концепцій явища архетипу та їх проєкціям до сфери оперної

творчості (С. Аверинцев, М. Арановський, В. Бичков, З. Босик, І. Зубавіна, І. Кант, О. Колчанова, С. Кримський, Л. Левчук, Н. Лисюк, О. Лосєв, Ю. Лотман, Н. Матросова, Псевдо-Діонісій Ареопагіт, о. Павло Флоренський, М. Тараканов, Р. Тарнас, О. Самойленко, М. Северинова, М. Уваров, К.Г. Юнг, деяк. ін.);

Другу групу визначають праці, присвячені розгляду явища маски у європейському та східному музично-історичному процесах, а також роботи, в яких вивчаються історичні та естетичні аспекти функціонування музично-театральної традиції (Б. Алперса, Н. Анаріної, А. Арто, М. Бахтіна, Б. Брехта, Т. Будаєвої, Т. Григорьєвої, О. Дживілегова, Т. Джурова, М. Євреїнова, А. Ефроса, Ю. Кириллової, О. Лебедевої, Ю. Лотмана, М. Молодцової, Вс. Мейерхольда, К. Миклашевського, Б. Покровського, М. Рудко, С. Серової, К. Станіславського, І. Утехіна, М. Черкашиної-Губаренко, О. Южакової, деяк. ін.);

Третя група – це систематичні праці з історії оперного мистецтва, в тому числі, монографічні дослідження індивідуальних оперних поетик, а також роботи, присвячені вивченню історії та теорії жанрової еволюції опери (Л. Алексєєва, Б. Асаф'єв, В. Богатирьов, С. Богоявленський, Н. Вільнер, І. Белза, А. Гозенпуд, Л. Дмитрієв, Ю. Келдиш, Л. Кириліна, О. Комарницька, В. Конен, Г. Кречмар, Е. Курт, І. Назаренко, Г. Орлов, В. Протопопов, К. Ручьєвська, О. Самойленко, І. Силантьєва, А. Соловцов, Н. Туманіна, С. Тишко, М. Фіндейзен, В. Холопова, А. Хохловкіна, М. Черкашина-Губаренко, Г. Хубов, Л. Шаповалова, Р. Ширінян, Б. Ярустовській, деяк. ін.).

**Наукова новизна дослідження** полягає в наступному:

*Вперше:*

- розглядається зв'язок явища образу-маски з поняттям архетипу, розкривається механізм функціонального використання образної моделі маски в оперному мистецтві;
- досліджується взаємодія оперного мистецтва з національними музично-театральними традиціями, в яких маска є головним репрезентантом художньо-образного комплексу;
- розроблено підхід до розгляду оперних творів з точки зору прояву в них образу-маски як єдиного семантичного комплексу;
- виявляються шляхи вивчення оперного мистецтва з боку впливу на нього європейської та східної музично-театральної системи, в якій головним репрезентантом образного змісту є маска;
- визначається значення тенденції карнавалізації в оперній поезиці К. Пендерецького.

*Одержали подальший розвиток:*

- поняття «архетипу» у його взаємозв'язку з проблемами художньої та музичної творчості;
- музикознавчий поняттєвий апарат, пов'язаний з явищем архетипу, первообразу та музичного образу;

- дослідження традицій італійського театру масок (commedia dell'arte) у зв'язку з оперною творчістю композиторів кінця XIX – XX ст.

*Уточнене:*

- поняття архетипу, архетипових властивостей;
- визначення музичної драматургії оперного твору та його семантичної складової у зв'язку з втіленням характерних прийомів італійського театру масок (commedia dell'arte).

**Практичне значення роботи** визначається її спрямованістю до потреб виконавської та педагогічної діяльності сучасних вокалістів. Провідні положення роботи можуть бути використані при підготовці оперних партій з проаналізованих у роботі творів, послужити ефективності їх інтерпретації. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних курсах та процесі творчої підготовки у ЗВО мистецтва й культури.

**Апробація результатів дослідження.** **Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 8): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 9–10 грудня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 24–25 листопада 2017 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 23–25 квітня 2018 р. Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 6–8 грудня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 17–19 квітня 2019 р., Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті пост(сучасності)», Одеса, 31 травня–2 червня 2019 р., II Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта: теорія, методологія, технології, присвячена 90-річчю заснування Криворізького державного педагогічного університету і 40-річчю художньо-графічного відділення факультету мистецтв», Кривий Ріг, 14 листопада 2019 р.

**Публікації.** За темою дисертації опубліковані 5 статей, з них 4 – у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, 1 – у періодичному науковому іноземному виданні (Німеччина).

**Структура роботи.** Робота складається із вступу, 3 розділів, що включають 8 підрозділів, і висновків, які містять узагальнення головних результатів дослідження. Обсяг основного тексту дисертації – 163 сторінки, список використаної літератури включає 198 позицій.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **Вступі** обґрунтовується вибір теми, проблеми і матеріалу дослідження, визначаються актуальність, об'єкт, предмет, мета і завдання, методологія й наукова новизна роботи, розкривається її практичне значення, надається інформація про апробацію, публікації, структуру та обсяг дисертації.

**РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНИЙ ГЕНЕЗИС КАТЕГОРІЇ «АРХЕТИП» У ГУМАНІТАРНОМУ ТА МУЗИКОЗНАВЧОМУ ЗНАННІ** – включає 2 підрозділи, присвячені послідовному розгляду формування та подальшого історичного розвитку категорії «архетипу», яка отримує широке розповсюдження у гуманітарній та музикознавчій думці.

У підрозділі **1.1. «Поняття “архетип” у історичному та культурному контекстах: від перших уявлень до теоретичних розробок ХХ-ХХІ ст.»** відзначається, що у світовій науці поняття «архетип» вперше зафіксовано в текстах античних мислителів; воно знайшло застосування в працях середньовічних богословів, у класичній та некласичній філософії. Широко використовується це поняття в таких наукових напрямках як лінгвістика, соціальна та культурна антропологія, культурологія, етнографія, мистецтвознавство, музикознавство. Вивчення самого поняття, рефлексія з приводу його змісту вперше були здійснені в роботах швейцарського вченого К. Юнга. Архетипи інтерпретуються ним як «первинні образи», «повторювані моделі досвіду», що збереглися в колективному несвідомому людства та знайшли вираження в міфах, релігії, снах, фантазіях, а також у літературних творах.

Прагнення розібратися і пояснити суть категорії «архетип» неодноразово ставало провідною темою в роботах видатних мислителів різних епох й наукових шкіл. Пояснення та перші спроби категоризації дефініції «архетип» як прототипу, першооснови були зроблені ще в античній філософії в роботах Платона, Філона Олександрійського і Плотіна; потім були продовжені середньовічною релігійною філософією – патристикою (в працях Іринія Ліонського і Діонісія Ареопагіта); в IX столітті нове осмислення прототипу, первинної ідеї можна знайти в працях філософа-схоластика Іоанна Скота Еріугена, багато з ідей якого були продовжені в XIII столітті Фомою Аквінат (Фомою Аквінським); в класичній і некласичній філософії дана проблема є предметом роздумів таких філософів як І. Кант, А. Шопенгауер, Г. Шпет та ін. Незважаючи на такий тривалий шлях становлення, все ж остаточно і системна категоризація поняття «архетип» була проведена К.Г. Юнгом, якого по праву і називають засновником теорії архетипу.

Філософські ідеї Платона мали великий вплив на формування значних тенденцій у науковій гуманітаристиці та еволюції європейської інтелектуальної культури у цілому. Платон вважав, що справжнє пізнання полягає в пізнанні світу ідей «розумною частиною душі», розрізняючи при цьому плотське та інтелектуальне знання (розумове осягнення, мислення).

Платонівське вчення про пригадування вказує на основну мету пізнання пригадування того, що споглядала душа в світі ідей, перш ніж вона зійшла на землю й втілилася в людське тіло.

Мистецтво в середньовічній естетиці представляється як прагнення усіма можливими для людини засобами відобразити ідеальну божественну красу, божественну первооснову, яку в дещо узагальнено-символічному тлумаченні називають «ідеальним архетипом». Фактично в середньовічних богословських працях поняття «архетип» використовується в контексті мистецтвознавчих міркувань, які у значній мірі залучають питання іконошанування, забезпечують процес пізнання епістемологічного підґрунтя.

Епоха Відродження, яка прийшла на зміну Середньовіччю, демонструє нові підходи до поняття «архетип» й нове його розуміння, що обумовлює переплетення і взаємовплив космоцентричного та теоцентричного філософських уявлень. З одного боку, спостерігається звернення до праць античних філософів, які сприймаються крізь призму посилення загальної тенденції гуманізації культури, з іншого – не втрачають актуальності теми, пов'язані з прагненням до осягнення суті божественної первооснови культури. У цей час помітним стає зростаючий інтерес до історичного минулого, у тому числі, до вивчення філософських трактатів попередніх епох з прагненням включити їх у перелік актуальних творів.

У підрозділі 1.2. «Дискурсивні засади музикознавчого вивчення категорії «архетипу» доводиться, що виявлення дискурсивних основ поняття «архетип» в сучасній музикознавчій, і – ширше – мистецтвознавчій категоріально-понятійній системі, відкриває можливості принципово оновленого підходу до низки складних питань, пов'язаних з природою й закономірностями функціонування феноменів художньої творчості, музичного мислення, творчої свідомості, а також з проявами національно-колективного та авторськи-індивідуального начал в мистецтві.

У сучасному гуманітарному знанні у цілому, та у музикознавчих дослідженнях, зокрема, категорія «архетипу» є однією з ключових універсалій та актуальних напрямів наукового пошуку. Це пов'язано з необхідністю знаходження нових шляхів вивчення дефініції «архетипу» як музикознавчої категорії. У наукових розробках К.Г. Юнга неодноразово говориться про те, що колективне позасвідоме та його змістовне вираження є відображенням впливу архетипових процесів, а тому не може переміщатися на рівень раціональної свідомості. Автор вважає, що колективне позасвідоме можна тлумачити як вираження особливої форми знання, що здатне пояснити первопричину явища, відповідаючи на питання його цілеспрямованості та виправданості. Треба зазначити, що К.Г. Юнг ніколи не стверджував, що певні події є результатом дії колективного позасвідомого, але він підкреслював, що людина може відчувати первопричини, що діють у сфері позасвідомого як вираження телеологічного аспекту. Важливість звернення до архетипу саме у мистецтвознавчих дослідженнях пояснюється тим, що «культура як символотворчість» (свящ. П. Флоренський) тісно стикається з



даною категорією, а «найскладніша і невідома частина душі, де народжуються символи, все ще, по суті, не досліджена»<sup>1</sup> (К. Г. Юнг).

К. Г. Юнг вважав, що однією з провідних характеристик архетипів є їх постійна рухливість та динамічність – архетип завжди й усюди, в усіх умовах й контекстах знаходиться у дії, тобто демонструє тяжіння до динамічної модифікації. Ці обговорення приводять автора теорії к твердженню, що архетип треба сприймати як певну модель, що може виражатися та здійснюватися у різних формах та проявах.

Грунтуючись на теорії К.Г. Юнга, багато дослідників продовжили роздуми над проблемою архетипових засад людської творчості, внаслідок чого категорія «архетип» зазнала значних змін й модифікацій. Тією чи іншою мірою, про архетипи кажуть в своїх роботах О. Лосев, Н. Хомський, Ж. Піаже, С. Аверинцев, В. Топоров, М. Мамардашвілі, М. Северинова, П. Гуревич, й багато інших. Слід зазначити, що саме роботи К.Г. Юнга відкривають можливість експансії категорії «архетип» в різні сфери гуманітарного знання, які наділяють це поняття в кожному конкретному випадку особливим змістом. Подібне змістовно-смісловне наповнення безпосередньо пов'язано зі специфікою того наукового напрямку, для дослідження якого воно застосовується, прикладом чого можуть слугувати численні дослідження у літературознавстві, лінгвістиці, етнографії, соціології, соціоніці, мистецтвознавстві, музикознавстві, тощо.

Відповідно до концепції К.Г. Юнга, свідомість співвідноситься з архетиповими або глибинними структурами колективного несвідомого, адаптуючи їх до своїх потреб та, тим самим, «виробляє міфологічні уявлення, “прив'язані” до відповідних місцю і часу, і тому поверхнево сприймаються як щось реальне»<sup>2</sup> (Л. Акопян). Простежуючи формування адекватного та відповідного до поставлених завдань музикознавчого дослідного апарату щодо вивчення «психології глибин», Л. Акопян вказує що вони обов'язково проявляють свою справжню архетипову та міфологічну сутність і природу. Художнє сприйняття багатьох процесів, з посиленням уваги до архетипових ознак культурного явища, пояснюється тим, що «консервативний, незмінний в часі феномен колективного несвідомого забезпечує єдине глибинне структурне підґрунтя для будь-якої міфотворчості, в усі часи та в усіх народів, тоді як відмінності, пов'язані з поданням до міфів конкретних реалій, носять поверхневий і тимчасовий характер»<sup>3</sup> (Л. Акопян).

**У РОЗДІЛІ 2 – «ЯВИЩЕ МАСКИ У МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ ЄВРОПИ ТА КИТАЮ»** – у трьох розділах простежуються культурно-історичні умови функціонування явища маски у контексті музично-театральної традиції Європи та країн Сходу.

**У підрозділі 2.1. «Архетипові моделі образу-маски у національній музичній культурі: до проблеми розуміння»** зазначається, що протягом всієї багатовікової історії театрально-видовищного мистецтва з усіма його

<sup>1</sup> Юнг К.Г. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1998. С. 103.

<sup>2</sup> Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. С. 130–131.

<sup>3</sup> Там само

різновидами, одним з найбільш актуальних та розповсюджених способів перевтілення особистості та створення у театральній-сценічному просторі ірреальних, фантастичних, алегоричних персоніфікованих образів, які виходять за межі звичаєвої реальності, стає маска. Процес перевтілення особистості у театралізованій дійсності та набуття нею метафізичних властивостей є результатом взаємодії між виконавцем та культурною традицією трактування образу, який виражає маска-предмет. У такому разі звернення до маски стає не тільки видовищним атрибутом художньо-сценічного твору та специфічним явищем театральній-оперного мистецтва, а й дозволяє розкривати образний зміст твору через задіяння творчого потенціалу виконавця, який виходить на сцену існувати в «образі-масці». Тому простеження еволюції явища маски у різних національно-культурних контекстах як візуально-вербального вираження театралізованої дійсності є надзвичайно актуальним та важливим.

Маска, як і будь яке культурно-історичне явище, є приналежністю певного національно-культурного середовища та відображає його головні принципи і художні орієнтири. В історії розвитку кожної національної культури, яка є необхідною складовою єдиного художнього простору, завжди формуються характерні стилістичні ознаки, які об'єднуються єдиною ідеєю та містять у собі всі найзначніші досягнення національної культури. Ці показники національної культурної свідомості завжди відрізняються високою художньою досконалістю, завдяки тому, що мають відображати головні духовні цінності нації за допомогою довершених форм та прийомів. Вищезазначене актуалізує залучення категорії національного стилю як головного репрезентанта національної ідеї та головних естетичних орієнтирів конкретної національної традиції, у співвіднесенні з прагненням визначити естетичні параметри й художні властивості образу-маски.

Театральна маска у традиційному уявленні існує у формі накладки на обличчя з вирізами для очей та кольоровими й/або мімічними відмінностями одна від одної. У більшості досліджень, в яких розглядаються форми та символічне тлумачення масок, коли мова йде саме про зовнішні ознаки маски, загальноприйнятим є застосування дефініції «маска-предмет». Водночас, поруч з використанням «маски-предмету» у художньому просторі театру у вигляді накладки на обличчя, досить широке розповсюдження мав інший стародавній різновид маски – «маска-грим», котрий був притаманний багатьом архаїчним театральним системам. Дане явище було характерним для таких східних та європейських театральній-художніх систем, як пекінська опера, японський театр Кабукі, італійський театр масок (*commedia dell'arte*), індійський театр Катхакалі та деяк. інш. Головна особливість «маски-гриму» та її відмінність від маски у вигляді накладки полягала у тому, що її треба було кожного разу перед театральній-сценічною дією наносити на обличчя, але за основними параметрами та художньо-естетичними властивостями вони майже повністю співпадали.

**У підрозділі 2.2. «Явище маски у музично-театральній традиції Сходу як вираження її культурних настанов» доводиться, що серед**

різноманітних театральних-сценічних систем, в яких маска набуває особливої знаковості, слід виділити східну театральну традицію як єдиний комплекс з подібними внутрішніми закономірностями й художніми принципами. Складають даний комплекс такі театральні традиції, як пекінська музична драма, японський театр Но, театр Кабукі та ін., в яких маска грає найважливішу роль та є одним з найбільш значущих елементів в структурі театральної дії, привносячи до неї унікальний національно-культурний колорит. Явище театральної маски як культурний артефакт має безпосередній і дуже міцний зв'язок з історичним, естетичним і релігійним контекстом, всередині якого відбувалося її формування та подальший розвиток.

Так само як і в європейській театральній традиції, в східному театрі початкове формування культурних та функціональних параметрів образу-маски мало ритуальний характер та було безпосередньо пов'язане з культовою діяльністю. Як вказує Л. Леві-Брюль, маска як ритуальний предмет ставала механізмом перетворення людини на ту сутність, яку представляла маска. Подібне трактування функціонального призначення та семантичного тлумачення образу-маски, близького до ритуального, спостерігається у театральних системах багатьох країн Сходу, в тому числі Японії й Китаю.

У японському театрі Но, відомому також як театр ноо і театр ногаку, маска розуміється як ритуально-магічний предмет, що є одним з найбільш важливих елементів вистави, акумулює у собі складну багаторівневу семантичну систему, яка строго регламентує принципи сценічного втілення конкретного персонажа та його певний душевний стан, переданий актором. Маски в японському театрі Но виступали як узагальнені образи божеств або демонів, уявлення про які склалися в результаті вікових ритуально-обрядових і культових практик, а актор, надягаючи маски, не маскувався під демона, а, відповідно до загальної концепції театру Но – буквально ставав ним.

Незважаючи на велику демократичність в порівнянні з театром Но, правила Кабукі не менш суворі й дотримання процесуального боку ритуалу та театрального канону було неухильним. Хоча в театрі Кабукі не було масок в повному розумінні цього слова, але їх функції на себе брав особливий грим, який накладався товстим шаром на обличчя акторів, що робило міміку осіб вкрай малорухомою. Тому обличчя актора в театрі Кабукі сприймається рівнозначним масці і представляється елементом ритуальної театральної дії, що відповідає канонам єдиної театральної-естетичної концепції.

Специфіка китайських театральних моделей полягає в тому, що вони тісно пов'язані з ритуалами, як культовими, так і державними, не тільки за первісною природою, а й у зв'язку зі світоглядом та соціальними настановами. Ритуал в Китаї розумівся як упорядкування всього в світі, в цьому полягає його основна відмінність від інших східних ритуалів. Даоські ритуали і складна детально розроблена система придворного ритуалу були орієнтовані на досягнення гармонії між світом і людиною. Музика в Китаї,

так само як в Індії, високо шанується і вважається мистецтвом, що зародилося в світі богів. Можливо, саме тому в китайській традиційній театральній моделі музика та спів переважали над рухами і жестами (на відміну від Індії).

Китайський класичний театр також має свою особливу, надзвичайно точно розроблену художньо-театральну теорію, відповідно до якої виконується грим в строгих рамках традиційної символіки, що має розвинену систему умовних зображень. Грим є маскою «Хуалянь», яка наноситься безпосередньо на обличчя.

**У підрозділі 2.3. «Художньо-семантичні особливості феномену маски у європейській опері (на прикладі творчості Р. Леонкавалло, П. Масканьї, Ф. Бузоні)»** досліджується, що на межі ХІХ-ХХ століть до теми масок у зв'язку з традиціями італійського театру масок (*commedia dell'arte*) звертаються багато європейських композиторів, панорама творчості яких простягається від зразків веристської драми «Паяци» у творчості Р. Леонкавалло, опери «Маски» П. Масканьї, в якій синтезуються принципи опери *buffa* та *commedia dell'arte*, та неокласицистської опери Ф. Бузоні «Арлекін, або Вікна».

Треба відзначити, що повернення до стилістики італійського театру масок відбувається в оперній творчості Р. Леонкавалло на ґрунті естетики веризму, де виникає протиставлення зовнішнього комедійного видовища драматичному конфлікту, в основі якого лежить типовий мелодраматичний «любовний трикутник» та напружене протистояння, що приводить до трагічної розв'язки. Драматургічне рішення двох сюжетних інтонацій реалізується як перетинання драматичної життєвої ситуації, яка втілюється у відповідності до канонів естетики театру переживання, та сценічної вистави, що відповідає естетичним настановам театру уяви. Разом з тим, Р. Леонкавалло суттєво переосмислює традиційне тлумачення образів-масок *commedia dell'arte*, уникаючи їх архетипової спрощеності, та створює складний образ головного героя, який досягає трагедійного вираження. Композитор об'єднує дві зовнішньо схожих, але абсолютно протилежних і за характером, і за сценічними характерологічними рисами маски – П'єро і Пульчинеллу.

Ще один представник стильового напрямку веризму, П. Масканьї, йдучи за Р. Леонкавалло, проявляє інтерес до італійського театру масок та створює оперу «Маски». Дана опера демонструє зовсім протилежний підхід з боку композитора та лібретиста до побудови загальної концепції твору: на відміну від «Паяців», автор створює справжню італійську комедію масок.

Опера «Арлекін, або Вікна» Ф. Бузоні, яка також відома під назвою «Театралізоване капричіо», стала важливим етапом в оновленні підходів до втілення принципів італійської комедії масок в оперному мистецтві. Композитор, який виступав одночасно й автором лібрето, поміщає дію до природних для італійської комедії часових рамок і місця розгортання сюжету – у Бергамо ХVІІІ ст. Більшість персонажів є типовими для *commedia dell'arte*, але роль головного героя – Арлекіна – має виконуватися

драматичним актором з акробатичною підготовкою, а Капітан, який іноді з'являється на сцені, є «маскою в масці», бо є Арлекіном у масці Капітана.

**У РОЗДІЛІ 3 – «НОВІ ХУДОЖНІ ПРИНЦИПИ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ-МАСКИ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ХХ-ХХІ СТ.»** – у трьох підрозділах простежуються нові художні принципи та музично-драматургічні засоби втілення образу-маски у оперній творчості ХХ-ХХІ ст., що розглядаються у відповідності до музично-стильових основ часу в їх взаємозв'язку з індивідуально-авторськими композиторськими настановами.

У підрозділі 3.1. «Втілення традицій італійського театру масок в опері «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва» зазначається, що задум першої комічної опери С. Прокоф'єва був пов'язаний з театральними враженнями від пошуків нових художніх форм, у тому числі, від спроб відродити мистецтво старовинної італійської комедії масок у дореволюційному культурному середовищі Росії. Відомо, що на створення опери вплинули, з одного боку, театральна постановка «Любові до трьох апельсинів», здійснена Вс. Мейерхольдом, з іншого – полеміка навколо актуальних мистецьких тенденцій, яка розгорталася на сторінках однойменного журналу.

Загальна композиційна побудова та структура опери відтворює характерні жанрові ознаки італійської комедії масок, яка для можливості запрошення до вистави слухачів за допомогою спеціальних «зазивал» часто починалася з Прологу. Саме така структура була застосована в опері С. Прокоф'єва, яка складається з прологу та десяти картин, що укладаються в чотири акти. У якості літературної основи опери виступає не тільки п'єса Гоцці, бо вона за імпровізаційними традиціями італійської комедії масок має лише загальну сюжетну канву вистави, а ще й перероблений Вс. Мейерхольдом текст казки Гоцці, який побудований не як система діалогів, а як єдине оповідання. Сама сюжетна основа опери має більш ускладнену структуру у порівнянні з казкою Гоцці, що можна було спостерігати і у театральній виставі Вс. Мейерхольда. С. Прокоф'єв загострює та психологічно ускладнює стосунки героїв між собою та ставлення самого автора до них за допомогою гротеску і сатири. Головними коментаторами та виразниками авторської думки є групи персонажів (Пустоголові, Коміки, Лірики, та деяк. ін.), які своїми репліками та діалогами підкреслюють умовність загальної дії.

Разом з посиленням відчуття умовності дії та саркастичного ставлення з боку автора до героїв опери, композитор у пародійній формі демонструє існуючі проблеми оперного жанру, вказуючи на розповсюдження клішованих прийомів музичного театру.

**Підрозділ 3.2. «Тлумачення художніх образів та драматургічних принципів італійської *commedia dell'arte* в операх Дж.Ф. Маліп'єро»** дозволяє визначити, що період музично-театральних експериментів стає найбільш динамічним й результативним етапом творчості Дж. Маліп'єро. Композитор вважав, що найзначніші його творчі досягнення пов'язані з пошуками та впровадженням нового у оперній та музично-театральній

творчості. Це вплинуло на всю творчу діяльність композитора та сприяло оформленню його зрілого стилю. Звернення до явища маски стає провідною стильовою ознакою у музично-театральній творчості Дж. Маліп'єро.

Вперше персонажі італійської комедії масок з'являються у новаторській опері Дж. Маліп'єро «Смерть масок» (1921-1922), яка є першою частиною оперного триптиху «Орфеїди» та своєрідним творчим маніфестом композитора. Саме з цього твору починається історія створеного композитором музичного театру, з посиленням архетипових засад образу-маски, засобів музичного втілення ідей італійського балаганно-ігрового театру. Треба зазначити, що сам Дж. Маліп'єро сприймав триптих «Орфеїди» як єдиний твір, але припускав виконання окремих частин поодиночі. В опері Дж. Маліп'єро «Смерть масок» («*La morte della maschere*») персонажі створені у повній відповідності до загальних настанов *commedia dell'arte*, проте поміщені до досить несподіваного драматургічного контексту: кожен з героїв опери стає учасником деякої вистави, «режисером» якої виступає Орфей у незвичному для себе вигляді – він з'являється у «лютий» масці (яку у середині дії скидає). Він нібито створює галерею живих портретів, бо, не давши вимовити ані звуку маскам, знайомить з ними глядачів – самі маски при цьому змінюють одна одну як безмовні тіні. Остаточно ідея твору розкривається тільки у наступній частині триптиху, «Сіми концонах», де кожен з представлених персонажів стає головним героєм невеликої сцени, сповненої трагедійної семантики.

У підрозділі 3.3. «Тенденція карнавалізації в оперній творчості К. Пендерецького» доводиться, що оновлення жанру опери у творчості К. Пендерецького пов'язане зі зверненням до гротескно-карнавальної інтерпретації високої духовної тематики. Така невідповідність теми і стилістичної форми її подання також є обов'язковою умовою та характерною ознакою карнавального світовідчуття. Як свідчить запропонований М. Бахтіним аналіз карнавальної тенденції заміни верху – низом, піднесених цілей – шлунковими спонуканнями, саме це яскраво висловлює ігрову природу культури пізнього Середньовіччя та Відродження.

В опері «Чорна маска» шохвилини чути, як проходить повз будинку екстатична карнавальна хода. Чотири елементи музичної драми виникають за сценою: дзвін, карнавальна музика, мотив *Dies irae* і музика в будинку на галереї (бароковий ансамбль: 3 флейти, віолончель і клавесин), що сприяє формуванню уявлення, яке виникає вже при першому знайомстві з текстом драми Гауптмана: вся п'єса (крім зміненого фіналу) – «єдиний бароковий танець смерті». Деякі персонажі недомовлені й символічні, прикладом чого є центральна фатальна фігура негра Джонсона, яка є до самого кінця опери неясною й сповненою таємниці. У даному персонажі можна розглядіти образ ангела-месника, який мстить всім тим, хто був замішаним в торгівлі живим товаром. Однак неясно, що собою являє Чорна маска – чорну смерть або Джонсона, переодягнутого в карнавальний костюм (тоді своєрідною маскою стає колір шкіри). Після смерті інших героїв опери – Джедід і Бенігно, після самогубства зневіреного Шулера, Чорна маска всіх випроваджує в

танцювальному хороводі – у прірву. Залишається тільки один персонаж – єврейський купець Перл.

Знаменита сценографія Г. Купфера обіграє ще один драматургічний прийом, використовуючи для цього дзеркало та символічний простір Задзеркалля. На просценіумі є дзеркало, в якому себе бачать глядачі. Дзеркальна стіна з починає відкриватися до половини і виявляє великий зал палацу. Весь час дію як би подвоєно – її видно так само в дзеркалі. Перед самим танцем смерті фігури – як карнавальні персонажі-маски – сидять навколо столу. У фіналі в дзеркалі відбивається і зал для глядачів, і огидні руїни, в які потрапляють дійові особи і (умовно) глядачі в момент екстатичного «Танцю Смерті». Дзеркальне відображення сцени і глядачів в постановці опери Пендерецького «Чорна маска» режисером Г. Купфером можна сприйняти як символ трагічної Ігри свободи і не-свободи. Розколотий в Дзеркалі світ, як подвійна реальність сцени і життя, символізує недосконалість історичного буття людини.

### **ВИСНОВКИ**

Накопичені гуманітарною думкою уявлення про архетип виявляють його універсальні якості та здатність пояснювати глибинні структури та механізми, що впливають на розвиток культурного та музично-історичного процесів. Вивчення явища архетипу виявляє ті його якості, які залучають дану категорію до числа тих, які можуть визначати аксіологічні параметри та ціннісні орієнтири культурного процесу і найбільш важливі для конкретного виду мистецтва смислові домінанти. Архетипи в контексті музично-культурного процесу апелюють до «первообразу» як до прояву колективного несвідомого, з одного боку; з іншого – виражають онтологічні підстави музичного мистецтва в цілому. Складність вивчення архетипів в оперній музиці обумовлена тим, що їх прояв безпосередньо пов'язаний з багаторівневою музично-семантичною системою музики, яка вступає у взаємодію з не менш складними системами музичного театру та його національно-стильовими параметрами.

Вивчення явища маски як складного семантичного феномена, що розглядається у контексті оперного мистецтва, дозволяє виявити наявність дві основні властивості даного феномена, що виражаються у зовнішній та внутрішній формах, які зливаються в єдине ціле – образ-маску. Зовнішні графічні та кольорові характеристики маски у всіх національно-театральних системах є проявом, з одного боку, гіпертрофовано виражених зовнішніх ознак, з іншого – відкривають психологічну-емоційну та соціально-етичну складову тієї персони, яку зображує маска. У національно-театральних традиціях країн Сходу маски у багатьох випадках представляють собою божественну особу, а тому маска практично завжди є учасником ритуальної дії, що знаходить своє вираження і у сучасних музично-театральних постановках Китаю, Японії, Індії. У європейському музичному театрі маска ще з часів італійського театру масок (*commedia dell'arte*) отримала художнє тлумачення, але предметом «високого», академічного мистецтва вона стала у

зв'язку з процесом нових художніх реалізацій традицій італійського театру масок наприкінці ХІХ ст.

В оперному мистецтві образ-маска знаходить своє художнє вираження у двох магістральних напрямках. Перший безпосередньо пов'язаний з традиціями італійського театру масок (*commedia dell'arte*) та відтворює його естетичні настанови, прикладом чого можуть служити опери «Арлекін, або Вікна» («Театралізоване капричіо») Ф. Бузоні, «Маски» П. Масканьї та, певною мірою, «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва.

Інший напрям та його музично-драматургічні принципи характеризуються посиленням психологічної напруженості, наявністю пограничного емоційного стану героїв оперного твору, загальним загостренням соціальної проблематики, прикладом чого можуть виступати «Паяци» Р. Леонкавалло, оперний триптих «Орфеїди» Дж. Маліп'єро та «Чорна маска» К. Пендерецького. У цілому, явище маски та його втілення в оперній творчості саме у ХХ столітті отримує нові інтерпретативні можливості, відкриває нові шляхи художньо-образного втілення.

**Основні положення дослідження викладені в публікаціях**  
*у спеціалізованих фахових виданнях України:*

1. Zhao Ziyuan. The archetype of mask in the European opera and theatre tradition. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип 27, кн.1. С. 196–204.
2. Zhao Ziyuan. Semantics of the mask-image in eastern musical and theatrical tradition. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип 27, кн.2. С. 95–103.
3. Чжао Цзиюань. Дискурсивные основы изучения категории «архетип»: музыковедческий аспект. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип 28, кн.1. С. 237–248.
4. Чжао Цзиюань. Художньо-естетичні властивості образу-маски у театральній оперній мистецтві ХХ ст. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип 28, кн. 2. С. 84–94.

*в іноземному науковому періодичному виданні (Німеччина):*

1. Чжао Цзиюань. Художественные и семантические особенности феномена маски в европейском оперном театре. *European Journal of Arts*. Vienna: Premier Publishing, 2019. №1–2. С. 53–59.

**АНОТАЦІЇ:**

**Чжао Цзиюань. Національно-стильові архетипи образу-маски в оперному мистецтві ХХ століття.** – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2020.



Дисертація присвячена розгляду архетипових властивостей та змістовно-сміслового наповнення явища образу-маски як національно-стильової парадигми у музично-театральному та оперному мистецтві. Вивчаються оперні твори європейських композиторів, сюжетна канва яких пов'язана з явищем маски, а загальне драматургічне рішення базується на національних музично-театральних традиціях, а також простежується втілення образу-маски в оперній творчості кінця XIX – XX століть як вираження архетипових властивостей даного культурно-історичного явища.

Простежується еволюцію поняття «архетипу» у історичному та культурному контекстах: від перших уявлень до теоретичних розробок XX-XXI ст., з виділенням сутності понять «архетип» (первообраз) у дискурсивному колі мистецтвознавчих та музикознавчих досліджень. Проаналізовані архетипові моделі образу-маски у європейській та східній національно-музичній культурах. Розглянутий зв'язок явища образу-маски з поняттям архетипу, через який розкривається механізм функціонального використання образної моделі маски в оперному мистецтві. Досліджено взаємодію оперного мистецтва з національними музично-театральними традиціями, в яких маска є головним репрезентантом художньо-образного комплексу. Обґрунтовано значення тенденції карнавалізації в оперній поезії К. Пендерецького.

**Ключові слова:** архетип, первообраз, маска, художній образ, оперне мистецтво, образ-маска, музично-театральні системи, національна музична театральна традиція, італійський театр масок.

**Zhao Ziyuan. National stylistic archetypes of the mask image in the opera art of the 20th century.** – Manuscript.

Dissertation paper for the degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in specialty 17.00.03 "Musical Art". Odessa National A.V. Nezdanova Academy of Music. Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2020.

The dissertation is devoted to the consideration of archetypal properties and semantic content of the phenomenon of the image-mask as a national-stylistic paradigm in musical-theatrical and opera art. The operatic works of European composers are studied, the plot outline of which is connected with the phenomenon of the mask, and the general dramatic solution is based on national musical and theatrical traditions.

The evolution of the concept of "archetype" in historical and cultural contexts can be traced: from the first ideas to the theoretical developments of the XX-XXI centuries. Archetypal models of the mask image in European and Eastern national-musical cultures are analyzed. The connection of the phenomenon of the mask image with the concept of the archetype, through which the mechanism of the functional use of the figurative model of the mask in opera is revealed, is considered. The interaction of opera art with national musical and theatrical traditions, in which the mask is the main representative of the artistic and figurative complex, is studied. The significance of the tendency of carnivalization in K. Penderetsky's operatic poetics is substantiated.

**Key words:** archetype, prototype, mask, artistic image, operatic art, mask image, musical theater systems, national musical theater tradition, Italian theater of masks.