

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ та ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ

імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧЖАО ЦЗИЮАНЬ

УДК 78.01/.03 + 782/782.1+782.6

**ДИСЕРТАЦІЯ
НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВІ АРХЕТИПИ ОБРАЗУ-МАСКИ В
ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТ.**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата мистецтвознавства*
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Чжао Цзююань

**Науковий керівник –
ОСАДЧА СВІТЛАНА ВІКТОРІВНА
доктор мистецтвознавства, професор**

ОДЕСА – 2020

АНОТАЦІЯ

Чжао Цзиюань. Національно-стильові архетипи образу-маски в оперному мистецтві XX ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

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 України, Одеса, 2020.

У гуманітарних дослідженнях кінця XX – початку XXI 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.

Мета роботи – простежити архетипові властивості та змістовно-сміслові 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 ХІХ – ХХ століть як вираження архетипових властивостей даного культурно-історичного явища.

Простежується еволюцію поняття «архетипу» у історичному та культурному контекстах: від перших уявлень до теоретичних розробок ХХ-ХХІ 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.

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 доміанти. 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 XIX 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.

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

ANNOTATION

Zhao Ziyuan. National-style archetypes of the image-mask in the opera art of the XX century. – Qualifying scientific work with the manuscript copyright.

Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies (PhD) by specialty 17.00.03 – Musical art. – Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2020.

In the humanities of the late XX - early XXI century, there is a growing interest in the category of "archetype", which is interpreted as one of the basic for the most important theories of the past and that can become a powerful basis for solving a complex set of issues. Given the multiplicity of ideas about culture,

there is an urgent need to find universal categories that are equally important in all research areas of the humanities. Among a number of concepts that claim such universal significance, the category "archetype" occupies a special place.

Also, an important theoretical prerequisite for the study is the consideration of the musical and theatrical phenomenon - the image-mask, identifying its origins and influence on opera as an aesthetic phenomenon that forms and expresses deep cultural meanings. The mask as the main representative of artistically autonomous theatrical and musical-scenic systems, which were formed in traditional forms of folk theater (Italian mask theater *commedia dell'arte*, Peking Opera, Japanese theater *No*, Japanese theater *Kabuki*, etc.), is a figurative structure, archetypal properties and a set of features which allow it to play a significant role in dynamic musical and historical circumstances, while maintaining the extraordinary stability of its structure. If in the Eastern musical and theatrical tradition the mask is an expression of a part of traditional culture, which is preserved in detail and carefully today and has, in most cases, ritual significance, in the European musical and theatrical and opera-stage tradition the mask increasingly takes the form of make-up, becomes not only an element of its stage expression, but also a conductor of the image, which was attached to a particular type of mask throughout its historical development. Musical culture and opera from the late XIX - early XX centuries finally brought the mask phenomenon to a significantly new level of understanding, because this phenomenon becomes not only part of the character's appearance, but also a way to express the composer's thoughts and highlight current issues.

The aim of the work is to trace the archetypal properties and semantic content of the image-mask phenomenon as a national-stylistic paradigm in the musical, theatrical and opera art.

Opera compositions by 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, and also the embodiment of an image-mask in opera creativity of the end of XIX-XX centuries

as expression of archetypal properties of the given cultural and historical phenomenon is traced.

The evolution of the concept of "archetype" in historical and cultural contexts can be traced: from the first ideas to theoretical developments of the XX-XXI centuries, with the essence of the concepts of "archetype" (prototype) in the discursive circle of art and musicological research. Archetypal models of the image-mask in European and Eastern national-musical cultures are analyzed. The connection of the phenomenon of the image-mask with the concept of archetype is considered, through which the mechanism of functional use of the figurative model of the mask in opera is revealed. 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 the opera poetics by K. Penderecki is substantiated.

The ideas of the archetype accumulated by humanitarian thought reveal its universal qualities and ability to explain the deep structures and mechanisms that influence the development of cultural and musical-historical processes. The study of the archetype phenomenon reveals those of its qualities that attract this category to those that can determine the axiological parameters and values of the cultural process and the most important for a particular art form semantic dominant. Archetypes in the context of the musical and cultural process appeal to the "prototype" as a manifestation of the collective unconscious, on the one hand; on the other hand, they express the ontological foundations of musical art in general. The complexity of studying archetypes in opera music is due to the fact that their manifestation is directly related to the multilevel musical-semantic system of music, which interacts with not fewer complex systems of musical theater and its national-stylistic parameters.

The study of the mask phenomenon as a complex semantic phenomenon, considered in the context of opera, reveals the presence of two main properties of this phenomenon, expressed in external and internal forms, which merge into a single whole - the image-mask. External graphic and color characteristics of the

mask in all national-theatrical systems are, on the one hand, a manifestation of hypertrophied external features, on the other – they reveal the psychological-emotional and socio-ethical component of the person portrayed by the mask. In the national and theatrical traditions of the East, masks in many cases represent a divine person, and therefore the mask is almost always a participant in ritual action, which is expressed in modern musical and theatrical productions in China, Japan and India. In European musical theater, the mask has received artistic interpretation since the days of the Italian mask theater (*commedia dell'arte*), but it has become a subject of "high" academic art in connection with the process of new artistic realizations of Italian mask theater traditions in the late XIX century.

In opera, the image-mask finds its artistic expression in two main directions. The first is directly related to the traditions of the Italian theater of masks (*commedia dell'arte*) and reproduces its aesthetic guidelines, as exemplified by the operas "Harlequin, or Windows" ("Theatrical Capriccio") by F. Busoni, "Masks" by P. Mascagni and, to some extent, "Love for three oranges" by S. Prokofiev.

Another direction and its musical and dramatic principles are characterized by increasing psychological tension, the presence of borderline emotional state of the heroes of the opera, the general exacerbation of social issues, examples of which are "Pagliacci" by R. Leoncavallo, opera triptych "L'orfeide" by G. Malipiero and "Czarna maska" by K. Penderecki. In general, the phenomenon of the mask and its embodiment in opera in the XX century receives new interpretive possibilities, opens new ways of artistic embodiment.

Key words: archetype, prototype, mask, artistic image, opera art, image-mask, musical-theatrical systems, national musical and theatrical tradition, Italian mask theater.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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 театральньо-оперному 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):

5. 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

ЗМІСТ:

АНОТАЦІЇ	2
ВСТУП.....	12

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНИЙ ГЕНЕЗИС КАТЕГОРІЇ «АРХЕТИП» У ГУМАНІТАРНОМУ ТА МУЗИКОЗНАВЧОМУ ЗНАННІ

1.1. Поняття «архетип» у історичному та культурному контекстах: від перших уявлень до теоретичних розробок ХХ-ХХІ ст.....	18
1.2. Дискурсивні засади музикознавчого вивчення категорії «архетипу».....	37
Висновки до Розділу 1.....	54

РОЗДІЛ 2. ЯВИЩЕ МАСКИ У МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ ЄВРОПИ ТА КИТАЮ

2.1. Архетипові моделі образу-маски у національній музичній культурі: до проблеми розуміння.....	56
2.2. Явище маски у музично-театральній традиції Сходу як вираження її культурних настанов.....	72
2.3. Художньо-семантичні особливості феномену маски у європейській опері (на прикладі творчості Р. Леонкавалло, П. Масканьї, Ф. Бузоні).....	84
Висновки до Розділу 2.....	102

РОЗДІЛ 3. НОВІ ХУДОЖНІ ПРИНЦИПИ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ-МАСКИ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ХХ-ХХІ СТ.

3.1. Втілення традицій італійського театру масок в опері «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва.....	104
3.2. Тлумачення художніх образів та драматургічних принципів італійської <i>commedia dell'arte</i> в операх Дж.Ф. Маліп'єро.....	123

3.3. Тенденція карнавалізації в оперній творчості К. Пендерецького.....	147
Висновки до розділу 3.....	165
ВИСНОВКИ.....	168
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	171

ВСТУП

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-сміслові 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 XIX – XX 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. Дживелегова, Т. Джурова, М. Євреїнова, А. Ефроса, Ю. Кириллової, О. Лебедєвої, Ю. Лотмана, М. Молодцової, Вс. Мейерхольда, К. Миклашевського, Б. Покровського, М. Рудко, С. Серової, К. Станиславського, 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 поезії 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.

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРИЧНИЙ ГЕНЕЗИС КАТЕГОРІЇ «АРХЕТИП» У ГУМАНІТАРНОМУ ТА МУЗИКОЗНАВЧОМУ ЗНАННІ

1.1. Поняття «архетип» у історичному та культурному контекстах: від перших уявлень до теоретичних розробок XX-XXI ст.

За час свого існування культура проходить різні фази розвитку, розроблюючи широке коло ключових понять та узагальнень, які дозволяють окреслити культуру як складе системне явище. Надзвичайно важливою, а, в окремих випадках визначальною категорією у дослідженні культурно-історичного процесу є архетип. У світовій науці поняття «архетип» вперше зафіксовано в текстах античних мислителів, воно знайшло застосування в працях середньовічних богословів, класичної та некласичної філософії. Широко використовується це поняття в таких наукових напрямках як лінгвістика, соціальна і культурна антропологія, культурологія, етнографія, музикознавство. Вивчення самого поняття, рефлексія з приводу його змісту вперше була зроблена в роботах швейцарського вченого К. Юнга. Архетипи в роботах швейцарського вченого інтерпретуються як «первинні образи», «повторювані моделі досвіду», що збереглися в колективному несвідомому людства та знайшли вираження в міфах, релігії, снах, фантазіях, а також літературних творах.

Вперше в гуманітарній науці категорія «архетип» з'являється в текстах античних мислителів й означає «прототип, першопричину, первинний тип, прототип, первинну ідею, праформу» [83, с. 148], тобто «будучи праформой свідомості, відображає первісну рефлексію світу, ще не пов'язану з епістемологічною рефлексією» [98, с. 38].

Подібна стійкість архетипу і похідного від нього архетипових свідомості, забезпечує йому положення першого і основного світоглядного

принципу, який можна розглядати як основу людської культурної діяльності.

Прагнення розібратися і пояснити суть категорії «архетип» неодноразово ставало найважливішою темою в роботах видатних мислителів різних епох й наукових шкіл. Пояснення та перші спроби категоризації дефініції «архетип» як прототипу, первооснови були зроблені ще в античній філософії в роботах Платона, Філона Олександрійського і Плотіна; потім були продовжені середньовічної релігійної 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 Фоною Аквінат (Фоною Аквінським); в класичній і некласичній філософії дана проблема є предметом роздуми таких філософів як І. Кант, А. Шопенгауер, Г. Шпет та ін. Незважаючи на такий тривалий шлях становлення, все ж остаточно і системно категоризація поняття «архетип» була проведена К.Г. Юнгом, якого по праву і називають засновником теорії архетипу.

Як зазначає у своєму дослідженні О. Колчанова, тлумачення та розуміння категорії «архетип» слід розпочинати з його етимологічного трактування, яке в перекладі з грецької мови буквально означає «первинний образ», «первинний тип» (*arche* – початок й *typos* – зразок). Треба відмітити, що в античних філософських текстах «архетип» не розглядається як категорія, так як носить характер лексеми [79]. Не випадково О. Лосев, аналізуючи роботи Платона, вказував, що практично у всіх своїх роботах філософ не прагнув до введення й обґрунтування нових термінів – «ніде Платон ні разу не поставив собі за мету продумати ці терміни як *терміни*» [87, с. 196].

О. Лосев вказує, що у процесі роботи з дослідженнями Платона, доводиться старанно «ловити Платона на слові, підслуховувати, підглядати, всіляко старатися, щоб примусити його дати ясне трактування цих термінів»

[87, с. 196]. Крім цього, більшість перекладачів, які працюють з античними філософськими текстами, дотримувалися загальної закономірності, що смислове навантаження при перекладі слова, яке було складено з двох окремих слів, визначалось другою його складовою, що, в тому числі, пояснює відсутність прямих вказівок на категорію «архетип» в працях більшості античних філософів. Замість використання поняття «архетип» в перекладах в більшості випадків використовуються поняття «прототип».

У даній категорії відбувається об'єднання поняття «*typos*» (зразок) з поняттям «архе» (першооснова, первопричина усього суцього, принцип) як з одним із ключових понять філософії Мілетської школи, та осмислюється як єдине загальне джерело, першооснова та підґрунтя буття [152]. Філософи Мілетської школи Анаксимандр, Фалес Мілетський, Анаксимен, Геракліт та ін., намагалися знайти загальне джерело, основне початок буття – «архе». Численні пошуки «першопочатків буття», «морфотіпа», «архетипу», «незмінної структури» об'єктів призвели до того, що в античності складається уявлення про незмінну, вічну ідеальну сутність, яка існує до речей (згідно з вченням Платона) або в речах (згідно з вченням Аристотеля) та знаходить своє вираження у видових або індивідуальних відмінностях в якості ідеального прообразу, плану, норми [152].

Тому К. Юнг в своїх роботах неодноразово вказував, що теорія «споконвічних ідей» жодним чином не є його «винаходом», він підкреслював, що звернення до поняття «архетипу» йому знадобилося для пояснення складних процесів, що відбуваються в людині і соціумі.

На історичному шляху концептуалізації поняття «архетип» можна виділити кілька провідних періодів – період античної філософії, в межах якого поняття «архетип» інтерпретується як ідеальний зразок, первооснова та прототип, заданий вищим космічним порядком, що базується на уявленні про незмінну, вічну ідеальну сутність, яка існує до речей (Платон) або в речах (Аристотель) та проявляється в видових або індивідуальних відмінностях в якості ідеального прообразу, плану, норми; період

середньовічної філософії (або теоцентричний період), в рамках якого поняття «архетип» розуміється як «божественна ідея, ноумен, спочатку існуючий в розумі Бога; раціоцентричний (класична філософія), в рамках якого поняття «архетип» інтерпретується дwoяко – як природна структура та як форма інтелекту; діалогічний (некласична та постнекласична філософія) в рамках якого категорія «архетип» інтерпретується з позицій епістемологічного плюралізму, тобто знаходить поліфонічне звучання» [78, с. 9].

При розгляді становлення категорії «архетип» в період античної філософії найбільш значущими для формування цілісного уявлення про досліджувану категорію, є праці Платона, на що вказував й К.Г. Юнг. Основою концепції Платона стає особлива модель буття, що протиставляє світ ідеального космічного порядку (світ «ейдосів» або архетипів) і світ земного життя, світ що опановується розумом та світ чуттєвий. Як вважає К.Г. Юнг, «у філософії Платона під архетипом розуміється опановуємий розумом зразок, «ейдос» [180, с. 28].

Філософські ідеї Платона мали великий вплив на формування значних тенденцій у науковій гуманітаристиці та еволюції європейської інтелектуальної культури у цілому. К.Г. Юнг стверджував: «У минулі часи, незважаючи на те, що веде в бік думку й вплив Аристотеля, платонівська Ідея розумілася як понадпорядкова й попередня по відношенню до всіх явищ, і це не викликало ніяких труднощів» [178, с. 211]. Як відомо, у своєму знаменитому діалозі «Федон», який можна назвати справжнім драматичним твором з глибокими філософськими роздумами про життя, смерть та безсмертя душі, Платон говорить про первинні Ідеї, з яких відбуваються всі наступні речі і явища [152].

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. Предмети чутливого світу існують для збудження спогадів душі.

Як вказував о. Павло Флоренський, «всі «ідеї», «сутності», «поняття», «монади», «особистості», якими живе і рухається філософія» знаходяться «в кровній спорідненості з вченням Платона». «Ідеалізм – в широкому сенсі слова – стихія філософії, та, позбавлена цього кисню, філософія задихається, а потім в'яне та гине. Європейська філософія вийшла з рук Платона» [153, с. 286]

Отже, вчення Платона стало основою формування потужного пошуку у філософському науковому напрямку, яке отримало назву – платонізм. Головною ідеєю даного напрямку стало обґрунтування у якості кардинальної доктрини твердження про існування архетипових Ідей або Форм. Р. Тарнас в роботі «Історія західного мислення» пише: «Платон вчив: то, що в нашому світі ми сприймаємо як той чи інший предмет, є конкретним виразом Ідей - архетипів, які і наділяють даний предмет своїми особливими властивостями і структурою. Будь-який предмет представляє ту інформацію, яку несе та наповнює його Ідея ... Щось може бути «прекрасним» рівно настільки, наскільки в ньому присутній архетип Краси. Архетип – сутнісна складова явища, і саме на цьому рівні перебуває глибокий сенс» [142, с.10–11].

У творіннях середньовічної патристики та працях філософів-схоластиків відбувається суттєва зміна світоглядних установок, обумовлене впливами християнського вчення, що, в свою чергу, вплинуло на появу нових конотацій поняття «архетип». Головним авторитетом і основним джерелом істинного знання стають Євангельські тексти й пов'язані з ними канонічні джерела що зумовило твердження екзегетики у якості основного пізнавального алгоритму, наслідком чого є процес зближення грецької філософії з християнської релігійної думкою – теологією. Сформована теологічна теорія спиралася на вже існуючі іудейські та християнські уявлення, проте за своїми сутнісними ознаками нова теорія своїм корінням

йшла до ідей та концепцій Платона. У працях середньовічної патристики ми постійно стикаємося з твердженнями про те, що пошук істини, пошук Христа є одночасно можливістю виявлення «істини Космосу та істини свого буття в єдиному пориві просвітлення» [142, с. 88].

Мистецтво в середньовічній естетиці представляється як прагнення усіма можливими для людині засобами, відобразити ідеальну божественну красу, божественну першооснову, яку в декілька узагальнено-символічному тлумаченні називають «ідеальним архетипом». Фактично в середньовічних богословських працях поняття «архетип» використовується в контексті мистецтвознавчих заключень та розмірковувань, які у значній мірі зачіпають питання іконошанування. Один з видатних східно-християнських мислителів, богословів, гімнографів – преподобний Іоанн Дамаскін, у своїй роботі «Три захисних слова проти тих хто засуджує святі ікони» вказує, що іконописне зображення «є подібність з відмінними властивостями *первообразу* (в грецькому варіанті – архетипу, прим. наше – *Ч.Ц.*) разом з тим має у ставленні до нього й деяку відмінність. Адже зображення не в усьому буває подібно до *первообразу*. Однак Син є живе, природне й в усьому подібне зображення невидимого Бога, що містить у Собі всього Отця, у всьому маючи з Ним тотожність, розрізняючи ж одним тільки походженням [від Нього як] від причини» [115].

Один з найбільш помітних представників єврейського еллінізму був Філон Олександрійський (біля 25 до н. е. – 50 н. е.), який намагався зв'язати релігійні усталення юдейства з грецькою філософією та своїми роботами значно вплинув на богословсько-філософський світогляд запропонованим їм екзегетичним методом та вченням про Логос. Працюючи на тлумаченням текстів Священного Писання, Філон Олександрійський використовує поняття «архетипу» у значенні древній, початковий текст. Розмірковуючи в своїй роботі «Тлумачення Старого Завіту» про створення людини «за образом Божим» (Бут. 1:27), Філон Олександрійський висуває ідею, відповідно до якої якщо кожна людина «є образ образу, і, [відповідно], ціле,

весь цей чуттєвий світ, раз він більше людського [образу], є [також] наслідування Божественному образу, ясно, що архетиповою печаткою, яку ми визначаємо як розумоосяжний світ, повинен бути сам Логос Бога» [149, с. 25].

Трохи нижче, автор зазначає, що пам'ятаючи про недосконалість людської природи, «не всякий образ відповідає архетиповому зразку, але багато хто з них суть неподібні», та доповнює, що має бути «"по образу" ще й "за подобою", щоб підкреслити точність зображення, що має чіткий відбиток» [149, с. 71].

Філон Олександрійський на шляху пошуку тлумачення закладеного в творі уявного чи дійсно прихованого змісту – алегорези – пропонує спосіб тлумачення стародавнього тексту (будь то гомерівського або біблійного), при якому коментатор наділяє його слова, поняття і образи довільними смислами, надаючи тексту характер іносказання. При цьому початковий, оригінальний текст є архетипом, а тому виникає модель єдиного й абсолютного особистого Бога як космосу всіх нескінченних ідей. Продовжуючи ідеї Платона Філон Олександрійський протиставляє чуттєвий світ і розумоосяжну сферу буття, де можна досягнути істини.

Дослідження впливу платонівської філософії у роботах Р. Тарнаса, приводить автора роботи «Історія західного мислення» к твердженню, що даний філософський напрям мав великий духовний резонанс та впливовість на розвиток не тільки філософських, а й релігійно-християнських концепцій, знаходячи у даному контексті нові підтвердження й смислові можливості [142, с. 88-89].

Одним з перших та й авторитетніших мислителів християнської доби – святий апостол Павло (1 ст. н.е.), використовував поняття «архетип» як характеристику образу Бога у Христі, який втілювався в людській іпостасі Ісуса Христа. Як вказує Р. Тарнас, «згідно Павлу всією історією прихованим чином правила Божа мудрість, явивши, нарешті, своє одкровення у Христі, щоб примирити мирське й божественне. Всі речі створені в Христі; він і є

початок божественної мудрості. Христос – архетип всякого творіння, яке створювалося за його образом, перетворилося в ньому і знайшло свій переможний сенс в його втіленні й воскресінні. Так, християнство прийшло до розуміння всього руху людської історії, включаючи всі її різноманітні релігійні та філософські боріння, як розгортання божественного задуму, яке виповнилося через пришествя Христа як архетип всього творіння» [142, с. 8].

Термін архетип також зустрічається у роботах одного з засновників школи неоплатонізму – Плотіна (205-270), який під архетипом розуміє первооснову світу та первооснову його виникнення й становлення, що співвідноситься з уявленнями багатьох його попередників. Категорія «архетип» у філософії Плотіна займає одне з центральних місць та означає граничні характеристики первооснови буття. Поруч з дефініцією «архетип», Плотін застосовує поняття «Софії», яку розуміє й тлумачить як «мудрість» або «розум». Проявлення розуму він вважає тією складовою, яка спроможна організувати всі сфери буття, у тому числі й тіло, бо відповідно до уявлень Плотіна, розум може розглядатися як смислове тіло, існування якого без зовнішньої організації, може опинитися під загрозою [137, с. 77].

Плотін вважає, що неоплатонічний Космос треба розуміти як вираження божественної еманациї верховного Абсолюту, де у процесі еманациї (лат. *emanatio* – витікання, поширення), відбувається перехід від вищої сфери Універсуму до нижчих, менш досконалих сфер як нижчі рівні Буття, тобто завдяки такому сходженню Абсолюта (Єдиного) утворюються множинний світ «іншого» [152, с. 195].

Таким чином, загальні уявлення школи неоплатонізму пов'язані з співвідношеннями між Абсолютом й нижчими рівнями Буття, які регулюються низкою принципів, серед яких провідними є уявлення про незмінність Блага під час еманациї та повернення творчої енергії назад до Блага, що Плотін називає «сходження до Єдиного» [137, с. 77-81]. Отже, у філософії Плотіна поняття «архетип» виражає образ Божественного Блага, що міститься в створеному світі, а першим актом творіння стає відторгнення

від Абсолюту Ідеї як вираження архетипової Форми, впорядковує світ. Філософ використовує поняття «архетип» для позначення вічних й незмінних, розумоосязжних прообразів Божественного Блага як «ноуменів», що «спочатку існують в розумі Бога, тоді як відповідні їм чуттєві речі відбуваються вже потім» [142, с. 50].

Досліджуючи концепцію Плотіна та її проєкції на музичне мистецтво, М. Северинова вказує, що «крім Єдиного, Плотін приділяє також велику увагу таким субстанціям, як Розум і Душа. Усі окреслені іпостасі пронизують буття. Мислитель вибудовує ієрархію буття – ієрархію ейдосів. Це цілісна картина сходження до первинного архетипу і тут Плотін наближується до християнського вчення: Єдине – це Бог-Творець, Первообраз, якого ми намагаємося досягти, у тому числі й переш за все у художній творчості. Без Єдиного немає Розуму, а без Розуму немає Душі. Таким чином, створюючи свою ієрархію, Плотін репрезентує єдину універсальну систему, яка проєкується на всі сфери буття людини, зокрема, на культуру, в тому числі й музичну» [125, с. 78].

У зв'язку з концепцією Плотіна, О. Лосєв вказує, що осягнення Софії передбачає звернення та спрямування людини від світу Буття людини «до самого первообразу цього світу, світу істинно суцього», в якому панує над усім «ідеальний і вічний архетип всього суцього» [86, с. 399]. Таким чином, теорія Плотіна передбачає обов'язкове посилення естетичного початку рух у бік естетичного ідеалу, що є основою для становлення ідеї мистецького «архетипу» у цілому, та музичного «архетипу».

Традиція розуміння архетипу як первообразу або Ідеї, що міститься у розумі Бога (Абсолюта), була повністю сприйнята грецькою патристикою, у тому числі одним з найбільш вагомих її представників – Діонісієм Ареопагітом (Псевдо-Діонісій). Мислитель у роботі «Про небесну ієрархію» тлумачить дефініцію «архетип» як «ідеї або зразки», які є «причинами, що надають сутність речей» [142, с. 15], бо саме вони стають основою всього, що створив Бог. Діонісій Ареопагіт вказує, що «цей світ, отримавши буття

від Справжньої Краси, в пристрої всіх своїх частин відображає сліди духовної краси, які можуть зводити нас до нематеріальних первообразів» [50].

Естетика доби середньовіччя розглядала явище «архетипу» у річищі роздумів про мистецтво як відблиск ідеальної божественної краси світу, де архетип отримує тлумачення символічного, та, деякою мірою, алегоричного – як той ідеальний первообраз, що не є досяжним. Подібно Плотіну та неоплатоникам, більшість представників середньовічної філософії бачать в мистецтві тяжіння до Абсолюту, який тлумачиться не як ідеальний «прекрасний космос», а як вираження божественного устрою і божественного порядку що міститься у ідеальному первообразі – «архетипі».

Як вказує В. Бичков, естетичний принцип мав надзвичайне значення у формуванні богословсько-філософської парадигми та у формуванні християнського світогляду. Серед підстав, що підготували модифікацію уявлень дослідник називає кризу «формально-логічного, «діалектичного» філософствування в період еллінізму, і спадщина античного панестетизму, і релігійний, тобто свідомо поза розумний, характер цього світогляду, і досвід неутилітарності-споглядального сприйняття світу, і нове розуміння людини в його взаєминах зі світом, і, нарешті, просто природну людську любов до краси навколишнього світу» [33, с. 67]. Дани настанови сприяли формуванню естетичного підходу до світу як наслідок біблійного мотиву створіння Богом світу з нічого, де «Бог представлявся першим християнським мислителем великим Художником, що створив світ як величезний твір мистецтва за заздалегідь наміченим планом. На цьому головному постулаті базувалася вся система естетичних уявлень ранніх християн» [33, с. 67].

Означені настанови стали основою того, що категорія «архетипу» як первообразу стала використовуватися не тільки у філософських роботах, а ще й у мистецтвознавчій практиці, перш за все – у зв'язку с прагненням

зберегти мистецтво іконопису у добу іконоборіння. Мислитель опинився серед самих впливових захисників ікон, який за допомогою філософських текстів відстоював інтереси даного виду мистецтва. В. Бичков називав Іоанна Дамаскіна першим візантійським схоластом та «систематизатором християнської філософії», який у своїх богословських та філософських роботах «активно застосував аристотелевський філософський апарат до викладу православного богослов'я», завдяки чому «була написана перша в той період розгорнута апологія релігійних зображень, що містила детальну теорію образу» [33, с. 448].

У своїх роботах Іоанн Дамаскін визначає образ як спосіб, парадигму та саме зображення одночасно, вказуючи, що образ не завжди може бути подібним у всіх своїх складових до первообразу, а головне призначення образу він бачить у виявленні та демонстрації прихованого, бо він є «дієвим засобом пізнання людиною світу» [33, с. 448]. Таким чином, ікона розуміється як символічне зображення божественної суті, яке незбагненим чином пов'язано з нею як з прототипом (первообразом) – архетипом, не будучи при цьому тотожною Богу. Вихідним пунктом та незмінною основою філософських студій середньовічних мислителів виявляється ідея божественної суті, а поняття прототипу (первообразу) – «архетипу» наповнюється сакральним змістом.

Продовжує обговорення категорії «архетипу» в душі схоластичних настанов Фома Аквінський (1226 – 1274), який спираючись на положення робіт Аристотеля про те, що загальне існує у нерозривному зв'язку з одиничним будучи його формою. Філософ вважав, що існують три види вираження універсалій: «до речей» (в розумі Бога як ідеї майбутніх речей, як вічні ідеальні прообрази суцього), «в речах», отримавши конкретне існування, і «після речей» – в мисленні людини. Загальні висновки філософських роздумів Фоми Аквінського приводять його до заперечення вродженого знання, разом з тим він визнавав, що поняття «архетипу» є визначенням першопоняття, що може бути пізнаваним шляхом активних

інтелектуальних зусиль за допомогою образів, абстрагованих від чуттєвого досвіду [154, с. 215].

Отже, у осередку релігійних та філософських пошуків епохи Середньовіччя вихідним положенням та незмінною головною ідеєю виявлялася ідея Бога, а категорія «архетипу» наповнюється сакралізованим змістом. Ця ідея є провідною для всіх досліджень, що відбувалися у теоцентричному напрямі, а християнські богослови й філософи розглядаються архетипи як стійкі та незмінні форми для всіх речей, що забезпечують процесу пізнання епістемологічного підґрунтя.

Епоха Відродження, що 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 першооснови, прототипу як визначальної основи 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. Поняття «архетип» використовується в роботах багатьох філософів епохи Відродження, у тому числі в працях засновника та голови Платонівської академії в Кареджі Марсиліо Фічіно (Marsilio Ficino), який у своїх роботах наполягав на тому, що істинним призначенням людини є усвідомлення та розуміння «архетипів» як прояву божественної волі [150].

Як свідчить у своїй роботі М. Северінова, «продовжуючи традиції розуміння ідеї як *«вічної і породжувальної моделі речі»* (О. Лосєв), мислителі доби Відродження «вхопилися» за цю платонівську концепцію та з легкістю застосували її до своїх «гуманістичних та земних цілей» (О. Лосєв)» [125, с. 75]. Але даний підхід філософів епохи Відродження до

визначення трансцендентного обумовлює тлумачення Абсолюту як особистісну проблему. У ренесансній філософській думці ідеї Платона опиняються у новому оточенні, що дозволяє мислителям цього часу трактувати їх досить вільно. «Платонівський світ ідей як архетипових первообразів для гуманістів Відродження – це предмет найвищого натхнення та наснаги» [125, с. 75-76], але вільне тлумачення ідей Платону приводить до світського, мирського їх вираження, що «залучається тільки для обґрунтування індивідуально-людського самоствердження» [89, с. 82].

Як вказує О. Лосєв, «Йдучи за наміченим нами шляху, а саме шляхом зростаючого відходу від середньовічної ортодоксії, в епоху Ренесансу ми перш за все натрапляємо на чудове явище не тільки в історії італійської культури, а й взагалі в історії європейської культури, яке носить назву Флорентійської академії, на чолі з неоплатоніком Марсіліо Фічіно. Послідовним неоплатоніком був, як ми знаємо, вже Микола Кузанський. Однак самого імені Платона він не згадує і напрямок платонізму формулюється у нього в настільки абсолютному і незаперечному сенсі, як у Марсіліо Фічіно. Неоплатонізму в епоху Ренесансу пронизані твори не тільки Миколи Кузанського, а й майже всіх представлених вище діячів цієї епохи. Але ніде ім'я Платона не величається так, як у Флоренції другої половини XV ст. Шанування Платона було тут перетворене майже в релігійний культ. Перед його бюстом ставилися лампади, і, власне кажучи, він шанувався поряд з Христом» [89].

О. Лосєв вказував, що ренесансний неоплатонізм у якості «свого вихідного прототипу має тілесну оформленість людської особистості, рельєфну, математично обчислену і розглянуту як предмет самодостатнього естетичного задоволення. Чуттєвий космос, єдиний і надсвітовий Бог, Творець світу, і особистісно-тілесна окрема людина – ось ті три моделі, які були свого часу породжуючими моделями для розуміння світу, життя, людини і мистецтва» [89, с. 254].

Таким чином, саме в гуманістичних ідеях Відродження були сформульовані та теоретично обґрунтовані відношення до людини як особистості, «яка є абсолютною не у своєму надсвітловому існуванні, але у своїй суто людській здійсненності» [89, с. 93]. Разом з тим, у роботах мислителів епохи Відродження Бог є неподільним та єдиним, абсолютною одиничністю, першоджерелом, а людина може лише наближатися до цієї одиничності [89, с. 163]. Трактуювання поняття «архетип» в філософії Відродження являє собою оригінальне поєднання космоцентричного та теоцентричного поглядів. З одного боку, словом «архетип» іменуються трансцендентні Форми Всесвіту, що дозволяють людині за допомогою уяви возз'єднатися з космосом, з іншого боку, це Ідеї всіх речей, що існують в розумі Бога.

В епоху Просвітництва, як відомо, багато теоретичних позицій схоластичного та теоцентристського філософських напрямів отримують суттєву критику, а в якості найбільш продуктивних висувуються ідеї раціоцентризму, який позиціонує чільне місце розуму у науковому пізнанні. У наукових працях Р. Декарта, Б. Спінози, Г. Лейбніца, й багатьох інших, в якості основи їх філософського методу виявляються природничі ідеї в зв'язку з чим поняття «архетип» отримує природниче трактування, а об'єктивне знання, на думку більшості мислителів епохи Просвітництва, є виключно результатом діяльності розуму. Повернення до тлумачення «архетипу» як до вираження прототипу, божественної першооснови здійснюється у роботах засновника німецької класичної філософії – І. Канта.

Розвиваючи ідеї Платона, І. Кант вказує на існування «речі в собі» («речі самої по собі») яка виражає щире буття і є визначальним фактором в світі явищ. Річ у науково-теоретичних штудіях І. Канта є вираженням абсолютної реальності «не такої, яка вона нам являється (на відміну від феномена), а такою, якою вона є насправді. Тут згадуються монади Лейбніца або ідеї Платона, проте, якщо ми не хочемо впасти в догматизм, необхідно усвідомлювати, що це не більше ніж аналогії. Річ у собі по

визначенню непізнавана: як тільки ми її пізнаємо, вона перестає бути річчю в собі і стає річчю для нас» [80, с. 93].

Переосмислення вчення Платона про світ ідей і зіставлення його з запропонованої І. Кантом концепцією світу речей, призводять до обґрунтування останнім існування трансцендентальних концептів, в числі яких виявляються першосутність, прототип, «архетип», що розуміються філософом як прояв вищої реальності. Відзначимо, що вища реальність, по І. Канту, може проявлятися через «сутність єдину, просту, пануючу» – божественну сутність, а «поняття такої сутності є поняття Бога у трансцендентальному сенсі» [65].

В одному з листів, написаному за дев'ять років до виходу в світ «Критики чистого розуму» (1881) І. Кант формулює основні ідеї своєї майбутньої книги і вводить поняття «*intellectus archetypus*» («*intellectus archetypus*»), «на спогляданні якого ґрунтуються як самі речі, так й *intellectus estypus*, що черпають дані для своєї логічної обробки з чуттєвого споглядання речей» [66, с. 488].

Таким чином, згідно з концепцією І. Канта «*intellectus archetypus*» є інтуїтивним божественним розумом або інтелектом-прообразом, який породжує предмети, а *intellectus estypus* трактується їм як людський дискурсивний розум або інтелект-зліпок, який продукує абстрактні поняття. «Однак наш розум за посередництвом своїх вистав не є причина предмета (крім тих випадків, коли в області моралі йдеться про добрі цілі), як і предмет не є причина уявлень розуму (*in sensu reali*). Чисті розумове поняття не повинні бути, отже, вони мають абстрагуватись від почуттів, як не повинні вони висловлювати сприйнятливість уявлень за допомогою почуттів; свої джерела вони повинні мати, в природі душі, однак не в тому сенсі, що вони відчувають вплив об'єкта і що вони породжують сам об'єкт» [66, с. 488].

У роботі «Критика чистого розуму» І. Кант вказав на існування трансцендентальних концептів, в яких заключений прообраз (архетип) будь-

якого практичного застосування розуму і чий об'єкт не може бути знайдений в досвіді. Можливість знання про об'єкт на підставі апріорних понять реалізується лише завдяки комплексу різних форм діяльності, які характеризуються поєднанням досвідченого (свідомого) матеріалу з апріорними елементами (архетипами).

У ХІХ столітті поняття «архетип» починає активно застосовуватися в природничо-наукових роботах, зокрема в 1846 році своє трактування категорії «архетип» стосовно природничих дослідження пропонував англійський вчений-зоолог Р. Оуен, який на матеріалі досліджень скелетів викопних тварин та зіставленні їх з тими, що живуть нині, намагався запропонувати якийсь ідеальний тип скелета. Дослідник вважав, що вивчення сучасних тварин повинно відбуватися шляхом знаходження відповідності якомусь архетипу. Використання категорії «архетип» в якості певної ідеальної універсальної структури, на думку О. Колчанової, в деякому сенсі, можна порівняти з герменевтичним трактуванням даного поняття доби античності – як первинного тексту, вихідної структури, а також з трактуванням запропонованим французьким лінгвістом Антуаном Мейе – як прамову, протомову, первинну мову-основу [79, с. 27].

У ХХ столітті відкриваються принципово нові можливості використання категорії архетипу, яке набуло широкого поширення й стало міждисциплінарним. Пов'язане це з розробкою та типологізацією даної категорії в роботах К.Г. Юнга, в яких вперше поняття «архетип» отримує спеціальний категоріальне вираження з відповідною йому багаторівневою системою уявлень про колективне несвідоме. К.Г. Юнг вважав що через образи (архетипи) колективного несвідомого знаходить своє вираження загальнолюдська символіка, до якої автор відносив міфи, казки, легенди й т.ін. У своїй роботі «Архетип і символ» говорячи про архетипи «колективного несвідомого», автор вказує що застосування поняття «архетип» стає надзвичайно важливим для побудови його теорії, адже обговорюючи зміст колективного несвідомого К.Г. Юнг простежує його

зв'язок з найдавнішими «початковими типами, тобто споконвіку наявними загальними образами» [180]. На думку К. Г. Юнга, архетип є стійким й усталеним феноменом та має здатність повторюватися та відтворюватися протягом історії.

Автор вважав що дана категорія може бути застосовна для позначення «символічних фігур в первісному світогляді» [180] та у випадках висловлення через міфи або казки приймає специфічні форми, здатні зберігати й передавати знання тривалий час, тобто архетип приймає «перероблену форму» – «на вищих рівнях таємних навчань архетипи постають в такій оправі, яка, як правило, безпомилково вказує на вплив свідомої їх переробки в судженнях та оцінках» [180]. К.Г. Юнг зазначав, що явище архетипу має принципові відмінності від перероблених або історично сформованих форм – «по суті, архетип являє то несвідомий зміст, який змінюється, стаючи усвідомленим та сприйнятим; він зазнає змін під впливом тієї індивідуальної свідомості, на поверхні якої він виникає» [180].

Відповідно до теоретичних розробок К.Г. Юнга, архетипи треба розглядати як приховані у колективному несвідомому важливі структурні елементи й обов'язкові складові людської психіки. Це обумовлене походженням архетипів, які за твердженням дослідника є результатом накопичення протягом всієї історії людського суспільства багатовікового досвіду наших предків, а сам процес відбувається у вигляді його збереження у формі колективного несвідомого, характерного для кожної особистості. Процес успадкування можна порівнювати з тим, яким чином унаслідуються загальна будова людського тіла наступними поколіннями. Як зазначає К.Г. Юнг, духовне життя обов'язково має безпосередній зв'язок з архетиповими настановами, бо саме архетипи визначають загальну структуру особистості та послідовність образів, що виникають у свідомості особистості під час творчої активності. Дані настанови та можливості архетипу стають основою, в опорі на яку відбувається розуміння

особистістю самої себе та оточуючих її людей, а також навколишнього світу.

Набір архетипів, що може розглядатися як текст культури або художній, є вираженням пам'яті культури та забезпечують єдність та однорідність людської культури у історико-культурному еволюційному процесі. Разом з тим, треба зазначити що втілюється та здійснюється архетип завжди своїм унікальним шляхом, досягаючи своєї екзистенції, кожен раз одного разу і заново.

У вступі до роботи К. Г. Юнга «Архетип и символ», А. М. Руткевич проводить аналогію між архетипом та структурою кристала, його осями, які можуть змінюватися під зовнішнім впливом, але природній його вигляд лишається незмінним. У психіці таким оточенням «є зовнішній і внутрішній досвід, який організовується згідно вродженим зразкам.

У чистому вигляді архетип тому не входить в свідомість, він завжди з'єднується з якимись уявленнями досвіду і піддається свідомій обробці. Найближче до самого архетипу ці образи свідомості («архетипічні образи») стоять в досвіді сновидінь, галюцинацій, містичних видінь, коли свідомо обробка мінімальна» [180, с. 14]. Тому архетипи можна розглядати як деяку гіпотетичну модель, що є підсумком людського досвіду, та яка має можливість входження у свідомість. Але зовсім не кожен образ, що виникає у нашій свідомості може бути визнаний архетипом, багато з цієї системи образів є проявами психоемоційних станів особистості. К.Г. Юнг вважав, що архетипові образі легко можна впізнати по їх «нумінозним» (лат. «божество») характеристикам, які супроводжуються приголомшливою дією на нашу свідомість та психоемоційний стан.

Категорія «нумінозного» запропонована німецьким теологом Р. Отто в книзі «Священне», яка побачила світ у 1917 році, де нумінозне тлумачилось як вираження чогось, що «переповнює страхом й трепетом» особистість при зустрічі з ним, та, водночас, та ж сама зустріч наповнює людину емоційним

досвідом від контакту з «величним, що дає повноту буття», що можна розуміти як прояв відчуття «страху Господнього» [180].

Архетипи виражаються у свідомості особистості не через їх теоретичне або понятійне визначення, а через ті образи, які вони формують у свідомості. Дані образи можуть мати універсальне значення як ті, що з одного боку можуть виразити головні архетипові моменти людського буття (творіння світу, відчуття швидкоплинності людського життя, архетипи хаосу й т.ін.), з іншого – пов'язані з національно-культурними архетипами, де для кожної окремо вивчаємої етнокультурної групи, характерними є унікальні образи, пов'язані саме з даним національно-культурним осередком. Тому у культурно-історичному процесі кожної етнонаціональної групи виробляються найбільш властиві її духу образи й ідеали, в яких представлений культурно-історичний досвід етносу та його духовні переваги [181, с. 36].

Отже, в ряді випадків значення поняття «архетип» можна розкрити через його взаємодію з міфом, казкою, таємним вченням, однак найбільш важким завданням, на думку К.Г. Юнга, стає прагнення обґрунтувати його з точки зору психології та/або художньої творчості. Дослідник вказує на взаємозв'язок художньої та психологічної діяльності, яка «спочиває на тій обставині, що мистецтво у своїй художній практиці є психологічна діяльність, та як така може й повинна бути піддана психологічному розгляду» [180].

При такому підході до вивчення процесу художньої творчості у цілому, й до музичного – зокрема, психологічні настанови та методи їх пізнання виявляються надзвичайно важливими. Однак, можливість використання зазначених пізнавальних інструментів у вивченні процесу творчості обмежується розглядом його психологічної складової, бо тільки вона «може бути предметом психології, а жодним чином не та, яка становить власне сутність мистецтва; ця друга його частина поряд з питанням про те, що таке мистецтво саме по собі, може бути предметом

лише естетично-художнього, але не психологічного способу розгляду» [180]. Тим самим К.Г. Юнг вказує на необхідність особливого підходу до вивчення категорії «архетип» в культурно-історичному контексті, який дозволить виділяти універсальні архетипічні риси, характерні для інших галузей знання, і, одночасно, виділяти унікальні, властиві лише для музичної творчості архетипи.

1.2. Дискурсивні засади музикознавчого вивчення категорії «архетипу»

Виявлення дискурсивних основ поняття «архетип» в сучасній музикознавчій, і – ширше – мистецтвознавчій категоріально-понятійній системі відкриває можливості принципово оновленого підходу до ряду складних питань, пов'язаних з природою й закономірностями функціонування феноменів художньої творчості, музичного мислення, творчої свідомості, а також проявами національно-колективного та авторськи-індивідуального 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 й осмислення функціонування дефініції «архетипу» як музикознавчої категорії, для чого методологічним підґрунтям виступають історичні, психологічні, лінгвістичні, концептологічні параметри її вивчення.

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 свідомості. Автор вважає, що колективне позасвідоме можна тлумачити як вираження особливої форми знання, яке 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 (грець. telos – кінець або мета). Важливість звернення до архетипу саме у мистецтвознавчих дослідженнях пояснюється тим, що «культура як символотворічть» (свящ. П. Флоренський) тісно стикається з даною категорією, а «найскладніша і невідома частина душі, де народжуються символи, все ще, по суті, не досліджена» [179, с. 103].

На матеріалі робіт К.Г. Юнга, М. Северинова приходиться висновку, що «колективне позасвідоме... розподілено, якимось містичним чином, серед усього людства. Воно містить більш глибокі, універсальні і первинні аспекти особистості, його енергія здатна творити образи, незалежні від свідомих переживань. Тут розміщений «незримий» матеріал сновидінь, фантазій та інших форм креативного досвіду. Він схожий за формою у всіх людей, і співвідносний з основною проблематикою буття людини: добро і зло, влада, питання статі, народження і смерть» [125, с. 85].

Як широко відомо, у роботах К.Г. Юнга образи колективного позасвідомого представлені як прототипи або архетипи, прикладом чого може слугувати Анімус або Аніма, як вираження чоловічого й жіночого особистісного начала. Поруч з даними архетипами, К.Г. Юнг запропонував низку головних архетипів, серед яких слід вказати архетипи Тіні, Мати, Дитини, Трікстера, та ін. Разом з головними архетипами, автор вважає за необхідне розглядати ситуативні контексти, пов'язані з визначенням місця й головної мети дії, тобто архетипова символіка завжди має метафоричний характер. Це стає причиною того, що архетип ніколи не може бути дослідженим та роз'ясненим, а тому змістовне та смислове навантаження колективного позасвідомого також ніколи не буде до кінця усвідомленим [182, с. 123].

М. Северинова застосовуючи теорію К.Г. Юнга до музикознавства та культурології, підкреслює, що «швейцарський мислитель був переконаний у

тому, що образи відіграють таку ж важливу роль, що й інстинкти, тому, до певної міри, всі образи несуть у собі архетипове начало. Було б помилкою проводити занадто жорстке розділення між особистим і колективним позасвідомим, оскільки для того щоб архетип як «каркасна» ідея, ейдос, прообраз міг «нарощувати плоть», необхідний звичайний досвід переживань» [125, с. 86].

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. Базуючись на даному твердженні, М. Северинова вступає у полеміку з деякими дослідниками, «хто порівнює музичні архетипи із «застиглими» формулами (наприклад, Н. Васильєва). Безумовно, музичні архетипи також відносяться до універсальї культури, із усталеною семантикою, пов'язаною з глибинними, «недоступними для розуму, прошарками душі» (Беттіна Кнепп). Тому то музика архетипова за своєю природою і демонструє нам себе у різних проявах» [125, с. 86].

Далі авторка зосереджує увагу на розділенні явищ архетипу та архетипового образу, з приводу чого наводить думки В. Какабадзе, який вважав «архетип у собі» та «архетипове уявлення» окремими явищами, де «архетип у собі» є потенційним існуванням структури психіки, а «архетипове уявлення» виражається як «проявлений у свідомості зміст цього потенційного утворення у вигляді образу або процесу» [64, с. 103].

Простежуючи обґрунтованість положень роботи В. Какабадзе, М. Северинова приходить до висновку, що архетип є «архетипом у собі», а архетиповий образ можна розглядати як «архетипове уявлення». «Архетиповий образ має наявно-чуттєвий характер, це форма присутності архетипу у свідомості, яка трансформує його у символ. Тобто поєднує образ

і смисл, який раціонально не експлікується. Символ є багатозначним і уявляє собою породжувальну модель множинності значень. Архетипові образи є умовами будь-якого людського досвіду: інтуїтивна свідомість спрямовує вольові акти» [125, с. 86].

Ґрунтуючись 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 А. Лосєв, Н. Хомський, Ж. Піаже, С. Аверинцев, В. Топоров, М. Мамардашвілі, А. Верем'єв, 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.

Коли головним об'єктом вивчення є масштабна наукова проблема, існування багатьох точок зору, іноді майже протилежних по методам та результатам дослідження, є достатньо природнім. Визнання цього факту вже само по собі натякає на живу й динамічну природу формування наукових теорій, які проходять довгий шлях становлення, що може призвести до деяких суперечностей та існування протилежних точок зору.

Серед робіт, в яких можна виявити дискурсивні засади музикознавчого вивчення проблеми первообразу (архетипу), особливої уваги заслуговують роботи О. Лосєва. У роботі «Музика як предмет логіки» він проводить паралелі між музикою та «психічним потоком», де «форма перебігу» психічного потоку є «надзвичайно випадковою», а сам потік є «безладним та каламутним», водночас, коли «музика, навпаки, відома нам лише в струнких та закінчених музичних образах, і про яку би безформність

й хаос вона не говорила, все ж сама вона дана в найсуворішій формі, та інакше не можна було б і говорити про мистецтво музики» [88, с. 203].

Автор вказує, що в музичному творі завжди є свій завершений та націлений на виконання певного художнього завдання образ, в той же час «як психічний потік зовсім не зобов'язаний мати таку стрункість, симетрію, навмисну оформленість й т. ін.» [88, с. 203]. О. Лосєв підкреслює, що музичне буття завжди відбувається як естетична подія, а «естетичне буття є буття деякої особливої форми предмета, і ось цієї-то форми, або естетичного образу, і не містить в собі психічний потік переживання, хоча і може з ним з'єднатися» [88, с. 203].

Загальна проблематика музикознавчого пошуку обумовлена тим, що музика є не тільки видом мистецтва, а ще й предметом наукового пошуку, який має свої методи пізнання та свою доказову базу. Дуже часто методологічною основою музикознавчих досліджень різні гуманітарні науки, серед яких слід назвати філософію, психологію, історію, літературознавство, мовознавство, та баг. ін. Кожен з означених наукових напрямів має унікальні самобутні риси, які знаходять своє вираження у методах пізнання, термінології та побудові доказової бази. Разом з тим, у науковому колі гуманітарного знання виникають такі пограничні предметні сфери та обумовлена ними наукова проблематика, що виникають особливі спільні завдання, які кожен з наукових напрямів вирішує базуючись на своєму досвіді. Таким спільним науковим завданням є проблема «архетипу», яка у окремо взятій науковій спеціальності вирішується своїми власними методами.

Особливий характер музикознавства як предметного та наукового пошуку неодноразово ставав предметом обговорення різними дослідниками й науковцями. М. Тараканов вказував на те, що «якщо існують дві форми відображення явищ світу, якими стали наука та мистецтво, то дисципліна, предметом якої є конкретний вид мистецтва, не може оперувати тільки науковими методами аналізу, абсолютно відкидаючи методи аналізу

художнього. Музику можна пізнавати засобами того виду мистецтва, яке оперує словом» [140, с. 38]. На обов'язковість взаємодії художнього й наукового методів вказував і В. Медушевський, який вважав, що «специфічний предмет музикознавства є народженим взаємодією двох стратегій пізнання: художньої і наукової, та одночасно звернений до «об'єкту» й витягає з нього відповідно два різних образи» [99, с. 211] які, в свою чергу, вступають у діалогічну взаємодію.

Музикознавче слово тяжіє до художності висловлення у комплексі з науковою виваженістю заключень, тобто прагне «злити свій погляд з поглядом самого мистецтва». Далі В. Медушевський зазначає, що «особистісну сторону аналізу ми не помічаємо, як не помічаємо своєрідності своєї ходи, своїх рухів, способу мислення. Вона ховається і за суто раціональними операціями аналізу – хоча насправді аналіз направляється індивідуальним інтонаційним мисленням. У глибинній основі аналіз – це різноманітне, дослідницькі орієнтоване виконання-інтонування» [99, с. 215].

О. Лосєв, розглядаючи проблему визначення музики та процесу музичної творчості, проводить аналогію з психічним процесом, у якому немає «нічого сталого та оформленого», бо «воно «нестримно змінюється і тече» [88, с. 204]. Далі автор задається питаннями сприйняття музичного твору, з приводу чого вказує що кожен зі слухачів переживає окремо взятий твір по-своєму, а тому твір можна охарактеризувати як «явище цілком психічне і суб'єктивне», що повноцінно існує лише під час його слухання, яке, у свою чергу, залежить та «тисячі випадковостей» та багатьох факторів [88, с. 204].

За думкою О. Лосєва, «друковані знаки» під якими він розуміє нотний текст – «ще не є музика», але припущення що «є тільки психічні переживання» від прослуховування музики, а сама вона знаходиться у процесі постійного змінювання він вважає помилковим. Дослідник вказує, що ніякий «предмет не може тільки змінюватися. Якщо він справді змінюється і існує, він повинен ще й зберігати деякий *незмінний образ*

(курсив наш – Ч.Ц.)» [88, с. 204]. Отже, на думку О. Лосєва кожна зміна предмета обов'язково передбачає його «ідеальну незмінність» і тільки за цієї умови є можливість стверджувати що перед «нами один і той же, але мінливий предмет» [88, с. 204-205].

Виходячи з цього, психічне буття музики також не може бути тим, що постійно змінюється та модифікується, бо як раз означена мінливість передбачає обов'язкове існування незмінного та нерухомого ідеально-музичного предмета. І музичне переживання в психіці самої своєї плинністю і різноманіттям вказує на деякий нерухомий ідеально-музичний предмет. О. Лосєв вважав, що «будь-який музичний твір таїть в собі такий ейдетичний предмет, який вже не залежить від того, чи живий, чи помер композитор, добре чи погано сприймається твір, або взагалі чи сприймається» [88, с. 205].

Таким чином, музикознавчий аналіз є надзвичайно складним процесом, який не можна принципово звести до суто логічної раціоналізації, типізації та іншим формам пізнання музично-художнього матеріалу. Принципи та методи музикознавчого дослідження як пошук відповідного та найбільш результативного підходу можна віднести до кола «вічних» проблем, тому що явище музики кожен раз заново пізнається у процесі її вивчення.

Досить часто, коли традиційні музикознавчі дослідження присвячені виявленню музично-мовної побудови та технологічній переконливості музичних творів, саме художня складова у більшості випадків розглядається як похідна складова через від зовнішньої структури музичного тексту. Як вказує О.І. Самойленко, «звертається до музики як до "майстерні образів", для якої найважливіше, як зроблена та чи інша музична "річ"; смислові аспекти музичного твору виявляються представленими досить прямолінійно – як "переказ" того, про що написана музика; музичні образи буквально "переводяться" на мову словесно-предметних характеристик» [124, с. 93–94].

Хоча на перший погляд такий підхід є абсолютно виправданим та обґрунтованим, але у такому випадку поза межами дослідження лишаються питання первинного творчого поштовху, художнього та психоемоційного призначення, а також вирішення складної проблеми для чого та для кого саме існує музика. Тому сучасне музикознавство пропонує декілька можливих сценаріїв вирішення означеної низки завдань – від можливості залишатися термінологічно суворою дисципліною, або, за словами О.І. Самойленко, стає здатною «перетворюватися в поняттєво розкріпачену "поетику"» [124].

Обидва окреслених напрями розвитку музикознавчої думки є актуальними та затребуваними сьогодні, бо запропоновані ними підходи є обумовленими самою природою музичної творчості, яка потребує, з одного боку, відношення до музики як до галузі конкретних та об'єктивних знань, куди входять способи композиції, принципи побудови музичної мови, правила музичного синтаксису, основ формотворення й взаємовідношення у складних конструкціях та великих формах; з іншого надзвичайно важливим та абсолютно необхідним стає відношення до музики як до галузі творчого самовираження у єдності з музично-ігровим аспектами як сфери художньої умовності, яка кожного разу створюється заново. Як вважає О.І. Самойленко, так у «досвіді музикознавства – через природу музики – сходяться «долішне» (рос. «дольнее [прим. наше – Ч.Ц.] і «горішне» (рос. – горнее [прим. наше – Ч.Ц.] – логос (аналітично обґрунтована «науковість») і *етос* (в ранньому античному розумінні етосу як «місця проживання», звідси – як своєрідності звичаїв, вдачі, характеру, призначеного життєвих оцінок, тобто, в кінцевому рахунку, як ставлення до можливостей культури – спільного місця людського існування)» [124, с. 96].

Головний предмет та об'єкт музикознавчого дослідження, а також доступні для вивчення матеріали потребують вироблення системи дослідницьких прийомів, нерідко із застосуванням наукового апарату суміжних гуманітарних дисциплін. У багатьох випадках сутність

досліджуваного феномена залишається прихованою, або майже невидимою. Як вказує І. Земцовський, «орієнтація на невидиме – аналітичний акцент на ньому – перебудовує хід дослідження, веде до вдосконалення методології. Завданням науки стає найцікавіше – як зробити невидиме видимим і як у видимому тексті розпізнати невидиме (наприклад, спосіб мислення)» [59, с. 102].

Тому музикознавче звернення до категорії архетипу є природним і повністю відповідає основним завданням сучасного дослідження у даній предметній галузі. Хоча до використання категорії та до самого поняття архетипу звертаються у музикознавчих працях досить часто, але у більшості випадків дану дефініцію застосовують у значенні жанрового прототипу, або як зразок усталеної композиційної структури. У роботі Л. Акопяна «Аналіз глибинної структури музичного тексту» поняття архетипу застосовується у зв'язку з обговоренням проблеми «принципової можливості появи на ґрунті сучасної культури текстів, які реалізує архаїчний механізм міфотворчості» [4].

На думку автора, дослідження до цієї проблематики потребує звернення до класичних праць К. Г. Юнга, як до всесвітньо визнаного авторитету в області міфологічного мислення. Як вже вказувалось у підрозділі 1.1. даної роботи, саме К. Г. Юнгу належить відкриття «колективного несвідомого» як «найбільш глибинного, багато в чому універсального для всього людства шару людського мислення» [4, с. 130].

Відповідно до концепції К. Г. Юнга, свідомість співвідноситься з архетиповими, або глибинними структурами колективного несвідомого, адаптуючи їх зі своїми потребами та, тим самим, «виробляє міфологічні уявлення, «прив'язані» до відповідних місцю і часу, і тому поверхнево сприймаються як щось реальне» [4, с. 130].

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 та природу. Художнє сприйняття багатьох процесів, з посиленням уваги до архетипових ознак культурного явища, пояснюється тим, що «консервативний, незмінний в часі феномен колективного несвідомого забезпечує єдину глибинну структурне підґрунтя для будь-якої міфотворчості, в усі часи та в усіх народів, тоді як відмінності, пов'язані з поданням до міфам конкретних реалій, носять поверхневий і тимчасовий характер» [4, с. 130-131].

У багатьох випадках категорія архетипу у музикознавстві застосовується у її жанровому «нахилі», тобто при вивченні жанрового первообразу конкретного твору, але з визнанням важливості розуміння ідеї «одвічної драми». Так, Л. Акопян вказує, що «конттури цієї одвічної, архетипової драми, іманентної психічній субстанції людини починаючи з самого її зародження на ранній стадії розвитку людського роду, з усією очевидністю проглядаються в «Пригодах гувльіси» Стравинського» [4, с. 166–167].

Автор вважає, що у подібній констатації на перший погляд складно «угледіти щось більше, ніж наївне, засноване на вивченні тільки зовнішнього, фабульного боку твору юнгіанство» [4 с. 167], але самі співвідношення всередині глибинної структури музики виражають собою настільки явний та відвертий паралелізм тих внутрішніх механізмів та семантичних відношень, що виразно характеризують звернення до первообразу (архетипу), у тому числі через структуру глибинного рівня людської психіки.

Л. Акопян звертається до концепції архетипів К. Г. Юнгом, у зв'язку з питаннями протистояння сфери «Я» та сфери «аніма», при якому «аніма» знаходить своє вираження у людських видіннях та снах. Явище «аніми» у даному випадку розглядається як прояв трансцендентного початку та носія вищого знання, яке є недоступним для «Я» в результаті їх віддалення та розриву гармонійного співіснування в минулому. Автор бачить у творі І. Стравинського пряму аналогію між відкинутою й забутою героєм опери

його улюбленою Енн, та відмовою «Я» від «аніми» у юнгівському тлумаченні. Л. Акопян вважає, що герой втрачає розум саме через цю відмову від можливого для нього наближення до раю, до сфери «аніма», а у маячних видіннях самого Тома Рейкуелла загальна подоба Енн зливається з образом богині Венери, як втілення вічної жіночності з одного боку, з іншого – як посланниці з втраченого героєм раю. Л. Акопян вказує, що у музичній стилістиці повернення до первообразу, або до «глибинної структури», що звільняється від впливу темної сили Ніка Шедоу виражається через прояснення фактури та у зверненні до «колишньої класицистської «непорочності» [4, с. 167].

Тому, на думку Л. Акопяна, вічні образи фаустіани, що вирішуються у даному випадку як протиборство «аніме» й «тіні», знаходить в творі Стравінського додатковий, «іманентно-музичний вимір, і стає «сюжетом» про протиборство двох архетипових різновидів мистецтва», що знаходить своє вираження через різні за відношенням та формою композиторські підходи до роботи з художнім матеріалом. Тому підходи до вивчення музичного матеріалу та методи їх пізнання мають містити систему уявлень про глибинні структури, пов'язані з явищем смислу, яких має безпосереднє відношення до первообразу.

У багатьох дослідженнях сучасних музикознавців вказується, що на шляху виявлення усіх художніх параметрів музичного твору та руху до «розгадки таємниці шедевра», ніякі формально-статистичні та кількісні підрахунки рівнів зв'язності елементів в музичному тексті не можуть вирішити остаточно ці завдання. Вказані параметри, звичайно є обов'язковими для аналізу музичного тексту, але не можуть представити будь-яке музично-історичне явище у повному обсязі.

У роботах О. Коблякова пропонується теорія можливості якісного вимірювання, головна ідея якого базується на уявленні про існування архетипу гармонії у несвідомому. Автор теорії вважає, що така вроджена здатність дозволяє інтуїтивно звіряти будь-яку естетичну інформацію з цим

усвідомленням про архетип гармонії, що знаходить своє вираження у бінарній опозиції «відповідає – не відповідає» ідеальному первообразу [77]. О. Кобляков визначає та пояснює «над-завдання» структури тексту музичного твору як подолання через синтез мотивованого протиріччя: «Ось чим шедевр відрізняється від ремісничого виробу: у останньому немає синтезу антитез, немає переходу вихідної диз'юнкції в кон'юнкцію, немає трансмерного переходу до вищої розмірності, немає «голограми» всієї еволюції буття» [77, с. 199].

Але звернемо ще раз увагу на те, що в більшості подібних досліджень мова йде про структурно-композиційне, формотворче та музичне-текстове вираження музики. Художня інформація як частина повного інформаційного запасу культури, що працює на зв'язок поколінь, та здатна транслюватися як актуальне художнє повідомлення, що передається засобами художньої мови.

Існуючі висловлювання та теоретичні дослідження музикознавців свідчать з одного боку про необхідність розуміння комунікативної природи опозиції композитор – слухач, з іншого – про тяжіння передати через музику ті глибинні сенси, які можуть прояснити художню реалізацію головної ідеї твору. Як вважає Г. Тараєва, «це і є контекст культури, який пояснює розвиток ідей: вчені – теж музиканти, вони не можуть не підпадати під вплив таких важливих учасників музичної комунікації, як композитори. І вони часто своїми поглядами зобов'язані не стільки суміжним галузям знання, які розробляють подібні теорії, скільки представникам своєї дуже специфічної музичної реальності» [139, с. 35]. Дослідниця вважає, що художні засоби та внутрішні закономірності, що забезпечують процес створення музики, неможливо розкрити ні в технологічному, ні, тим більше, у змістовному аспектах, без уваги до культурно-історичного досвіду людини.

Семантичний простір музичної мови є надзвичайно об'ємним за багаторівневим явищем, що пов'язане з психологією особистості й міститься у культурно-соціальному просторі людини. Можна теоретично

досліджувати за допомогою методів наукових припущень й реконструювань тип свідомості, усталені художні уявлення митців минулих століть, але, зрештою, «теоретична рефлексія над сенсом виявляється проекцією сучасних уявлень, відчуттів, знань» [139, с. 36]. Тому пошук архетипових орієнтирів стає важливим науковим завданням, яке здатне висловити «генералізовану інтонацію» музичного твору. Дану «генералізовану інтонацію» В. Медушевський бачив у культовому підґрунті музики та у феномені «соборності» як способі світосприйняття.

В. Медушевський вважав, що тяжіння до релігійно-культових жанрів та піднесених художніх орієнтирів від доби середньовіччя й до сьогодення трактується не стільки як колективне, загальнолюдське з'єднання та тяжіння до християнських ідеалів, скільки повинно розумітися як прагнення відтворити та привнести естетичне й психологічне відлуння церковного богослужіння у композиторську творчість. Погоджуючись з В. Медушевським, Г. Тараєва вважає, що «незвичайність психологічної самотності та відчуття людиною себе у цьому дивовижному просторі, резонує не тільки акустично, але художньо та етично, робить культову музику ємним, інтонаційно-семантичним не деталізованим символом. Як ні парадоксально, але твори, створені в рамках суворого канонічного культу в середні століття і в епоху Ренесансу, несуть сучасному слухачеві набагато менше релігійної символіки, ніж барокові опери, кантати, ораторії» [139, с. 263].

Але, далі авторка додає, що відсутність релігійної символіки у сприйнятті сучасним слухачем середньовічної або ренесансної музики зовсім не означає, що її там немає. Це скоріше свідчить про втрату здатності побачити її без детального заглиблення у проблеми ритуалу та його художні ознаки. Музична лексика, засоби музики в їх комплексному значенні, вибудовувалися століттями як символи християнської міфологічної системи синкретичного буття релігійно-культових жанрів. Як вважає Г. Тараєва, суттєво оновлена інтонаційна система сьогодення тільки ззовні несе

абсолютно нові образи. Більшість художніх прийомів значною мірою є вираженням характерного їх для епохи погляду на століттями непорушний порядок та світобудову [139, с. 263].

Ю. Лотман, кажучи про символічну і комунікаційну природу культури, визначав її як «негенетичну» пам'ять людського соціуму, а здатність накопичувати та передавати інформацію як вираження культурного досвіду, вважав однією з найважливіших якостей культури. Існування системи первообразів, або архетипів, можна розглядати як прояв пам'яті культури, яка завжди є головних аксіологічних смислів культури, основою «культурно-історичної та соціальної динаміки буття» [125, с. 94].

Тому функціонування архетипів є неодмінною складовою існування культури, а тяжіння багатьох представників творчих професійних спрямувань можна розглядати як прагнення до цілісного сприйняття людської культури та поєднання її минулого та сьогодення. Разом з тим, як вказує М. Северинова, у деякі кризові культурно-історичні періоди, під час яких відбуваються суттєві зміни світоглядних парадигм, «бачення та відчуття світу певним митцем не співпадає з тим, як розуміє та відчуває світ колективна свідомість. Це зумовлено тим, що митець позасвідомо передбачає ще неусвідомлені образи, які ще не стали відчутними, розриваючи зв'язок із тією культурною традицією, у якій він перебуває, виходячи за стильові межі свого часу» [125, с. 94].

О. Лосєв у роботі «Форма – стиль – вираження» розглядає явище художнього образу у його безпосередньому зв'язку з первообразом, та вказує, що кожна «художня форма передбачає певний первообраз, незалежний від неї і що служить для неї прообразом» [90, с. 80]. Дослідник вважав, що «художньо сформована річ і має ту специфікацію», яка передбачає для себе обов'язкову наявність прообразу, що можна розуміти як «цільнодосягнену вираженість її предметного змісту, в той час як інші речі не вимагають для себе такого первообразу та задовольняються просто первообразами, даними з тим чи іншим ступенем наближення до повної

виразності предмета» [90, с. 81].

Але, незважаючи на безпосередній зв'язок між первообразом і художньою формою, яка здатна його втілити, водночас сама сутність художньої форми вимагає, щоб цей прообраз був автономним та незалежним від неї. Це підтверджується думкою О. Лосева про те, що прообраз не може залежати від художньої форми, бо це порушить причинно-наслідковий зв'язок, бо художня форма орієнтується та вирівнюється по первообразу, має його своїм критерієм. Вчений у якості доказів для обґрунтування своєї думки Спробуйте приводить приклад, відповідно до якого якщо «відкинути при слуханні музики цю ідеальну мірку – і вся художність музики для вас зруйнується» [90, с. 81].

Він вважає, що при слуханні музики ми весь час порівнюємо фактично сприйняту музику з якимось її первообразом, який, звичайно, передує її створенню. Художнє переживання, яке виникає під час слухання музики, завжди побудоване на її порівнюванні з тим ідеальним зразком, тією загально визнаною мірою, яка міститься у первообразі. «Художня форма сама в собі містить вказівку на свій прототип. Вона – не просто факт, зміст або ще що-небудь однорідне. Вона завжди двоїться. Вона – завжди самооцінка, завжди вимагає, постулює свій прототип і необхідним чином орієнтує себе на нього» [90, с. 81].

Водночас, відповідно до уявлень О. Лосева, якщо мова йде про будь-яку річ, оцінювання її здійснюється тільки з точки зору неї самої, тобто з точки її зору речовності. Оцінювання художньою формою себе самої здійснюється на зовсім інших підставах, воно відбувається з боку виявлення «що вже не є вона сама і що виявляє її сутність з боку тієї повноти, яка абсолютно не потрібна їй як реальної речі світу. З іншого боку, кожен чистий сенс оцінюється зі своєї чисто логічної сторони: він оцінюється саме як сенс. Художня ж форма оцінюється і не як річ, і не як сенс і оцінюється не в силу своїх речових або чисто смислових властивостей. Вона оцінюється з точки зору тієї єдності речі й сенсу, коли в речі нічого немає, крім її

чистого сенсу, а в сенсі немає нічого, крім чистої речовності. Це означає, що нею керує якийсь відмінний від неї прототип, який схвалює або відкидає її художність» [90, с. 81-82].

Спираючись на дослідження О. Лосєва, М. Северинова підкреслює, що першою й показовою відмінною властивістю художнього образу «полягає в тому, що в ньому ця його суб'єктивна складова спеціально фіксується, набуваючи смислу і характеру художнього» [90, с. 98]. Таким чином, М. Северинова приходить до висновку, що саме у первообразі можна знайти роз'яснення того, що ж собою представляє художній образ (художнє вираження, художня форма), оскільки усі речі, які ми усвідомлюємо чуттєво, а також усі смисли, всі вони виникають як наслідок їх формування під впливом первообразу або, за Платоном, чистого ейдосу [125, с. 142]. У цьому випадку, спираючись на антиномічний підхід О. Лосєва, слід сказати, що «залишаючись в усій своїй повноті й незайманості, і якістю, і смислами, ми споглядаємо цю надзвичайну гру в художній формі, де усе стає первообразом і не стає ним, відчувається як первообраз і не відчувається як первообраз тощо» [90, с. 112]. Отже, у залежності від ступеня і якості втілення художнього первообразу в художньому образі ми можемо говорити про ступінь і якість власне художнього. В будь-якому разі художнє не можна розглядати як щось неподільне, оскільки останнє існує лише в абстракції.

Поняття художнє постає як особливий вид естетичної довершеності, в якій відбувається втілення первообразу в образі, створюючи тим самим єдність художнього первообразу і художнього образу. Тобто – це діалектична єдність ідеального і матеріального буття, синтез первосмислів і первообразів з їхнім матеріально-почуттєвим втіленням, те, що постає, за О. Лосєвим, вираженням.

Як вказує М. Северинова, розуміння та тлумачення категорії художнього знаходиться у прямій залежності від «втілення первообразу в образі, а також від певної парадигми пізнання людей того або іншого часу

(тобто – від світогляду). Розглядаючи художнє у мистецтві, можна сказати, що найчастіше порушується рівновага між первообразом і образом, здійснюваним і здійсненим. Такий образ входить до поняття естетичного, що об'єднує в собі піднесене, низьке, трагічне, комічне тощо» [125, с. 144]. Тому, як вказує О. Лосєв, «якщо мистецтво набуває форми низького, потворного, то образ такої форми варто відображати, і відображати художньо» [90, с. 133].

Художній образ можна розглядати як «алегоричну, метафоричну думку», що може розкриватися завдяки здатності розкривати свою сутність через суміжні художні явища. Як вказує М. Северинова, «художник ніби зіштовхує явища одне з одним і висвітлює їх новим змістом. В образі предмети розкриваються один через інший. Художня думка не нав'язується ззовні, а органічно витікає з їх зіставлення та взаємодії» [125, с. 144].

У великому корпусі музикознавчих текстів, як вже вказувалося, існує багато звернень до явища та категорії архетипу, але у межах нашого дослідження обговорювання даної проблеми М. Севериною набувають надзвичайної вагомості. Так, розглядаючи проблему втілення образу в музиці дослідниця вказує, що художній образ в музиці завжди проходить крізь призму композиторського бачення, тобто через комплекс розумових, емоційно-психологічних та підсвідомих уявлень митця стосовно того чи іншого об'єкту творчого пізнання. Таким шляхом відбувається взаємодія «архетипових явищ, які знаходяться одне від одного на далекій часово-просторовій відстані, розкриваються незвідані сторони та стосунки реальності з ірреальністю» [125, с. 145].

Звернення у процесі творчості до художнього первообразу та втілення його у музичному творі свідчить про нові життєві можливості існування художнього, про нову форму його буття. М. Северинова визначає таку форму буття як художню реальність, яка є необхідною складовою мистецтва загалом. Разом з тим, дослідниця вказує що «художній твір може мати не тільки матеріальне втілення, але й також ідеальні форми буття. Тому,

неправомірно розуміти художню реальність тільки як матеріальне втілення образу світу. При цьому образ світу розуміється як діалектична єдність художнього первообразу і художнього образу, становлення якого (художнього образу) відбувається в процесі руху і взаємодії художніх смислів» [125, с. 146–147].

Висновки до Розділу 1.

Виникнення та подальший розвиток явища та категорії «архетипу» можна простежити від самих основ філософського знання – від епохи Античності. Саме антична філософія стала міцним підґрунтям у встановленні та дефінітивному визначенні даної категорії, яка протягом багатьох століть продовжувала своє розповсюдження та проникнення у різні наукові сфери гуманітарної направленості. Великий внесок у визначенні категорії «архетипу» як первооснови буття належить Платону, який розпочав багатовіковий пошук остаточного визначення даного явища, який, до речі, досі триває. Зазначимо, що багато з ідей Платона були продовжені філософами доби Середньовіччя та школа неоплатонізму мала надзвичайне поширення серед багатьох його послідовників. Серед філософів-схоластиків виникають трактовки, які суттєво відрізняються від платонівських ідей, а саме – за їх думкою архетип є природними образами, які міцно інтегровані у людську свідомість та розум та забезпечують формування обґрунтованих суджень. Нарешті, І. Кант, а потім й К.Г. Юнг, запропонували суттєво оновлені визначення категорії розуміння та категорії архетипу.

Музикознавче застосування категорії архетипу у багатьох випадках відбувається з позиції дослідження жанрового прототипу, тобто при вивченні жанрового первообразу конкретного твору, але з визнанням важливості розуміння ідеї «одвічної драми» (Л. Акопян). Такий підхід забезпечує можливість розгляду глибинних основ виникнення конкретної жанрової форми, здатність «угледіти щось більше, ніж наївне, засноване на вивченні тільки зовнішнього, фабульного боку твору юнгіанство» [4, с. 167].

Співвідношення всередині глибинної структури музики виражають собою настільки явний та відвертий паралелізм тих внутрішніх механізмів та семантичних відношень, що виразно характеризують звернення до первообразу (архетипу), у тому числі через структуру глибинного рівня людської психіки.

Архетиповий первообраз можна розуміти як здійснення ідеальної ідеї, втілення Абсолюту, звернення до якого може прояснити принципи існування художнього образу, оскільки, як вказує М. Северинова, «всі чуттєво дані речі і всі смисли формуються під впливом цього первообразу» [125, с. 147]. Художній образ у своєму первинному варіанті існує тільки у архетиповому первообразі, у суб'єктивній реальності ідеального світу, у просторі людського уявлення, а своє реальне, матеріальне втілення отримує у витворі мистецтва [125, с. 147].

Для можливості сприймати архетиповий образ вступаючи з ним у специфічно-художнє спілкування, потрібно реальне матеріальне його втілення, щоб відділити та відокремити його, як вказував М. Каган, від свідомості Творця, що дасть можливість «множині людей, сучасників і нащадків художника» направляти свою творчу енергію у даному руслі. Виходячи з цього художній образ що розглядається у всій його стає основою здійснення творчої енергії людини, відтворює буття людини в усьому його розмаїтті, тому що «є одночасно й ідеєю, і ідеалом, і почуттям, і духовним плодом діяльності людини» [56, с. 21]. Отже, художня реальність виявляє спорідненість матеріального й ідеального існування мистецтва, відображає істинну природу мистецтва та виражає єдність первообразу й образу у художньому мистецтві.

РОЗДІЛ 2.

ЯВИЩЕ МАСКИ У МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ ЄВРОПИ ТА КИТАЮ

2.1. Архетипові моделі образу-маски у національній музичній культурі: до проблеми розуміння

Протягом всієї багатовікової історії театральнo-видовищного мистецтва з усіма його різновидами, одним з найбільш актуальних та розповсюджених способів перевтілення особистості та створення у театральнo-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 театральнo-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 національнo-культурних контекстах як візуальнo-вербального вираження театралізованої дійсності є надзвичайно актуальним та важливим.

Внаслідок діалогічного взаємодії театральнo-сценічного та музичного начал, а також завдяки постійним структурно-композиційним і стильовим метаморфозам, сформувалися унікальні художні властивості оперного жанру з виробленням його особливої співочої стилістики. Одним з важливих, але досі недостатньо вивчених аспектів у історичному розвитку жанру опери є вплив на її формування різних національнo-театральних традицій, у тому числі художніх настанов східного театру та європейської

commedia dell'arte. Еволюція феномена маски, образу-маски і їх подальша трактування в різних напрямках мистецтва в цілому, і сценічних жанрах зокрема, може служити одним з головних виразників фундаментальних загальнокультурних тенденцій.

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.

Національний стиль, як його визначає С. Тишко, є «корекцією індивідуального і історичного стилів в умовах даної національної культури і в процесах адаптації та генерації стильових ознак, заснована на системі відбору, накопичення і синтезу стійких ознак, заснована на системі відбору, накопичення та синтезу стійких ознак фольклорної та професійної музики народу, а також асиміляція елементів інонаціональних музичних культур, яка фіксує перехід явищ національного менталітету і національної духовної культури в конкретну систему засобів музичної виразності» [145, с. 7–8]. В опері, як вказує С. Тишко, допущені значно більші можливості стилеутворення в зв'язку з синтетичною природою жанру, який мав значно більшу свободу «чим інші музичні жанри у зв'язку зі своєю спрямованістю в побут, в історію, в приватне життя – у всьому різноманітті часів, обставин,

місць дії, характерів, соціальних статусів і т.п., зумовлених літературно-драматичної основою, сюжетом» [145, с. 8].

Треба зазначити, що проблема національного стилю стає предметом обговорення ще у музикознавчих роботах ХІХ століття, коли конкретизуються й поглиблюються поняття індивідуального та національного стилів. Дуже важливо, що проблема національного стилю у музиці виникає у зв'язку з прагненням виявити та сформулювати головні ознаки національної ідентичності що отримують втілення у музичній стилістиці. На початку ХХ століття, коли системні кризи культури й суспільства в цілому стали характерною ознакою буття європейської культури, протистояння «національного» й «інонаціонального» отримало новий поштовх та значний резонанс. До інтелектуальних дискусій про національне самовизначення, національну самоідентифікацію були залучені практично всі музичні громадські об'єднання та угруповання більш широкого гуманітарного профілю. У музичному світі ідея національного самопізнання набувала множинні підстави серед молодого покоління музикантів, продовжувала функціонувати як частина ідентичності музикантів та публіки. Разом з тим паралельно їй виникали і нові проєкції національної культурної парадигми у музичному контексті.

Тому проблема театральних жанрів, у тому числі й опери, перш за все пов'язується з музичними національно-стильовими ознаками та національно-культурною парадигмою у цілому. Відзначимо, що виявлення та вивчення національної складової музичної культури має безпосередній зв'язок з існуванням національно-театральної традиції та усіх її складових, у тому числі – явища 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 театральних 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 театральньо-сценічною дією наносити на обличчя, але за основними параметрами та художньо-естетичними властивостями вони майже повністю співпадали.

Визначення «маска-предмет» та «маска-грим» містять свідчення про зовнішній вигляд конкретного культурного об'єкту, але не охоплюють усіх боків складної конструкції театральньо-сценічного та оперного персонажу, бо лишають поза межами інформацію про семантичне та драматургічне навантаження образу, його загальну візуально-вербальну та інтонаційну оболонку. Відмінність маски від окремих деталей костюму та інших різновидів театральньо-сценічних атрибутів полягає у тому, що вона транслює виконавцеві та слухачеві інформацію про стать, вік, соціальне становище, індивідуальні характерологічні та поведінкові риси свого персонажа, про його належність до світу людей або до світу магічних, божественних сутностей. Функціонування маски у виконавській практиці більшості стародавніх театральних систем можна розглядати як психологічний механізм, за допомогою якого виконавець, що надягає маску, буквально перетворюється у інший персонаж, який може мати та демонструвати, у тому числі, й магичні можливості.

Треба зазначити, що якщо маска у своєму первинному застосуванні, як частина ритуального або карнавального дійства, мала переважно прагматичне призначення, проте у театральньо-художньому осмисленні маска до суто прагматичного тлумачення додає естетичне. Для режисера,

виконавця та слухача театральна маска стає джерелом передачі інформації, закладеної в неї культурно-історичною традицією до якої вона належить. Перше ніж пролунає вербально-музичний текст з вуст персонажа, слухач вже має можливість отримати загальну інформацію про нього за допомогою невербальних та немусичних знаків, що містяться у масці.

Перевтілення особистості виконавця у зображуваний ним персонаж є важливим та необхідним процесом для усіх театральних жанрів, у тому числі й для опери, на що вказували багато театральних діячів та театрознавців, у тому числі К. С. Станіславський. Видатний театральний діяч, режисер та дослідник різних аспектів театального мистецтва вказував, що за його переконанням «ідеалом для кожного актора» є «повне духовне й зовнішнє перевтілення», яке він вважає головним завданням мистецтва [138, с. 448–449].

Сам акт перевтілення розуміється як здатність за допомогою акторської гри та деяких характерних прийомів театального мистецтва перетворитися в іншу особистість й діяти від її імені, тобто можливість прийняти новий образ, який може кардинально відрізнятись від її власного. Саме маска є одним з вищезначених характерних прийомів, завдяки якому у театально-художньому просторі процес перевтілення особистості виконавця набуває показових рис. Дуже прикметним цей процес стає у традиційних театально-художніх системах Сходу та Азії, таких як пекінська опера, японський театр Но, японський театр Кабукі, індійський театр Катхакалі, балійський театр ваянг вонг й топенг, бо у більшості означених систем маска є священним предметом та має магічну силу, а тому одягання маски набуває складного ритуального характеру [186, с. 220–221].

У традиційних театально-художніх системах при дослідженні процесу надягання маски виділяється емоційно-психологічна складова цього акту, бо з одного боку «маска-предмет» належить до багатовікової культурної традиції у якій зафіксовані як зовнішні ознаки персонажу, так й характерологічні і психологічні його складові; з іншого боку – маска як

діюча істота без виконавця не може існувати, бо саме при посередництві виконавця-актора-співака відбувається втілення образу, що містить у собі «маска-предмет».

Постановка та художня концепція оперного твору як органічна та природня його частина, водночас може функціонувати й вивчатися як самостійний феномен що має ознаки завершеного тексту. Даний аспект стає надзвичайно важливим, коли у оперному тексті задіяне таке художньо та історично складне явище як маска, бо у такому випадку оперний текст окрім музично-інтонаційної, вербальної, драматургічної складової його складових, включає в себе складну низку уявлень про існування явища маски у різних художньо-театральних системах. У цілому, в оперному мистецтві рельєфно виділяється проблема театральності в найширшому її розумінні, яке ми знаходимо на сторінках робіт М. Євреїнова [55]. Театральність, на думку дослідника, виходить за межі поширеного уявлення про це явище як про «мову театру» (наприклад, в концепції Ю. Лотмана), М. Євреїнов скоріше розуміє театральність як життєво необхідну потребу перетворення, що зближує її з концепцією гри Й. Хейзінга «Homo Ludens».

Точною відліку та фундаментом у розмірковуваннях М. Євреїнова був театр як творче дійство, в якому за допомогою складних символічних та семантичних форм не тільки відтворюється реальність, а й виникає нова художня реальність, яка, часом, може бути переконливішою та достовірнішою ніж сама реальність. І. Утехін у своїй роботі «Театральність як інстинкт: семіотика поведінки у працях М. Євреїнова» вказує, що метафора театру стає в руках М. Євреїнова потужним інструментом, за допомогою якого стає можливим розглянути спонукальні мотиви і поведінкові настанови людини.

Крізь призму театральності «не в сенсі награності й неприродності або сукупності акторських прийомів, а як необхідного елемента природності, бо будь-яка навіть сама природня природність поведінки демонструє певний стиль, якщо принципово у людини є вибір: робити таку дію чи ні» [147, с.

80-81]. Запропонований підхід до феномену театральності демонструє семіотичну точку зору, бо дана категорія розуміється в найширшому своєму значенні. Театр же у вузькому сенсі цього слова постає в якості концентрованого вираження спонукальних психологічних мотивів у світлі загальної закономірності людського буття.

Не випадково Т. Джурова в своїй роботі «Концепція театральності у творчості М. Євреїнова» вважає, що Микола Євреїнов – визнаний теоретик театру, режисер, драматург, був однією з ключових фігур «театрального авангарду Срібного століття, чії парадоксальні ідеї визначили вектор розвитку багатьох художніх новацій ХХ століття» [49, с. 4]. Показово, що явище маски привернуло до себе увагу М. Євреїнова, який вважав що маска в театральній-сценічній мистецтві існує у двох різновидах – «в історії театру, наскільки нам відомо, усе різноманіття «масок» (у розширеному змісті цього слова) може бути зведене до двом родам:

1. до маски психологічної, що зобов'язує до перетворення самого стрижня лицедійської душі, і

2. до маски (я б сказав) прагматичної, при якій лицедій у кардинальній сутності свого «я» залишається адекватним собі, але мислить, виражає свою волю (у рос. оригіналі «волит» – Ч.Ц.) і почуває себе в іншій дійсності, тому що зобов'язується стати (сценічно) суб'єктом відмінним від його власної «справи» (дійства, здійснення = прагми)» [55, с. 5].

Не випадково, що більшість досліджень, присвячених виявленню художнього, функціонального та психологічного тлумачення явища маски були написані театрознавцями та театральними режисерами, бо саме для театрального актора проблема створення «образу-маски» визначає свідомість сценічної творчості, контроль актора над своїми діями, фізичними й психічними, – до, під час і після їх здійснення. Але всі ці складові мають безпосереднє відношення не тільки до театрального актора, а й до оперного співака, який має бути не тільки професійним музикантом-виконавцем, а ще й мати акторський хист. Найкращі оперні співаки, чії

інтерпретації оперних героїв стають еталонними, окрім довершеного вокального виконання проявляють надзвичайне акторське обдарування. Саме у такому «тандемі» – вокального й акторського виконавства – стає можливим створення дійсно високохудожніх оперних образів.

У зв'язку із цим необхідно відзначити, що у оперно-сценічному мистецтві категорія гри є однією з провідних та здатних визначати головний зміст цього мистецтва. У своїй професійній діяльності та у теоретичних працях видатний театральний діяч та режисер В. Мейєрхольд використовував таке поняття, як акторська гра, саме гра, а не сценічне існування й тим більше переживання. Він наполягав на тому, що актор повинен мати психічну регуляцію своєї діяльності на сценічних підмостках, і ця умова виконується тоді, коли виконавець не переживає роль заново, а відіграє її. Отже, роздвоєнню й відстороненню, тобто виникненню естетичної дистанції сприяє гра. Також естетична дистанція між актором і його героєм дозволяла образно й виразно виявляти позицію самого виконавця.

Таким чином, одним з найважливіших постає питання про взаємовідносини між виконавцем-актором-оперним співаком та тим персонажем, який він відтворює у театральній-сценічній дії. Сам процес проникнення актором у сценічний образ є одним з ключових та самих обговорюваних моментів театральній-сценічній дії. Так у концепції театру Б. Брехта існує «ефект відчуження», який демонструє перевтілення актора у той образ, який він відтворює на сцені, що можна трактувати як умовне надягання «образу-маски» [30, с. 102]. Але у брехтівському уявленні надягання «образу-маски» є першою частиною загальної концепції театру, що має продовження у другій частині, де актор у підходящий момент відстороняється від свого персонажу, умовно кажучи – знімає з себе «образ-маску» та показує своє справжнє обличчя й особисте відношення до того театральній-сценічній героя, якого він представляє.

Окрім театру Брехта, у всіх решта театральній-сценічній системах

можна спостерігати повне злиття між виконавцем-актором та тим персонажем, якій він відтворює у сценічній дії. Інше кажучи, виконавець повністю зростається зі своєю «образом-маскою», у той же час чітко розмежовуючи того, кого представляє, і себе, але так, щоб глядач був не в змозі відрізнити актора від сценічного персонажа. При ідеальних театральних-сценічних умовах з одного боку та високопрофесійних виконавцях-акторах-оперних співаках з іншого виникає ситуація, завдяки котрій у своїй свідомості актор через «образ-маску» отримує можливість охопити всі рівні театральної вистави – вербальний, драматургічний, психоемоційний, та, у тих випадках, коли мова йде про оперний твір – музично-інтонаційний.

У більшості театральних-сценічних систем зовнішні ознаки, характерологічні та іноді пластичні елементи «образу-маски» стають головними виразниками їх прагматичного та художнього призначення. Антонен Арто – один з найбільш значних театральних діячів та театрознавців першої половини ХХ ст., який просував ідею кардинального оновлення художньо-театральної традиції та відмову від існуючих «мертвих» театральних форм на користь «живого» театру, здатного розкривати головні смисли буття, висловив важливі позиції стосовно сутнісних основ театральних-сценічного мистецтва.

А. Арто вважав, що світ театру є не тільки явищем психологічного рівня, а ще й пластичним та фізичним, «і справа не в тому, щоб дізнатися, чи здатна фізична мова театру прийти до тих же психологічних рішень, що і мова слів, чи може він виразити почуття й страсті так само добре, як виражають їх слова; справа у тому, чи є у галузі думки й інтелекту такі стани, які неможливо передати словом, тоді як жести й усе, що становить просторову мову, роблять це з набагато більшою точністю» [15, с. 162]. У театральних-оперному мистецтві до тих завдань, що стоять перед виконавцями у театральній виставі додається складно-семантичний музичний рівень, завдяки якому створюються особливі умови для

виконавства, де музична мова займає одну з ключових позицій оперної дії.

А. Арто вважав, що театральне мистецтво має свій мовно-речовий комплекс, свою власну мову, до якої належать окрім образно-драматургічних та вербально-словесних складових комплекс звуків, пластичних форм, кольорів й т. ін. Дуже шкідливою та згубною для театального мистецтва загалом була, за думкою дослідника, тенденція перетворення театально-сценічної дії в ілюстрацію до літературного першоджерела. А. Арто вказував, що тільки специфічна мова театру здатна повернути його до первісного призначення, у якому естетичний компонент мав бути домінуючим, а вербально-словесні форми треба використовувати «у конкретному просторовому сенсі, так як воно може поєднуватися з усім, що в театрі є просторового і конкретно значимого» [15, с. 163].

Як приклад достатньо гармонійного існування вербально-словесних форм у театральному осередку А. Арто наводить принципи східного театру «з його метафізичними тенденціями, на відміну від західного театру з його психологічними тенденціями» [15, с. 163]. А. Арто підкреслює, що у східному театрі форми «самі опановують своїм змістом і значенням у всіх можливих площинах, або, якщо завгодно, їх вібраційний рух жорстко не прив'язаний до якогось одного плану, а живе у всіх площинах духу одночасно» [15, с. 163].

Протягом ХХ століття в естетиці театально-сценічного мистецтва відбулися значні зміни у бік домінування візуально-видовищної ефектності з досить частим зсувом слухацької уваги від образного та змістовно-сміслового наповнення твору до яскравих та епатажних режисерських знахідок. Іноді дані процеси серйозно шкодять цілісному сприйняттю твору, а іноді повністю змінюють його тлумачення. Явище маски у театально-сценічному мистецтві переосмислюється та набуває нових рис, що відкривають суттєво оновлені виконавські можливості. Виконавець у особі театального актора, оперного співака отримує з одного боку особливої сценічної свободи, с іншого – процес створення сценічного образу та

донесення вербально-словесного матеріалу іноді значно ускладнюється у зв'язку з режисерськими та сценографічними рішеннями, що підкреслює значення вірного тлумачення та театраль-но-сценічного відтворення «образу-маски».

Для всебічного розгляду феномена образу-маски та виявлення його специфічних рис, вивчення слід почати з загального розгляду первісного функціонального призначення маски. Як відомо, практично для усіх народів світу в їх архаїчній фазі розвитку, маска є одним з найпоширеніших учасників театралізованих ритуальних дій, на що вказують у своїх роботах багато дослідників. Так, в роботі А. Авдєєва «Походження театру. Елементи театру в первіснообщинному суспільстві» зазначається, що функції маски в цей період зводяться до ритуальної, що підтверджується численними артефактами, які демонструють надягання первісною людиною на себе шкур і голів тварин для успішного полювання, що згодом звелося в багатьох випадках до надягання маски, яка зображує тварину, що символізувало ритуальне перевтілення людини в тварину [3, с. 39–41]. Тому такий винахід людини, як маска, за допомогою якої відбувалося видозміна й перевтілення в інший об'єкт, отримує найбільше своє застосування в ритуальній практиці первісної людини і супроводжується ритуальними діями (наприклад, танцями, які зображують сцени полювання, й т.ін.).

Слід зазначити, що в подальшому своєму розвитку крім ритуально-практичної функції маска, набуває широкого поширення й застосування в якості об'єкта що виконує захисну функцію, а тому головним її завданням стає приховування людини від загрози й прагнення залякати ворога. Поряд з цим, як зазначає К. Тихомирова, маска опинялася важливим елементом процесу комунікації, бо дозволяла «роз'яснювати «великий світ», тобто брала участь в пізнавальному процесі, стаючи одним із символів творення світу, людини й її оточення» [143, с. 18].

У більшості робіт, присвячених вивченню феномена маски з різних дослідницьких позицій, відзначається, що маска є ситуативною та

тимчасовим зміною вигляду людини, та, в зв'язку з виконуваним нею завданням, може мати форми вираження що суттєво відрізняються одна від одної. К. Тихомирова вважає, що саме явище маски в мистецтвознавчому дискурсивному полі проявляється у двох іпостасях – як «зовнішня» та «внутрішня» маски. «Зовнішня» маска є короткостроковою ситуативною зміною «зовнішнього вигляду людини за допомогою візуальних засобів» [143, с. 10], при якому провідними є комунікативна, охоронна й адаптивна функції. Відповідно до уявлень К. Тихомирової, комунікативну функцію характеризує участь маски в процесі аналізу та подальшої передачі інформації, охоронна функція полягає в захисті від ворожого впливу через ефект приховування, і адаптивна є вираженням маски як атрибуту «обрядів ініціації, осмислення зв'язку зі спільнотою» [143].

У своєму історичному становленні функціональні характеристики «зовнішньої» маски пройшли досить довгий шлях – від застосування в різних формах церемоніально-ритуального дійства в ранніх фазах розвитку людського соціуму в якості захисного інструменту від ворожого середовища, до участі в карнавалі та ярмарково-майданних дійствах. Еволюція функціонального трактування маски призводить до переосмислення та перетворення її ролі, наслідком чого є виділення знаково-комунікативної функції як провідної та найбільш значущої. Поряд із зазначеними функціями, які є основними для феномена маски, К. Тихомирова виділяє також ряд важливих функціональних характеристик, а саме – креативну, пізнавальну, соціальну, кожна з яких в певний історичний період отримувала чільну роль, відповідно до того як «від епохи до епосі змінювалося ставлення людини до самої себе та навколишнього» [143, с. 18].

У античній театральній традиції маска є одним з найдавніших атрибутів, що дозволяють доповнювати конкретний персонаж поруч не тільки зовнішніх, а й внутрішніх характеристик. Слід зазначити, що в процесі святкових урочистостей на честь Діоніса формуються основні

принципи античного театру з використанням в ньому різних типів масок, що вказують на жанровий різновид театрального дійства – драми, трагедії або комедії. Одними з головних сценічних атрибутів акторів в античному театрі слід назвати наявність спеціальних масок на обличчі, які були виразниками особливих емоційних станів персонажа, його індивідуальних особистісних властивостей та соціально-ієрархічного положення.

У наступні етапи розвитку театральної традиції, маска втрачає своє провідне становище та поступається іншим музично-театральним тенденціям, але знову з'являється в оновленому вигляді в епоху Відродження, розвиваючись як *commedia dell'arte*. Важливою властивістю італійської народної комедії, що проявилася з самого початку її розвитку, виявляється її міцна опора на професійне музичне мистецтво. Нерідко серед акторів-комедіантів, які беруть безпосередню участь в балаганних виставах, виявляються професійні музиканти-виконавці, на що вказує дослідник Н. Піротта [193, с. 307]. Наприклад, відомі венеціанські органісти Аннібале Падовано і Джузеппе Паробоско, які служили в одному з найвідоміших соборів Італії – кафедральному соборі св. Марка, часто брали участь у балаганних виставах з оригінальними музичними номерами як комедіанти [193, с. 307].

Починаючи з другої половини XVI століття, *commedia dell'arte* мало дуже великий вплив на розвиток музично-театрального жанру, ставши основою для виникнення в Італії мадригальна комедії та пролегоменами до формування жанрової форми опери-*buffa*. Саме в опері-*buffa* виявляється вплив *commedia dell'arte*, який знайшов своє вираження в розробці гостро-характерних типів персонажів, в принципах сюжетної драматургії та в характерному музично-стилістичному середовищі з опорою на жанрово-побутові тематичні комплекси. Разом з тим, епоха романтизму знову відсуває традиції *commedia dell'arte* на задній план, розвиваючи інші музично-театральні напрямки аж до початку XX століття, коли спостерігався новий сплеск інтересу в середовищі музикантів, театральних

діячів, літераторів і художників до феномену маски.

Відродження традицій італійського театру масок (*commedia dell'arte*) в європейській культурі проявляються в різних напрямках мистецтва початку ХХ століття – від літератури до живопису та від опери до інструментальних творів у музиці – як значна складова цілісної панорами розвитку європейського мистецтва, і від опери до інструментальних творів. В образотворчому мистецтві персонажами *commedia dell'arte* наповнені твори багатьох видатних художників того часу – П. Сезанна з його знаменитим «П'єро та Арлекін», П. Пікассо з серією картин, в яких найбільш часто зображуваними масками стає Арлекін – «Арлекін», «Арлекін з гітарою», «Сидячий Арлекін», «Поль в костюмі Арлекіна», «Голова Арлекіна», «Смерть Арлекіна», П'єро – «П'єро», «Поль в костюмі П'єро» і Полішинель – «Полішинель з гітарою перед завісою».

У літературному мистецтві також знайшли своє вираження традиції *commedia dell'arte* великій низці творів, прикладом чого може служити лірика П. Верлена, зокрема вірші «Пантоміма», «Ляльки», «Коломбіна» з поетичної збірки «Галантні свята», що стала джерелом натхнення для К. Дебюссі в його однойменному вокальному циклі. Також до традицій італійської комедії масок звертається представник «срібного століття російської поезії» О. Блок і використовує характерні для неї драматургічні прийоми у своїй ліричній драмі «Балаганчик», що отримала своє сценічне втілення завдяки постановці Всеволода Мейерхольда. Саме «Балаганчик» О. Блоку – В. Мейерхольда став потужним стимулом бурхливого (але короткочасного) розквіту традицій *commedia dell'arte* в російському творчому середовищі початку ХХ століття [84].

Як свідчать дослідники творчості О. Блока, він був «закоханий в театр і його специфічні атрибути: костюми, маски, грим, бутафорію, куліси ..., а в своїх естетичних поглядах він сповідував буквально сакралізоване ставлення до театру і його суспільного призначення, що відповідає незнищенній серйозності, з якою російська національна естетична

свідомість відноситься до театру як до функціонального спадкоємця церкви, особливо в першу епоху секуляризації російської культури» [84, с. 147]. Це повністю співзвучно гоголівському твердженню про те, «що театр на кшталт храму, а сцена – це кафедра, з якої можна багато сказати світу добра» [цит. по 84, с. 147].

Отже, посилення значення та більш рельєфне застосування візуально-пластичної складової «образу-маски» складає міцне підґрунтя для більш точної та художньо досконалої передачі духовного змісту втілюваного сценічного героя. Тому «образ-маску» слід розуміти як частину мови театральної-сценічної виконавської майстерності, у якій візуально-видовищний та пластичний елемент має надзвичайне значення та стоїть на рівні вербально-словесного, а у опері – вокально-інтонаційного. Адже пластичний рівень зображуваного образу здатний виразити всю внутрішню суть об'єкта нарівні зі словесними та музичними характеристиками, та може претендувати у духовному відношенні на ту ж психоемоційну силу впливу, що й слово, бо виходить за рамки слова, занурюючи слухача у рівень іншої реальності, яка стоїть за словом.

Нескінченне й невиречене може бути виражене тільки мовою духовного досвіду, який по своїй природі є символічним. «Образ-маска» є вираженням за допомогою символічних мовно-речових комплексів звернення до ідеї нескінченності, вічності, тобто може поєднувати матеріальні й духовні складові. Тому явище «образу-маски» може знімати гостроту протиріч між проявами зовнішніх та прихованих глибинних психоемоційних процесів, виводить на поверхню сховане всередині та окреслює невидиме, як вираження показових рис понадчуттєвого світу.

Театральна-сценічна «образ-маска» є семантично складним явищем та однією з фундаментальних характеристик художньої діяльності театрального актора або оперного співака. Процес надягання маски у багатьох театральних-художніх системах розуміється як складний психологічний механізм, завдяки якому виконавець «перевтілюється» у

зображуваний ним образ та дає змогу у повній мірі реалізувати свій виконавський потенціал та увійти у ігровий контекст. Даний процес «перевтілення» підкреслює умовність театральної-сценічної дії та її особливі художні параметри, що створюють основу для прояву індивідуальності виконавця та дозволяють йому у повній мірі демонструвати свої акторські, вокальні, пластичні обдарування.

Завдяки «образу-масці» сценічний персонаж отримує рельєфно виражені характерологічні та психоемоційні риси реально існуючої особистості, що посилює його художнє значення та робить можливим слухачу проникнути у духовний світ героя. З одного боку «образ-маска» встановлює паритетні відносини між життєвим й ігровим світами, з іншого – відкриває нові форми для самовираження виконавця, який отримує широкі можливості відвертої розповіді про сокровенне.

Саме завдяки переліченим художньо-естетичним властивостям явище «образу-маски» отримує здатність не тільки зображувати повсякденне життя з усіма його внутрішніми психоемоційними та зовнішньо-побутовими складовими, а й відтворювати іншу реальність, властиву сфері незбутнього та фантастичного. «Образ-маска» стає посередником між людиною та тисячолітнім культурним надбанням з одного боку, та між людиною і її буттям.

2.2. Явище маски у музично-театральній традиції Сходу як вираження її культурних настанов.

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 [85]. 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.

Історичний розвиток моделі театру Но корінням сягає до архаїчної японській культурі (13 тис. р. до н.е. – поч. VI ст. н. н.), де в світоглядному устрої архаїчного суспільства не було відмінностей між світом богів і світом людей. Людина співіснувала як єдине ціле з обожненими природою й матеріальним світом, що стало первинним поштовхом до оформлення такого напрямку як синтоїзм, в основі якого лежало споконвічне вірування японців в те, що в кожному явищі природи та в кожній речі живе божество камі. Цей комплекс уявлень спровокував виникнення нагальної необхідності в посередниках, у функційне призначення яких входило спілкування з духами природи.

Спеціальна особа для відправлення обрядових дій у японській культурній традиції – міко (жриця, шаман) – у більшості випадків була представлена жінками та була тим самим посередником, який вибудовує діалог з вищими силами. З ритуалів що проводяться міко вийшли японська літературна, театральна та музична традиції. Загальноприйнятою є думка серед багатьох дослідників театру Но, що це театральне мистецтво еволюціонувало з пісенно-танцювальних дійств саругакуно-но, що беруть свій початок у виступах китайських виконавців, які прибули в Японію в кінці VIII ст. та організовували вистави на міських площах, сільських святилищах і храмах.

Як вказує Н. Анаріна, виконавці саругакуно-но застосовували в своїй майстерності елементи розважального мистецтва: акробатику, жонглювання, спів і танець. Ці уявлення стали першими видовищами, які не мали прямого відношення до ритуального мистецтва і храмах. У виконавському мистецтві саругакуно-но переважала майданна, розважальна естетика. Техніка виконавців саругакуно-но відрізнялася від техніки трансю

мико. Синтетична техніка виконавців саругакуно-но також лягла в основу техніки виконавського мистецтва ногаку. У ній необхідно треноване тіло і майстерність для того щоб захопити інтерес глядачів. Крім ритуальних в ногаку сильні світські коріння видовищного мистецтва [11].

Широке розповсюдження явища маски в японській театральній традиції почалося в період VI–VIII ст., коли цей сценічний елемент став постійним учасником у театралізованих виставах пісенно-танцювального характеру. Розвиток художньо-театральних форм на той момент ще не досяг в своєму розвитку того рівня, коли у театральній виставі можна було б спостерігати розвинені принципи театральної драматургії. Зміст вистави втілювався за допомогою таких художніх засобів як хореографія, пантоміма, музика, яскраві костюми, а маска відігравала провідну роль в розумінні сенсу головної ідеї постанови.

Розгляд ритуально-релігійного підґрунтя у формуванні театру Но дозволяє помітити потужний вплив у цьому процесі релігійної системи буддизму, а як уточнює дослідниця японської традиційної культури Т. Григор'єва – дзен-буддизму зокрема. На її думку, обидві практики кінцевою метою мали досягнення просвітління – «кінцева мета шляху-Но: пробудити, змінити на краще людину, яка була призначеною до початкової Гармонії» [45, с. 560]. З іншого боку, на становлення ритуально-театральної моделі Но суттєво вплинули театральні моделі Східної та Південно-Східної Азії, а саме традиції індійської театральної танцювальної моделі Катхакалі та китайського театального мистецтва були сприйняті японською театальною традицією та були адаптовані відповідно до своєї національної естетики.

Для художньої моделі театру Но важливою складовою є ритуально-сакральне тлумачення системи образів з боку виконання. Традиційно театральна дія театру Но відтворює уявлення про світобудову, а тому поєднує два рівні його розуміння та тлумачення: ритуальну, у якій виявляється сакралізована сутність дійства; естетичну, у якій виражається

краса багатостолітньої театралізованої. Саме через звернення до закінченої канонізованої форми театральної дії втілюється головне завдання та головний філософський зміст японського театру – краса вгадується в повторенні життєвих циклів й стабільності чуттєвого досягнення буття. Прагнення за допомогою театральної дії передати те, що закладено в природі речей – макото (правду, істину, щирість) – можна вважати основою естетики театру Но, що сформувалася під впливом релігійних течій.

В різні часи в японському театральному мистецтві як естетичний взірць розглядали різні якості краси макото, але в будь-якому випадку провідним було прагнення побачити прекрасне в простій формі вираження, у гранично лаконічному зображенні. Виконавець у театральній виставі не повинен мати нічого зайвого – ні у зовнішньому вигляді, ні у виконавській побудові сценічного образу. Естетика театру Но передбачала такі лаконічні виконавські засоби вираження як напівнатяк, недомовленість, але саме вони повинні були вміти висловити красу та досить точно зобразити саме справжнє в кожному персонажі [45].

Театральна дія в театрі Но є результатом взаємодії хору, музикантів та виконавців-акторів (ногакусі), що повністю відповідає ідеї синтезу мистецтв, яка притаманна музично-театральним системам Східної та Південно-Східної Азії. В основі означеного синтезу мистецтв лежать єдність музичного мистецтва (музики й співу) з хореографічно-пластичними мистецькими проявами та живописом й скульптурою. Дослідниця традицій театру Но (ногаку) О. Южакова пропонує власну систему, відповідно до якої відбувається співіснування різних видів мистецтв у театрі Но. Дослідниця обґрунтовує існування п'яти рівнів, а центральним та об'єднуючим серед них вона вважає музику – «дух мистецтва Но, його серцевина, «голос нечутного», гармонізує всі елементи за допомогою ритмічного закону дзьо-ха-кю годан як стильоутворюючого початку» [177, с. 9].

Наступним рівнем за концепцією О. Южакової є слово, у тому числі у його вищому прояві – у пісні; далі рух (як вищий прояв – танець);

«скульптура й живопис (пози в танці, маски, костюми, бутафорія, зображення сосни на заднику сцени); архітектура й мистецтво саду (загальний вигляд сцени, смужка білого гравію що її обрамляє, три молоді сосни)» [177, с. 9].

Вишукані вистави театру Но призначалися для вищої аристократії, а тому потрапити на них було досить непросто, що стало причиною виникнення в японській культурі більш демократичного й доступного для широких мас виду театру – театру Кабукі. Даний театр давав можливість долучатися до театрального мистецтва та відвідувати його вистави представниками нижчих верств, але це ж стало основою спрощення деяких художньо-сміслових параметрів та формування більш доступного в смисловому плані театрального дійства. Театр Кабукі є яскравим представником середньовічних жанрів театрального мистецтва та має точну дату виникнення – 1603 рік, а сама назва була дана публікою, адже в ту пору слово «кабукі» мало значення – дивовижне, екстравагантне. «Згодом для імені театру було підібрано омонімічне написання ієрогліфами ка (пісня), бу (танець) й кі (майстерність), що призводить до тлумачення театру Кабукі як демонстрації «майстерності співу й танцю» [40, с. 60].

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 театрально-естетичної концепції.

Заслуговує уваги і той факт, що тенденція перетворення особи виконавця в маску була намічена вже в театрі Но, де актори, що грають без «маски-предмета» на обличчі, перетворювали своє обличчя в нерухому

маску, на яку мав наноситися спеціальний грим. Виконавці зберігали вираз обличчя незмінно простим, застиглим та нерухомим, демонструючи тим самим відчуженість й заглибленість в певний медитативний стан.

Як стверджує Г. Волков, канон театру Кабукі був не менш строгим й статичним, ніж у театру Но. Знання ритуалу й неухильне дотримання всієї його регламентації, в тому числі тієї, що на перший погляд давно втратила первісний практичний сенс, є обов'язковим та мають особливе художнє значення: глядач відчуває не тільки причетність до певного виду мистецтва, а й причетність до живої історії. Г. Волков вказує, що «особлива, неповторна аура життя охоплює не тільки сцену, а й зал, відбувається магічний провал в часі, причому ефект цей настільки сильний, що його відчуває навіть іноземець, вперше потрапив на подібний спектакль» [40, с. 60].

Кожний образа або персонаж в японському театрі Кабукі має відповідний маскоподібний грим «кумадорі», який став дійсно канонічним і за минулі століття перетворився на справжнє майстерне ремесло. Музична складова театру Кабукі багато в чому співпадає з типами принципами, що існували в театрі Но, але у театрі Кабукі була створена власна манера виконання та вокального інтонування, якої обов'язково було треба притримуватися.

Маскоподібний грим «кумадорі» дає можливість відкрити сутність свого персонажу та стати ключем до його розуміння. Характерною ознакою чоловічого гриму стає нанесення на обличчя кольорових ліній, кожна з яких має мала семантичне навантаження а саме – червоний колір говорив про хоробрість, доброту й емоційність натури свого персонажу; синій – про боягузтво та злостивість, а іноді вказував про магічні властивості та надприродне походження.

Виконавець жіночої ролі – оннагата – вибілював обличчя і руки, після чого використовував грим, який мало чим відрізнявся від звичайного театрального, але за європейськими уявленнями був трохи перебільшеним.

В цілому жіночі персонажі, незважаючи на те, що їх грають чоловіки, виглядають на сцені набагато реалістичніше ніж, чоловічі. Арсенал сценічних прийомів Кабукі вельми багатий, але не допускає ніяких нововведень. Прийоми, як і в театрі Но, називаються ката («форма», «поза»), всі вони відпрацьовувалися протягом багатьох поколінь [40, с. 61–62].

Як вже вказувалось, у театрі Кабукі кожний образ мав свою манеру виконання й принципи вокального інтонування, та само як й свій костюм та свій грим. Образ благородного герою називався «татіяку», та до нього відносилися образи мудреця – «дзіцугото», воїна – «арагото» та героя-коханця – «ваготіла». Група негативних персонажів мала загальну назву «катакіяку» та включала в себе «дійсних злочинців» – «дзіцуаку», злодіїв-аристократів – «кугеаку», спокусників – «іроаку» та ін. Група комічних персонажів поділялась на позитивних – «докеката» та негативних – «хандокатакі». У виставах часто були задіяні діти акторів, які з перших років життя були включені у театральне життя та мали власні сценічні образи – «кояку». Але самими славетними та знаменитими стали жіночі персонажі у виконанні їх чоловіками – «оннагата» (або «оямя»). Хоча заборона на участь жінок у виставах театру Кабукі була скасована більш ніж сто років тому, але спроби залучити до сценічної дії жінок не викликали підтримки у публіки, що підтверджує прихильність та відданість виконавців канонічній традиції театру Кабукі з одного боку, з іншого – висока майстерність акторів-оннагата, які є своєрідним символом даного виду театального мистецтва [40, с. 62].

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. Дослідниця зв'язку театрального мистецтва з релігійним ритуалом С. Серова вказує, що «музика – це гармонія Неба і Землі. Ритуал – це порядок (послідовність) Неба і Землі, тому сотні речей перетворюються... Музика – це великий початок, ритуал – це життєствердження речей, тому ритуал і музика слідують один за одним» [129, с. 48]. Можливо, саме тому в китайській традиційній театральній моделі музика та спів переважали над рухами і жестами (на відміну від Індії). «Музика – це душа мистецтва актора. Мелодія і ритм, подібно напруженого нерву, пронизують сценічну дію, призводять до єдності різноманіття акторських виразних засобів» [128, с. 149].

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.

Відповідно до сформованої китайської художньо-театральної теорії, у китайському класичному театрі існують вісім психотипів, які мають свої риси й прояви, а саме – багатство, бідність, благородство, ницість, безумство, дурість, хвороба й сп'яніння. Означені стани актор має втілити за допомогою суворо регламентованих виконавських засобів – погляд, вид, голос, жест або рух. Як вказує С. Серова, «для вираження благородства рекомендується: позитивний вигляд, прямий погляд, глибокий голос і важкі кроки. Для вираження ницості: вкрадливий голос, косий погляд, розгорнуті плечі, швидка хода й т. ін. Така ж сувора регламентація й в гримі, адже в китайському класичному театрі все розмаїття ролей зводиться до п'яти типів сценічних персонажів: позитивний герой – «шен», героїня – «данину», негативний або войовничий герой – «цзин», комік – «чоу» і другорядні особи – «мо». Ці типи поділяються на класи і подвоюються розподілом їх на військові і цивільні» [128].

У трактаті «Дзеркало просвітленого духу» детально перераховані емоції, які можуть відчувати основні персонажі пекінської опери. Почуття героїв виконавець передає усіма засобами сценічної виразності. Хуан Фань-чо описує канон сценічних рухів, міміки, голосу і поз для передачі кожного з емоційних станів. Щоб повніше передати почуття героїв, виконавець доповнює спів рухами і жестами. «Кожного разу вираз різних емоційних станів слід підкріплювати жестом» [128, с. 165].

У китайських виконавців є базова стійка як точка відліку, з якої вони починають рух, а головним положенням тіла відповідно до неї є дотримання положення прямої спини й прямих ніг. Дана стійка вимагає хорошої розтяжки та сильного м'язового каркаса, які формуються та тренуються у виконавця з дитинства. Саме тренування починається приблизно в восьмирічному віці, а первинна базова стійка допомагає виконавцю наблизитися до свого персонажу та створити дійсно традиційний канонічний образ. У китайському традиційному театрі існує два основні стилі виконання рухів, де перший – інь – пов'язаний з жіночим початком та характеризується м'якими, плавними рухами; другий образ втілює чоловічий початок – янь, та супроводжується сильними, мужніми, героїчними рухами та жестами.

Рухи та жести в китайській театральній моделі містять естетичну й сакральну функції. Базова стійка пряма і спрямована вгору, але більшість рухів виконавців мають дугоподібне вираження. Основний мізансценічний малюнок в пекінській опері – пересування по колу. Таким чином в поданні виражена ідея злиття Землі, Неба і людини: «квадратний поміст – Земля; сценічний рух по овальним траєкторіях – Небо; людина-актор діє за законами навколишнього світу і по законам релігійного ритуалу, покликаною упорядкувати й гармонізувати відносини земного та небесного» [128].

Асиметрія та симетрія нанесення гриму має важливе значення, причому перша характерна для негативних типів персонажів, друга – для

позитивних. Грим більш-менш одноманітний для ролей «шен», «данину» й «чоу», де фігурують слабо виражені кольорові та графічні параметри, переважно застосовуються однотонні фарби за винятком «чоу», для якого обов'язковим розфарбуванням є наявність білого «метелика» на переніссі. Для ролей «мо» та особливо для «цзин» характерними є складне поєднання фарб й значні контрастні співставлення. Основними кольорами для персонажу «цзин» є: чорний, білий й червоний, а додатковими: золотий, срібний, фіолетовий, зелений, жовтий та синій. Але треба відмітити, що поєднання кольорів висловлює певний психологічний комплекс, який може характеризувати персонаж зовсім з іншого боку. Так, наприклад, білий і червоний кольори в своєму чистому вигляді дають позитивну характеристику, але як тільки до білого фону додаються чорні тони, а до червоного – білі, характеристика стає негативною.

Як вказує Г. Волков, у традиційному китайському театрі існує настільки значна кількість різновидів гримів, що важко встановити її загальну, але основних типів налічується біля шістдесяти видів. Прикладом зміни тлумачення якісних характеристик персонажу може слугувати зображення відомої історичної особи – диктатора Цао-Цао, який був улюбленим негативним персонажем в історичних п'єсах класичного китайського театру. Але не всі взірці вистав з даним персонажем його оцінюють лише негативно – у п'єсах в яких мова йде про період до захоплення ним влади, актор, що зображує його, гримується виключно білим кольором, що не має негативного значення.

Водночас, коли п'єса розповідає про його узурпацію влади та пов'язані з нею події – до білого фону гриму додають чорні лінії, що повністю змінює оцінку даного персонажу на протилежну. Використання виключно чорного гриму означає чесність й непідкупність персонажу; синього обличчя, рівно як й рудого волосся – варварське походження; використання золотого кольору – божественну сутність персонажу [40, с. 63–64].

Китайський традиційний театр у цілому, та пекінська опера зокрема, дуже часто приваблює іноземних глядачів зовнішніми ефектами, яскравими фарбами костюмів та гриму, складними акробатичними елементами, але для китайських слухачів музична складова є надзвичайно важливою, можливо майже первинною. Дослідники традиційного китайського театру вказують на різні підходи європейського та китайського слухача, що пояснюється не тільки культурною різницею та складністю в опануванні китайської мови, скільки головною причиною є та відмінність, що міститься в самій музиці, її музичній мові. Дуже важливий випадок, підтверджуючий дану думку, біля ста років тому описував широковідомий дослідник китайської культурної традиції В. Алексєєв: «Мені довелось бути в Пекінській опері з одним знайомим європейцем. Він не витримав «страждань» і пішов, назвавши всю оперу «котячим концертом». На цей комплімент китайці відповідають цілком аналогічним чином, називаючи європейську манеру співу «коров'ячим ревом» й «гарчанням тигра» [7, с. 250].

Подібне неприйняття було закономірним наслідком різниці між європейською та китайською культурними системами та естетичними орієнтирами, які були сформовані впродовж багатьох століть. Зрозуміло, з тих часів помітною стає тенденція європеїзації китайської культури с одного боку, з іншого – ознайомлення європейського глядача з творчими добутками китайської культурної традиції. Проте, незвичне для західного слухача інтонування продовжує залишатися найбільш специфічною рисою Пекінської опери. Авторство музики у традиційних драмах сицшой у більшості випадків не фіксувалося, що пов'язано з старовиною даної традиції, яка виросла з старокитайської професійної палацової практики, народних пісень, танців і награвань.

Як вказують багато дослідників традицій пекінської опери, в тому числі й Т. Будаєва, витоки музики китайського театру спираються на фольклорні витоки та форми китайської традиційної професійної музики. Вистави більшості видів «сицшой» (кит. – традиційний театр) є результатом

діяльності колективної творчості декількох поколінь акторів, музикантів, драматургів, імена яких, як правило, не зберігалися або були маловідомі публіці. У театральній музиці численні варіанти народних пісень, характерних співів оповідачів, інструментальних награвань, проходячи тривалий процес розвитку та трансформації, поступово утворювали цілісні мелодійні системи з специфічним та широковідомим й нині ритмо-інтонаційним комплексом [31, с. 24].

Кожен вид музичної драми вбирав в себе музику свого регіону, що сприяло створенню у кожному окремому виді «сицюй», в тому числі й у Пекінській опері, властивої тільки для даного виду індивідуальної інтонаційної основи. Яскравим відображенням багатогранності китайського театального мистецтва демонструє вражаюче різноманіття видів «сицюй», які можуть бути створені в проміжку від ста до декількох сотень століть та кожен з них втілює традиції свого регіону.

Розглянуті східні музично-театральні системи дають нам підстави вважати, що в східній традиції прийнято під категорією «маска» вважати весь комплекс суворо регламентованих та канонічних виражальних засобів, до яких належать – маска (або грим, що її замінює), костюм персонажа, особливі форми й принципи вокального інтонування та жести. Обличчя загримоване під маску – «маска-грим» – в східній традиції це тільки частина «образу-маски», яка створюється виконавцем під час вистави. Східна модель маски на відміну від західної моделі існує досі як невід’ємна частина сучасної традиційної культури країн Сходу та й сьогодні зберігає зв’язок з древніми ритуалами, наділяється містичним змістом.

Містичний зміст явища маски у традиційних культурах країн Сходу розуміється як проникнення в таємні смислові рівні розуміння сутності речей та досягається в результаті ритуального злиття з ними. Маска стає символом межі між реальним світом та світом сокровеним й невідомим, та, хоча й не вказує на нього буквально, але за допомогою художніх прийомів традиційного театру демонструє приховані смисли. Явище маски

тракується як спосіб, за допомогою якого актор наближається до таємниць буття, проникає в його сутнісні глибини. Духовний досвід піддається поясненню лише за допомогою символічної мови, чим і є буття маски в східних традиціях. Таким чином, маска стає виразником значно більшого смислового наповнення у порівнянні з іншими елементами зовнішнього вигляду персонажу, та допомагає глядачеві й самому виконавцю досягти глибинних пластів створюваного образу.

2.3. Художньо-семантичні особливості феномену маски у європейській опері (на прикладі творчості Р. Леонкавалло, П. Масканьї, Ф. Бузоні)

На межі XIX-XX 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». Найчастіше подібне переосмислення відбувається за рахунок перенесення дії в іншу епоху та інше соціальне середовище, а, іноді, значного переосмислення загальної драматургічної лінії, що відводить далеко від початкового задуму твору.

Подібні ретроспективні звернення до досвіду минулих століть для оперно-театральної традиції є досить частим явищем – подібними «вічними» для оперно-театральної традиції стають античні, міфологічні, біблійні теми, а також традиції народного театру, зокрема італійської комедії масок, які отримали множинні трактування в композиторській, театральній, режисерській та виконавській творчості. Саме до традицій *commedia dell'arte* з виділенням архетипових властивостей маски звертаються представники багатьох творчих професій, розглядаючи її як

основу своїх новаторських пошуків, що дозволяють створювати актуальні й соціально загострені твори, що виявляють найбільш проблемні зони громадського й культурного устрою.

Тому прагнення визначити архетипові властивості явища маски та її вплив на розвиток європейської оперно-театральної традиції з виділенням італійської комедії масок як одного з найважливіших підстав її розвитку є важливим завданням сучасного музикознавства.

Вивчення архетипу маски зумовило звернення до широкого кола літератури, присвяченої історії театру, без якої багатосторонній розгляд італійського театру масок (*commedia dell'arte*) та його «спадкоємців» в європейській оперно-театральної традиції був би практично неможливим. Одним з перших театрознавців, який написав дослідження про італійський театр масок, був К. М. Миклашевський, в роботі якого «*La Commedia dell'Arte. Театр італійських комедіантів*» наведені різні версії виникнення європейського професійного театру та його героїв. Ця робота досі залишається одним з найважливіших досліджень з історії театру маски [101].

Також надзвичайно вагомими та методологічно значущими є дослідження О. Дживелегова та М. Молодцової, у яких були детально розглянуті складові італійських масок в процесі їх еволюційного розвитку, їх художньо-образні й драматургічні особливості [48].

Маски *commedia dell'arte*, народжені у царині традиції італійського народного театру середині XVI століття в Італії, стали потужним художнім стимулом для європейських майстрів різних видів мистецтва. Танцювальний й драматичний досвід майданної комедії з властивим їй яскраво вираженим яскраво-дієвим, ігровим початком, був запозичений не тільки театральним мистецтвом у всьому різноманітті його модифікацій, але й збагатив також художньо-образний словник живописців, літераторів та композиторів наступних століть. Як вказує дослідник італійської *commedia dell'arte* М. Молодцова, починаючи з кінця XVI – початку XVII століть, після

«Великих гастролей», починається період франко-італійської історії еволюції італійської комедії масок [103].

Водночас, з початком XIX століття цей загальний вектор втрачає свою силу і можна констатувати відокремлення й паралельний розвиток двох магістральних театральних ліній – італійської і французької, кожна з яких мала свої індивідуально-специфічні художні риси. З XVII століття творчі діячі різних напрямків демонструють принципово різні способи спотворення образів італійської комедії. Спектр змістовно-сислової та сюжетно-образної інтерпретації традиційних для *commedia dell'arte* масок в образотворчому мистецтві досить широкий: він варіювався від прямого перенесення на полотно або гравюрну дошку сцен театральної вистави й особливостей життя комедіантів до складних поетико-символічних та філософських концепцій образних характеристик персонажів. Все це вказує на особливі архетипові властивості феномена маски й на необхідність вивчення архетипу маски в контексті європейської оперно-театральної традиції. Таким чином, в сучасній науці поняття «архетип» набуває сенсу, з одного боку більш широкий і багатоаспектний, ніж в первісному його тлумаченні аналітичної психології, з іншого – більш вузький, скоригований в рамках тієї чи іншої наукової дисципліни.

Розгляд маски як архетипу і виявлення його властивостей неможливо без звернення до карнавалу з його ліквідацією суб'єктності та ущільненням структури «Я», яке постає в карнавалі як уособлення анонімності, про що пише багато дослідників, у тому числі Ю. Крістева [82, с. 552]. Карнавальна людина, за словами дослідниці, знеособлена, позбавлена звичних кордонів ідентичного, має багато обличь та масок. У карнавалі немає Я-єдиного, Я-ідентичного, але є безліч образів, масок, в яких воно миготить, залишаючи свій слід. Так в цих образах-масках Я двоїться, театралізується. Карнавальна маска руйнує онтологічну єдність суб'єкта, виступаючи як зупинка в бутті і можливість нового досвіду буття. Маска, як представляє її Ю. Крістева, – це

«ще-не-є-буття», маска є вираженням можливості буття, яке ще не відбулося як чиста «буттєва можливість» [82, с. 552].

Як вважає М. Бахтін, в карнавалі тіло позбавлене кордонів індивідуального, ідентичного, в стихії карнавалу воно існує як гротескне, гіперболічне, екстатичне тіло: «Воно ніколи не готово, не завершено: воно завжди будується, твориться і саме будує і творить інше тіло; крім того, тіло це поглинає світ і саме поглинається світом» [25, с. 195]. Образи екстатичних карнавальних тіл зустрічаються нам в «Аду» Данте, де вони постають як алегорії людських властивостей, як наприклад брехун, зображений з повернутою назад головою, або гнівливий, встромляє в себе ножі. Екстатичне тіло живе на межі, де відбувається співставлення між «вже не тіло» й «ще не тіло», тому це тіло можна розуміти як метафору, як перетворення або як образ. У цьому сенсі карнавальну людину можна розглядати як подвійну сутність, бо в ній співіснують два тіла: одне відмирає – колишнє, до-карнавальне тіло, інше формується й народжується – карнавальний персонаж. Модус театральності передбачає, що сам суб'єкт (його тіло) повністю приховується за маскою, заглиблюється в роль, та перевтілюється в персонажа.

Театральна гра передбачала погляд ззовні на подану в сценічній дії реальність, це можна порівняти з поглядом вже іншої особистості, хто вийшов за межі цієї реальності – свого колишнього буття. Під час карнавальних свят виконавець-актор замість того, щоб підкреслювати свій соціальний стан й себе самого, як би намагається їх приховати, замаскувати, завжди постати іншим.

Образ-маска стає вираженням конкретного персонажу, що розігрується в карнавалі, як, наприклад, фігура Арлекіна або Коломбіни. У грі індивід завжди маскується, приймає завжди інший образ, представляє іншого (свій персонаж), перебирає, змінює маски, ховаючись за маскою блазня, комічного герою або смерті. Так індивід, ховаючись, криючись під різними масками-персонажами, створює онтологічну формулу «той же, але завжди

інший». Таким чином, в карнавалі діє головне правило, відповідно до якого кожна людина є кимось іншим, і ніхто не є самим собою.

Отже, образ-маска виражає динамічність буття, його становлення, перетворення, трансформацію, що веде до осягнення принципу карнавального буття – «не бути самим собою». У карнавалі людина виявляє власне буття в точці розбіжності з самим собою, театралізується, втрачає в грі цілісну завершеність, перестає збігатися з самим собою, заперечуючи тотожність свого Я, граючи з перш формуючими та визначаючими його особистість структурами, створюючи в грі своє анти-Я, зворотне Я – свою маску-персонаж.

Таким чином, маска, приховуючи колишній вигляд індивіда, народжує новий стан його буття, буття під знаком маски. Маска є спосіб й форма набуття нового виду художнього існування індивіда, який в карнавалі отримує нові якості, та фактично повністю перероджується саме через маску. Маска приростає до первісної до-карнавальної особи, вступає з нею у взаємодію та відсторонює, замінює та виключає її, демонструючи відсутність будь-якої вихідної єдиної особи; образ-маска стає новою формою буття людини, його справжнім обличчям в карнавалі.

Маска в просторі карнавалу є спосіб відсторонення та зречення людини від колишнього досвіду буття, пов'язаного з простором соціальних норм й відносин. Образ-маска є вираженням справжньою форми інакшості того образу, що створюється у карнавалі. Даний образ протистоїть всякому досвіду самототожності та принципам монологізму, що є продуктом діяльності функціонування комплексу соціальних норм. Маска висловлює звільнення людини від досвіду ідентичного та рух до іншого способу й іншої формі існування. Людина одягає маску в карнавалі, щоб зникнути, вийти з колишньої системи координат в новий стан, позбавлений будь-яких міцних підстав й меж, які могли б зафіксувати суб'єкта і його положення в світі. Маска виступає як дійовий початок, який опрацьовує буття людини, дозволяючи виповнитися, здійсниться сміху та гри як модусу вираження

людини. Саме маска, народжуючись в сміху й грі, концентрує в собі досвід цих модусів існування, актуалізуючи їх, даючи їм можливість проявитися, збутися, прозвучати, стаючи символічною формою їх здійснення.

За словами М. Бахтіна, «маска протистоїть завершеному буттю, вона є зупинка, спроба представити буття як незавершений процес...». І далі, описуючи маску як метаморфозу буття, Бахтін пише: «маска пов'язана з радістю змін й перевтілень, з веселою відностністю, з веселим же запереченням тотожності й однозначності. З запереченням тупого збігу з самим собою; маска пов'язана з переходами, метаморфозами, порушеннями природних кордонів, зі змінами, з прізвиськом (замість імені); в масці втілено ігровий початок життя» [25, с. 35].

Італійська комедія масок (*commedia dell'arte*) налічує численну низку героїв, серед яких можна виділити певну кількість масок – головних персонажів, навколо яких вибудовувалася вся вистава. Саме ці маски формують усталену театральну традицію, до якої звертаються багато європейських композиторів у своїй творчості. Серед найбільш значних персонажів італійської комедії масок є Арлекін, П'єро, Пульчінелла (Полішинель), Коломбіна, Капітан, Доктор, Скарамуш, Панталоне та баг. ін. За кожним з героїв закріплюється комплекс, до якого крім маски (або гриму виконуючого функції маски) входять костюм, жести й міміка, що у сукупності формують уявлення про поведінку героя та створюють його легко впізнаваний психологічний портрет.

Дуже затребуваними та розповсюдженими були персонажі слуг – дзанні, які у багатьох випадках позиціонувались як позитивні герої. Серед цілої когорти слуг особливою любов'ю у митців та глядачів користувалися Арлекін, П'єро і Пульчінелла, що пояснювалось надзвичайною пластичністю їх гостро характерних образів, здатних представити буквально весь спектр людських почуттів, амбівалентний сплав пристрастей й вад, добра й зла. Показово, що у багатьох випадках коли театральний образ-маска лишався довгий час у статичному стані та не змінювався у нових культурно-

історичних умовах, з плином часу митці, що зверталися у своїх творах до традицій італійського театру масок, втрачали інтерес до таких персонажів, приділяючи свою творчу увагу більш рухливим й гнучким. Що ж стосується жіночих персонажів – супутниць-коханих слуг (дзанні) – Коломбіни, Арлекіни, П'єретти й ін., то серед них найбільш актуальним й популярним у середовищі літераторів, композиторів й театральних режисерів був образ Коломбіни.

Важливою особливістю італійської *commedia dell'arte* була наявність постійних типів, «масок», яка тлумачиться не тільки як спеціальна накладка на обличчя або грим, в *commedia dell'arte* маска є вираженням конкретного соціально-психологічного типу, який закріплювався за даним персонажем як його індивідуальна характеристика (самовпевнений невіглас, меткий слуга, влюбливий старий й т.ін.). У сценічному представленні цих персонажів для підсилення їх внутрішніх характеристик часто застосовувалися певні сценічні прийоми, до числа яких треба віднести комплекс характерних виразів, жестів, поз, а також їх костюми, тобто у кожного з цих персонажів був свій костюм і незмінний набір сценічних прийомів. Виконавець *commedia dell'arte*, який створював конкретний образ у театральній виставі, найчастіше грав одну й ту ж саму роль все своє життя, поміщаючи свого героя в нові ситуативні умови, в нові життєві обставини. Це у багатьох параметрах співпадає з тими особливими художніми умовами, які були характерними для театральних традицій країн Сходу.

Маска як «культурний архетип» (С. Аверніцев) виростає з самої «основи несвідомого», природних й культурних особливостей буття народу в історії [1, с. 54]. В архетипі маски в гранично концентрованому вигляді містяться властиві конкретному оперно-театрального персонажу принципи вибору моделей мислення й безумовних імперативів поведінки. Маска, маска-персонаж, образ-маска символічно оформляє досвід гри й сміху, виводить людину за межі емпіричного, повсякденного, приховуючи та заперечуючи його колишнє обличчя.

Таким чином, маска виводить людське буття за межі досвіду, тобто залучає до сфери трансцендентного а також несе в собі можливість для людини стати іншим, перейти до іншого виду буття, виступаючи в карнавалі принципом онтологічного перетворення людини. Разом з цим маска дає людині нове обличчя як знак нового досвіду буття – карнавального буття. Людина, що надягає маску, представляє світ як простір перетворень, метафор, нескінченної гри, становлення, яке принципово не знає завершення.

Буття в масці завжди рухливо, мінливе, нестійке та незавершене. Воно чинить опір всякому визначенню, тяжіє до уникнення його викриття, виключаючи при цьому тотожність людини, яка переховується під маскою. Світ вибудовується навколо маски як метаморфоза, вона уособлює ідею його мінливості, поліфонічності, багатолікості. Світ, виражений через маску – це світ відносного, нестійкого, рухливого, позбавленого якихось чітко окреслених витоків. Це світ становлення, миготіння, мерехтіння, в якому тільки й живе маска.

Літературна основа в італійському театрі масок мала принципово відмінні від інших видів театру параметри, адже у ній не було чітко зафіксованого тексту. Основою вистави були схеми основних подій та певних конфліктних або комічних ситуацій, тобто була окреслена сценарна канва майбутньої вистави, що обумовило імпровізаційність всієї театральної дії. Текст, який промовляли актори під час вистави був у багатьох випадках чистою імпровізацією, а тому глибоке проникнення у внутрішній світ свого персонажу, у його думки й почуття, у його способи спілкування з навколишнім світом та з самим, тобто не стільки глибоке проникнення, а скоріше буквальне ототожнення себе з маскою ставали запорукою успішності всієї вистави. Все це пояснює популярність *commedia dell'arte* не тільки серед глядачів, а ще й серед представників інших мистецьких напрямів, у тому числі серед композиторів, які у своїх творчості широко використовували образи італійської комедії масок. Значний внесок в справі

просування традицій італійського театру масок на оперну сцену належить трьом видатним європейським композиторам межі ХІХ-ХХ століть Р. Леонкавалло, П. Масканьї, Ф. Бузоні.

Потужним імпульсом до посилення інтересу й відродженню традицій італійського театру масок у європейському оперному мистецтві став «Фальстаф» Дж. Верді, який В. Варунц назвав «пророчим кроком» майстра [37, с. 33]. 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 Пульчинелу.

Дослідницька література, присвячена «Паяцам» Р. Леонкавалло має певні особливості, адже у більшості випадків авторами акцентуються питання, пов'язані з веристською естетикою, драматургією і музичною стилістикою, а вплив традицій італійського театру масок майже не розглядається. Практично єдиною роботою, де приділяється увага взаємодії веристської естетики з естетикою *commedia dell'arte*, можна назвати роботу американського музикознавця Л. Басіні «Маски, менуети і вбивство: образи Італії в «Паяцах» Р. Леонкавалло» [185]. Аналізуючи оперу, Л. Басіні вибирає досить неочікуваний ракурс, при якому естетичні принципи

веризму відходять на другий план, а в центрі дослідницької уваги опиняється саме прояв традицій *commedia dell'arte*. Дуже важливим, на нашу думку, є погляд Л. Басіні як на головного героя не на Каніо, а на його театральну маску Паяца.

Р. Леонкавалло у зовнішні контури комедії, якою спершу починається опера, вводить трагедію, яка розгортається у II дії опери «Паяци». Задіяні в «постановці» комедіанти, які представлені у двох іпостасях – як реальна людина та як маска Беппо – Арлекін, Недда – Коломбіна, Тоніо – Таддео та Каніо – Блазень (Паяц). Сценарій тієї вистави, яка відбувається у середині опери як «театру в театрі», є максимально схематичним й спрощеним. Музичне втілення «комедії» контрастує з загальною трагедійною лінією опери, на що вказував Г. Торадзе, коли говорив що «композитор створює тонку стилізацію, повну грації і сумного гумору» [144, с. 45].

Треба підкреслити, що Р. Леонкавалло прагнув відтворити історично точне звучання оркестру першої половини XVIII століття, яке характеризувалось достатньо прозорою фактурою. Це дуже важливо, тому що цей період є, як відомо, періодом розквіту *commedia dell'arte*, а тому задум композитора достатньо очевидний. Прозорість фактури як й акустичний ефект «камерності» досягається шляхом усунення важкої міді і редукування складу до парного з традиційним поділом тембрових функцій й провідною роллю партії скрипок. Характерні для ранньокласичного стилю риси можна також бачити в перевазі гомофонного типу фактури, яка нерідко імітує «альбертієви баси».

В межах внутрішньої вистави – «комедії» демонстрацію деяких образів масок композитор мінімізує, приділяючи головну увагу розкриттю образів Арлекіна й Коломбіни, які немов би грають ролі закоханих – *amorosi*. Не випадково їх характеристики виконані за допомогою використання жанрових моделей XVIII століття – гавоту та менуету. Разом з тим, приналежність Арлекіна й Коломбіни до групи слуг-дзанні стає очевидною, завдяки деяким параметрам. В першу чергу про їх соціальне

положення свідчить невигадливий текст серенади, яка звучить досить спрощено у порівнянні з високими зразками світської ліричної поезії, що знаходить своє відображення у музичному її рівні. Серенада написана в дусі італійської народної пісні, в якій рельєфно виражена строфічна структура, квадратне фразування та силабічний рух.

Музична мова характеризуюча образи Арлекіна та Коломбіни має навмисно «ляльковий», «маріонетковий» характер з пануванням тихої, м'якої звучності, й легкими, уривчастими штрихами (*pizzicato*, *staccato*) в оркестрі; образ же самої Коломбіни малюється за допомогою граціозних пасажів групи струнних інструментів. Контури портрета слуги Таддео більш розмиті, хоча також заслуговують уваги. На перший погляд маска Тоніо – Таддео постійно є зайвою та постійно потрапляє в незручні положення, що повністю відповідає традиціям *commedia dell'arte*. Стосовно нього складається враження що він бовдур, який вічно плутається під ногами й страждає з приводу того, що над ним всі насміхаються. Тому його мова характеризується такими комічними прийомами як надзвичайна гіперболізація у співставленні з скоромовкою, а також через використання піднесених поетичних реплік та застосування їх у побутовому розмовному стилі, що музично підкреслюється за допомогою раптового включення виразних фраз у дусі аріозо в пісенно-танцювальний тематизм. Трагедійна складова виникає у зв'язку з нерозділеним коханням до Коломбіни, що дозволяє проводити паралель між ним та традиційним представником персонажів італійського театру масок – Педроліно, який є одним з найближчих «родичів» Паяца. Це дозволяє проводити паралель не тільки між персонажами внутрішньої «комедії», а ще й виявляти аналогії до персонажів зовнішньої «трагедії» – Тоніо-Таддео відчуває свою близькість по відношенню до Каніо-Паяца, оскільки Коломбіна знехтувала почуттями обох.

Загальна характеристика Паяца з першого ж його появлення свідчить про велике напруження почуттів, тому відразу контрастує з узагальнено-

стилізованою «комедією» – через раптовий вигук різкого акорду міді з тарілками на *ff*, що відразу вносить тривожний відтінок у виставу та передвіщає можливу трагедію. Далі експресивність проявів Каніо-Паяца значно посилюється та виражається у посиленому оркестровому звучанні *tutti* та гнітючому й темному забарвленні тембрового рішення. Як вказує М. Рудко, «напружений динамічний розвиток призводить до трагічної кульмінації, в момент якої відбувається остаточне перемикання дії з ігрового поля в область справжньої драми» [118, с. 35–36]. Традиції італійського театру масок також є відчутними у загальній побудові опери, яку відкриває характерний для старовинних театральних вистав Пролог – пролог Тоніо, заключна фраза якого перегукується із заключною фразою всієї опери у виконанні Каніо – «Отже... Ми починаємо!» – «*La commedia e finita!*».

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.

Лібрето опери «Маски» П. Масканьї було створено широковідомим італійським лібретистом й драматургом Луїджі Ілліка, який співпрацював з багатьма значними композиторами, серед яких Пуччіні, Джордано, Франкетті, Лупоріні, та ін. Водночас, незважаючи на вражаючий досвід у цієї сфері деякі дослідники вказували що хоча «лібрето Ілліка стало результатом ретельного вивчення законів комедії дель арте, але сценарій опери вийшов драматургічно слабким і розпадався на серію епізодів» [191, с. 139]. На нашу думку це твердження є занадто категоричним, але, звичайно, воно має право на існування, ти більше що опера не мала великого успіху.

Прем'єрні вистави опери «Маски» пройшли під час карнавальних святкувань 1901 року, коли водночас у шести крупних містах Італії (Римі,

Мілані, Генуї, Венеції, Турині, Вероні) відбулася постановка опери, але очікуваного позитивного прийому даної опери не відбулося.

В опері П. Масканьї діють типові персонажі комедії дель арте: дзанні (Арлекін, Брігелла, Коломбіна), люди похилого віку (Панталоне, Тарталья і Доктор Граціано), закохані – *amorosi* (Флориндо і Розаура), а також Капітан Спавента. Арлекін і Брігелла борються за право вважатися нареченим Коломбіни, жартують над задиракою-Капітаном, а також заради забави втручаються у відносини між закоханими – Флориндо та Розаурой.

Зв'язок з традиціями італійського театру масок у опері «Маски» П. Масканьї, як і у випадку з оперою Р. Леонкавалло, простежуються у її загальній структурі, яка, знов ж таки, починається прологом. «Маски» відкриваються типовою для старовинної увертюри італійського типу музичною темою, яка звучить при піднятому завісі, але розвиток традиційної увертюра несподівано переривається на десятому такті [118].

Ця зупинка у розвитку тематичного матеріалу відбувається з метою привертання уваги й посилення значення авторського задуму – на сцену виходить оповідач, який зображаючи дії режисера зупиняє музику. Дана дія націлена на характерну для народних театрів традицію – познайомити публіку з виконавцями та їх масками. Виконавці у процесі знайомства публіки з ними виходять на сцену не з-за куліс, а із залу; ще однією важливою особливістю даного представлення є те, що одягнені виконавці під час виходу на сцену у повсякденний одяг. Після того, як кожен з представлених виконавців говорить декілька слів про свого персонажа, оповідач-Джокадіо режисерським рухом відправляє акторів готуватися до вистави та одягатися в сценічні костюми, а диригентові дає знак, що він може продовжувати увертюру.

З музичної точки зору увертюра до опери «Маски» є унікальною та задає важливий тон всьому твору. Головним фактором її унікальності стає відсутність прописаної у лібрето жодної акторської репліки та наділення повною свободою виконавців, що дозволяє визначати дану увертюру як

імпровізаційний пролог, який повністю відтворює традиції італійського театру масок. Вслід за вступом *Prima della commedia* («До комедії») з'являється доволі тривалий вокально-оркестровий епізод, що складається з «Parabasi», «Sinfonia» і «Prologo», а урочистість підняття завіси як знаку починання самої вистави (знов як прояв «театру в театрі») підкреслюється витриманим звучанням домінантової гармонії, ефект крещендування якої підсилюється послідовним включенням оркестрових голосів.

«Parabasi» та «Prologo» відділені одна від одної невеликою оркестровою «Sinfonia», яка будується на розвитку першої ре-мажорній теми та є як раз низкою сольних представлень-візиток, коли кожен з виконавців представляє свого персонажа. У даному моменті знов виникає паралель з «Паяцем» Р. Леонкавалло, адже підсумовуючи все те, що тільки що відбувалося Джокадіо проголошує що вистава починається. Таким чином, П. Масканьї у опері «Маски» прагне відтворити маскарадну атмосферу венеціанського життя XVIII століття.

Загальна драматургія опери базується на номерному принципі, а важливе значення для композитора має принципи жанрового тематизму, пов'язаного з розкриттям внутрішньої сутності персонажів, їх приналежністю до певного типу масок та соціального статусу. Так слуги-дзанні переважно характеризуються зверненням до інструментального тематизму у поєднанні з гостро-характерними старовинними італійським танцями – запальною форланою у другій дії «*E la bella di Brighella*» та тарантелою при фінальному поклоні учасників вистави. Аристократичну пару закоханих – Флоріндо й Розауру – зображає звернення до жанрових форм витончених придворних танців менуету й павани, а вокально-інтонаційний матеріал та загальна музична характеристика їх будується на аріозних принципах. Це стосується не тільки їх вокальних партій, а й оркестрового тематизму у якому ясно відчувається вплив мелодизму аріозного типу, що є особливо помітним у епізодах які передують появі закоханих.

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 XVIII ст. Більшість персонажів є типовими для *commedia dell'arte*, але роль головного герою – 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.

Ф. Бузоні, перш за все, є відомим піаністом та композитором, творчість якого зазвичай пов'язують саме з фортепіанним мистецтвом. Але багатьма музикознавцями визнано, що звертаючись до галузей композиції, які виходять за межі фортепіанного мистецтва, композитор з одного боку привносить в них риси піанізму, з іншого – значно збагачує принципи фортепіанного письма через включення в нього нових елементів. Так, Г. М. Гатті вказує: «Не корисним є завдання розглядати будь-який один вид діяльності художника окремо від інших. Зрештою всі вони представляють собою єдину дію і тісно переплітаються в його особистості. З Феруччо Бузоні такий підхід представляється марним навіть більш ніж звичайно. Різноманіття його духовної діяльності саме по собі є основною характеристикою його художньої особистості, і вивчення їх всіх в сукупності є необхідним для повного розуміння кожного окремо» [188, с. 267].

Звернення Ф. Бузоні до традицій італійського театру масок, а зокрема – до образу Арлекіна у багатьох відношеннях продовжило тогочасні традиції європейського мистецтва, й, водночас, відобразило характерні риси стилю композитора. В. Шекалов вказує, що «опера «Арлекін, або Вікна» стала одним з перших проявів естетики «младокласицизму» («*junge Klassizität*»), до якої прийшов Бузоні в роки Першої світової війни» [172, с. 65]. М. Друскін продовжує цю думку та підкреслює, що «Бузоні був

переконалим прихильником тієї об'єктивної, як він висловлювався, «юної класичності» («junge Klassizität»), яка, на його думку, повинна утвердитися в мистецтві на противагу романтичним надмірностям, істерії експресіонізму, імпресіоністської барвистості, що привели до гіперболізації суб'єктивно-емоційного початку в музиці. Ці положення були їм висловлені у відкритому листі до критика-музикознавця Пауля Беккера (опубліковано 20 лютого 1920 р. у «Франкфуртській газеті»)» [54].

Кожна історична епоха пропонує своє трактування образу-маски Арлекіна, але незмінними завжди залишалися незмінна веселість та наївність персонажа, безглуздість ситуацій в яких він опиняється та надзвичайна швидкість та спритність, за допомогою яких він з них виходить. Разом з образом Арлекіно в мистецтво входять карнавальні-благанні риси, що визначають особливості художнього рішення творів. Сам Ф. Бузоні вважав, що в його опері абсолютно очевидно є тенденція до двозначності і гіперболізації, мета яких полягає у прагненні посіяти в душах слухачів невеликі сумніви [195, с. 29].

Як вказує І. Заславська, «проблемами музичного театру Бузоні цікавився настільки ж активно, як і піаністичними. Чуйність до процесів, які хвилювали європейську культуру початку століття, не дозволяла Бузоні залишатися байдужим й до долі опери, пройти повз кризової ситуації, що створилася в цьому жанрі. Він був в числі тих, хто намагався вирішити проблему, пропонуючи свої виходи з цієї кризи. Головне завдання оперного композитора він бачив у створенні твору, всі компоненти якого знаходилися б в рівновазі. Бузоні наполягав на тому, що опера – це в першу чергу музична драма. Відповідно, всі засоби для створення опери відбираються виключно таким чином, який би не суперечив природі музики. До них Бузоні відносить:

1. Вибір сюжету.
2. Правильний розподіл засобів художньої виразності між усіма компонентами системи.

3. Структуру оперного твору. Відповідні їй музичні форми» [57, с. 10].

Загальна композиційна побудова одноактної опери складається з чотирьох картин й ігрового Прологу. Головний герой Арлекін протягом всієї опери багаторазово «змінює маску» і з'являється перед публікою послідовно у чотирьох контрастних масках: у першій сцені «Арлекін-шахрай» («Allegro») з'являється під виглядом пройдисвіта-коханця Аннунціата; у другій сцені «Арлекін-воїн» («Героїчний марш») у вигляді мнимого офіцера, що переодягнувся у військову форму заради власного порятунку; у третій сцені «Арлекін-чоловік» («Scherzoso») постає в образі обманутого чоловіка, який застав свою дружину Коломбіна в обіймах кавалера Леандро; у четвертій сцені «Арлекін-переможець» («Фінальний тріумф») герой з'являється у вигляді бравого солдата-завойовника. На думку Л. Кириліної, музика даної опери є «іграшковою, загострено незграбною, навіть карикатурною, блискучу сухим й колючим блиском», а загальну композиційну побудову та співвідношення частин можна розглядати як пародіювання Третьої симфонії Л. Бетховена [71, с. 43].

Ф. Бузоні спираючись на творчі напрацювання композиторів XVIII-XIX століть, в багатьох випадках використовує усталені оперні ситуації з певною часткою іронії й насмішки, що підсилює комічний ефект (це можна спостерігати у № 2 – дуеті Абата та Доктора). Герої прогулюються перед будинком Маттео і розмірковують на високонаукові філософські теми, згадуючи при цьому «прекрасну Аннунціату». Їх спроби викликати Маттео завершуються тим, що Маттео обережно визирає з вікна, щоб перевірити, чи дійсно прийшли ті, ким вони представляються. Ця дія супроводжується низкою музичних прийомів, у числі яких слід назвати скоромовку баса-буф, що створює неперевершений комедійний ефект.

Ще одним яскравим прикладом пародіювання в творчості Ф. Бузоні традиційних оперних форм є «арія помсти», *Contro l'empio traditore la vendetta compierò* («Я повинен помститися підлому зраднику»). Для посилення комедійного ефекту композитор звертається до вагнерівської

образної сфери, зокрема до «Лоенгіна», де Коломбіна та Леандр нібито приміряють на себе ролі Ельзи та Лоенгіна. Ф. Бузоні підкреслює цю обставину, використовуючи характерні для Р. Вагнера тривалі *tremolandi* з опорою на звучання дерев'яних духових інструментів. Отже, опера «Арлекін, або Вікна» Ф. Бузоні є твором, в якому були синтезовані традиційні форми італійського театру масок та опери-буф, завдяки чому образи-маски отримали втілення за допомогою суттєво оновлених прийомів.

Серед найбільш актуальних художніх музично-виразних прийомів треба виділити вокально-інтонаційний комплекс у взаємозв'язку з ладо-гармонічними, оркестровими та фактурними рішеннями, які дозволили композитору створити з одного боку справжній взірць комедійного жанру, з іншого – відтворити у своїй музиці у доволі вільній формі алюзивні натяки на творчість видатних композиторів минулого. Як вказує один з сучасних музичних критиків Е. Франческетті, на його думку опера «Арлекін» є «добре просоченою вантажем спогадів: «Дон Жуан» Моцарта, «Цирульник» Россіні, ... «Трубадур» Верді. Не кажучи про масову «інтертекстуальну» присутність Данте» [187].

Гармонійна та мелодійна тканина опери Ф. Бузоні побудовані таким чином, що можна констатувати неможливість відмови від подвійності, об'єднаності і множинності рівнів: є *bel canto* (особливо в пародійному звучанні любовної пісні Леандро та Коломбіні), є декламація й речитатив, є довгі пасажі з виразних тональних побудов. Але є також музика механічна й маріонеткова, що йдуть від «Петрушки» І. Стравінського, та, частково, від «Чудового Мандарину» Б. Бартока [187]. Таким чином, хоча опера Ф. Бузоні «Арлекін, або Вікна» не може сперечатися по затребуваності та популярності з «Паяцами» Р. Леонкавалло, але вона зіграла значну роль у сценічному трактуванні сценічних образів італійської комедії масок та відкрила театральну спрямованість творчості самого композитора.

Висновки до Розділу 2.

У загальному генезисі кожної національної культури завжди формуються характерні художньо-стильові ознаки, що об'єднуються національною ідеєю та містять у собі всі найзначніші досягнення національної культури. Явище маски є породженням національно-культурної традиції та відображає її головні принципи й художні орієнтири. Свою історію маска починає у архаїчні часи й виконує ритуально-обрядову функцію, але згодом маска переходить у нову художню якість й тлумачиться як носій глибинного культурного знання.

Маска як складова театральної традиції отримує значний розвиток у європейському мистецтві епохи Відродження, отримав головні свої художні якості у італійському театрі масок – *commedia dell'arte*. Зазначимо, що важливою властивістю італійської народної комедії є її міцна опора на професійне музичне мистецтво. Нерідко серед акторів-комедіантів, які беруть безпосередню участь в балаганних виставах є професійні музиканти-виконавці.

Поряд з європейською театральньо-сценічною традицією привертає увагу театральні системи країн Сходу (пекінська музична драма, японський театр Но, театр Кабукі та ін.), в яких маска займає одно з ключових положень та є одним з найбільш значущих елементів в структурі театральної дії, привносячи унікальний національно-культурний колорит. У музично-театральні системах країн Сходу під категорією «маска» розуміється весь комплекс суворо регламентованих та канонічних виражальних засобів, до яких належать – маска (або грим, що її замінює), костюм персонажа, особливі форми й принципи вокального інтонування та жести. Обличчя загримоване під маску – «маска-грим» – в східній традиції це тільки частина «образу-маски», яка створюється виконавцем під час вистави. Важливою особливістю даного виду мистецтва є той факт, що східна модель маски (на відміну від європейської моделі) існує досі як невід'ємна частина сучасної

традиційної культури країн Сходу та й сьогодні зберігає зв'язок з древніми ритуалами.

Художня значимість явища маски надзвичайно зростає на межі ХІХ-ХХ століть та надихає митців звертатися до нього традиції італійського театру масок (*commedia dell'arte*). Дана тема стає надзвичайно популярною не тільки у середовищі музикантів та театральних діячів, явище маски стає затребуваним у літературній, художній хореографічній сферах мистецтва. Серед європейських композиторів явище маски можна зустріти від 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».

Така затребуваність явища маски у різних мистецьких напрямках свідчить про те, що образні ознаки маски – «образ-маска» дозволяє митцям рельєфно окреслити характерологічні та психоемоційні риси реально існуючої особистості, дати можливість слухачу проникнути у духовний світ героя. З одного боку «образ-маска» встановлює паритетні відносини між життєвим й ігровим світами, з іншого – відкриває нові форми для самовираження виконавця, який отримує широкі можливості відвертої розповіді про сокровенне. Слід також підкреслити візуальну значущість «образу-маски», де одним з головних унікальних проявлень є апелювання до сфери почуттєвого. Пластична складова «образу-маски» належить до форм невербальної комунікації та допомагає фіксувати мінливий перебіг характерологічних ознак персонажу.

РОЗДІЛ 3.

НОВІ ХУДОЖНІ ПРИНЦИПИ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ-МАСКИ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ХХ-ХХІ СТ.

3.1. Втілення традицій італійського театру масок в опері «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва

Відзначимо, що багато дослідників театру, і зокрема художніх особливостей *commedia dell'arte* стверджували, що значна роль у відродженні інтересу до традицій італійської комедії масок і в її подальшому розвитку належить російським культурним діячам початку ХХ століття – «міф про комедію дель арте в ХХ столітті мав російське походження» [103, с. 190].

Маски як вираження художніх образів *commedia dell'arte* стають головною темою низки творів образотворчого мистецтва – О. Бенуа «Італійська комедія. Нескромний Полішинель», К. Сомова «Арлекін і дама», М. Ульянова «Мейєрхольд в костюмі П'єро», М. Чернова-Краузе «Арлекінада», та багато інших. У театральному середовищі першої третини ХХ століття традиції *commedia dell'arte* отримують особливе втілення завдяки діяльності таких художників як Є. Вахтангов («Принцеса Турандот»), О. Таїров («Покривало П'єретти») і В. Мейєрхольда («Балаганчик», «Шарф Колумбіни»).

Крім названих постановок з явно вираженим інтересом до традицій *commedia dell'arte*, слід звернути увагу на літературно-публіцистичну діяльність В. Мейєрхольда, який з 1913 р видавав журнал Доктора Дапертутто «Любов до трьох апельсинів». На сторінках даного журналу обговорювалися проблеми театального мистецтва початку ХХ століття та ставилися питання про повернення в театр ігрового елемента, який на думку багатьох діячів того часу дозволив би передавати глибоко психологізовані образи й взагалі повертати театр до його ігрової природі. В результаті

роздумів на цю тему, В. Мейєрхольдом був створений особливий жанр драматичної пантоміми, який був їм запропонований не тільки як теоретична концепція, але і як практична реалізація його теоретичних висновків. Він нерідко демонстрував ряд пантомім «з лацці (*umal. Lazzi – жарти, буфонади – прим. Ч.Ц.*) типовими для комедії масок: ляпасами, падінням на підлогу, повзанням, влізанням на естраду й навіть мімічним вириванням зубів» [цит. по 118, с. 25-26].

Прикладом могли слугувати такі вистави як «Вуличні фокусники», «Арлекін – посередник весіль», «Історія про пажа, вірному своєму панові, і про інші події, що гідні бути виставами», «Дві Смеральдіни й Панталон», «Арлекін – продавець паличних ударів», «Три апельсини», «Трагедія про Гамлета, принца датського», «Астрологічна труба, або до чого може довести любов до метра сцени», «Жмурки», «Два кошки, або Невідомо, хто кого обдурих» [118].

У музично-театральній традиції цей період характеризується появою балетів «Арлекінада» Р. Дриго, «П'єро та маски» Б. Асаф'єва, «Пульчинела» І. Стравінського і оперою «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва. Звернення С. Прокоф'єва до твору К. Гоцці «Любов до трьох апельсинів» пов'язує в єдине ціле весь комплекс художніх устремлінь й естетичних поглядів В. Мейєрхольда, С. Прокоф'єва, та багатьох інших представників музично-театрального середовища початку ХХ століття. Маска в творчості В. Мейєрхольда являє собою основу театральнo-сценічного методу, що має властивості й параметри гостро-характерної соціальної маски та дозволяє сприймати кожен персонаж окремо (іноді навіть ізольовано) від інших.

Цей метод В. Мейєрхольд застосовує не тільки при зверненні до текстів, безпосередньо пов'язаних з традицією комедії масок, але і до інших класичних театральних творів, в яких за допомогою його режисури відбувається повне перестроювання загальної драматургічної лінії. У театрі В. Мейєрхольда повністю відсутня діалогічна взаємодія персонажів, кожен персонаж відокремлений один від одного та взаємодіє виключно з залом –

персонаж звернений обличчям до залу і все репліки, всі дії відбуваються тільки в такому положенні. Як вказує відомий дослідник історії театру Б. Алперс «Побудова п'єси по дрібним епізодами, що розчленовує цілісний динамічний образ на ряд нерухомих портретних ілюстрацій, є загальною рисою всіх робіт Мейєрхольда. Цей композиційний прийом, знищуючи внутрішній рух образу строкатою зміною окремих картин і дрібних епізодів, створює штучну зовнішню динамічність п'єси» [9].

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. Мейєрхольдом, 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. Мейєрхольдом 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. Мейєрхольда.

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.

За своєю загальною концепцією п'єса К. Гоцці «Любов до трьох апельсинів» відтворює традиції італійського театру масок, у якому відсутнє єдине літературне підґрунтя у вигляді повноцінного лібрето. П'єса К. Гоцці є сценарно-сюжетною канвою майбутньої театральної вистави, або як вказує сам автор – «розбір по спогаду» з включенням віршованих вставок й коментарів автора, який був зафіксований вже після виконання казки [цит. по 75, с. 7]

Особистість Карло Гоцці у багатьох дослідженнях, присвячених вивченню італійської культури XVIII століття оцінюють його як достатньо суперечливу фігуру у розвитку італійського театру даного історичного періоду. Тому оцінки його творчого внеску можуть бути протилежними – від надзвичайно високої оцінки до протилежних висловлення думок з твердженням про те, що драматургію Гоцці можна розглядати лише як реакційну спрямованість, формалізм, містику. Треба зазначити, що своєю поведінкою К. Гоцці багато у чому спровокував подібні негативні уявлення про нього. Як широко відомо, К. Гоцці був представником аристократії та не бажав миритися з прогресивними впливами наступаючої буржуазії, у чому б вони не проявлялися. Цим і були викликані різкі виступи Гоцці проти його співвітчизника й суперника К. Гольдоні, якого вважають творцем реалістичної побутової комедії, хоча, справедливості заради треба відзначити, що згодом К. Гоцці все ж таки відзначив значні досягнення свого опонента. Разом з тим, Гоцці завжди залишався вірним своїм естетичним уявленням і прагнув відзначити знайти слабкі сторони у досягненнях свого супротивника [75].

У протистоянні з К. Гольдоні К. Гоцці виступав як активний пропагандист напівзабутої народної італійської комедії масок dell'arte, яку називав значним творчим здобутком та «гордістю Італії». Головною її позитивною рисою що мала велике художнє значення, К. Гоцці називав відсутність в неї фіксованого тексту (актори грали за сценарієм, який вони наповнювали імпровізацією). Гоцці вирішив довести Гольдоні, «що майстерне побудова п'єси, правильний розвиток її дії та гармонійний стиль достатні, щоб надати дитячому фантастичному сюжету, розробленому в плані серйозного уявлення, повну ілюзію правди і прикувати до нього увагу кожної людини» [148].

Як практичне вираження теоретичних уявлень в 1761 році була написана перша «казка для театру», яка мала назву «Любов до трьох апельсинів», яка заклала основи розвитку нового оригінального жанру – фьяби. Фьяба у буквальному своєму тлумаченні означає «казка» та представляє собою твір, що поєднує умовність і буфонаду комедії масок з театральною казковістю. Своєю творчістю, і перш за все фьябами, К. Гоцці практично руйнує існуючи про нього уявлення як про реакційний художника, адже його фьяби не тільки не укладають реакційних ідей, але, навпаки, навіть прогресивні, так як стверджують сильні характери, благородні почуття, а в комічних ситуаціях втілюють глибокі, гострі думки, «часто в жартівливій формі торкався найважливіших й серйозніших питань» [44]. Через передачу глибоких почуттів, яскравий прояв темпераменту, народного гумору й поетичність образів казки К. Гоцці зайняли значне місце у світовій культурі та стали міцною основою для розвитку різних різновидів й проявів театрального мистецтва.

Особливою прихильністю до п'єс Гоцці виділилася група театральних діячів на чолі з В. Мейєрхольдом. Вони зробили ім'я Гоцці символом боротьби за оновлення театру. П'єси Гоцці були близько знайомі своєї пародійністю, сатиричною спрямованістю, умовністю. Перша фьяб Гоцці і в

його творчості виділяється гострим полемічним характером; природно, тому, вона завоювала особливу любов Мейєрхольда і його соратників.

В. Мейєрхольд звертається до даного тексту як до вихідного матеріалу й вибудовує свою трактовку «Любові до трьох апельсинів» К. Гоцці як єдиний оповідальний текст, повністю відмовляючись від діалогічної форми і істотно загострюючи гротескно-полемічну сутність першоджерела. Як вказує С. Прокоф'єв в своїх щоденниках, в особистій бесіді з В. Мейєрхольдом, обговорюючи можливий сюжет для «живої опери» [116, с. 696], отримав рекомендацію познайомитися з казкою К. Гоцці. Показово, що С. Прокоф'єв бере за основу своєї майбутньої опери саме версію В. Мейєрхольда, посилюючи нововведення видатного театрального діяча за допомогою музично-виразних й специфічних музично-драматургічних прийомів. В першу чергу це пов'язано з деякими персонажами, а саме з трагіками, коміками, пустоголовими і диваками, які функціонують в опері за своїми власними законами, включаються в дію в найнесподіваніші моменти.

Опера, як і очікував С. Прокоф'єв, викликала досить бурхливу полеміку в середовищі музичних критиків, композиторів і шанувальників оперного жанру, було чутно слова докори в занадто неявній програмній спрямованості твору і вираз здивування з приводу об'єкта її сатиричної спрямованості. Як писав сам С. Прокоф'єв, ти, хто дискутували на тему його опери «намагалися встановити, над ким я сміюся, над публікою, над Гоцці, над оперною формою» або над тими, хто не вміє сміятися [цит. по 75, с. 7].

Як вказує О. Долинська, театральність є іманентною властивістю композиторського світосприйняття Прокоф'єва, що й стає визначальним параметром у пошуках стилістичної особливості всієї його творчості. Цілком зрозуміло, що партитури які написані композитором безпосередньо для театру (музичного й драматичного) втілюють театральність як свою родову властивість. Разом з тим, надзвичайно суттєвим на думку О. Долинської, є розгляд втілення самої тенденції театральності і в

нетheaterальних текстах, бо в усіх випадках на перший план виступає Прокоф'євська режисура, яка організує ціле. Тому явище театральності музики Прокоф'єва існує не як локальна особливість, а як одна з визначальних рис художньої ментальності Майстра [52, с. 6]. У музикознавчих дослідженнях творчості Прокоф'єва давно розповсюдженою та вкоріненою є думка про надзвичайну яскравість та рельєфність його художніх образів. Так, Б. Асаф'єв в своїх роботах присвячених вивченню творчості композитора загалом, та опері «Любов до трьох апельсинів» зокрема, нерідко користувався терміном «видовищем обумовлена музика». Причому вчений справедливо мав на увазі не тільки сферу театру, а й область інструментальної творчості з позапрограмний основою.

Розуміння явища театральності вплинуло на погляд композитора у постановці завдань та знаходження актуальних естетичних орієнтирів авторського театру, що й обумовило формування С. Прокоф'євим власної концепції театру, який він будував «ново, зухвало», знаходячи нові прийоми й способи «що не підлаштовувався під будь-яку з існуючих модних моделей, але не поривав з багатовіковими традиціями світового театру» [52, с. 11]. Розігруючи тривіальні ситуації та використовуючи штамповані традиційні ампула, композитор підкреслює свою ставлення до закостенілих театральних й музичних прийомів та вказує на слабкі сторони театру. Опера «Любов до трьох апельсинів» стає формою заклик до драматургів й композиторів звернути увагу на необхідність оновлення змісту і прийомів оперного спектаклю та своєрідною творчою трибуною, з якої С. Прокоф'єв проголошував своє бачення виходу з ситуації що склалася у оперному мистецтві.

Деякі критики вважали основним недоліком опери відсутність в ній позитивної ідеї. Дійсно, на перший погляд така думка може здатися не позбавленим підстави.

Атмосфера іронії що пронизує оперу, є причиною появи певних труднощів у процесі виявлення в ній позитивного початку, який в ній,

безумовно, присутній. Загальний емоційний настрій опери С. Прокоф'єва значно світліший, ніж це можна було б очікувати, адже іронічні вислови у ній не мають виражених похмурів тонів, та практично перетворюється в злий сарказм. Сама опера має більш світлий характер та змушує весело сміятися над різними людськими слабкостями. У музикознавчій літературі того часу також неодноразово підкреслювалось, що «своїм здоровим життєствердним тоном опера Прокоф'єва різко виділилася на загальному тлі європейського оперного мистецтва 20-х років» [68, с. 199].

Таким чином, погляд на оперу, як на не містить у собі позитивного початку, заперечується вже самим її тонусом: світлим, життєрадісним. Сміх, як вказував Б. Асаф'єв є головною дійовою особою «опери» [19, с. 19], адже природній, повнокровний сміх є ворогом різнорівневих вад й недоліків. У цьому полягає його позитивне начало й одна з головних переваг й достоїнств опери, бо позитивна сторона опери проявилася і в щирій, зворушливою ліриці, пов'язаної з образами закоханих. В опері також є присутнім виражене протиставлення дійових осіб – позитивних і негативних. В основі цієї диференціації лежить моральний вигляд персонажів, їхні висловлювання, наміри і дії. Тим цінніше на цьому етапі прояв позитивних рис в «Любові до трьох апельсинів» та сміхової тенденції, яка іноді приймає гостро іронічні інтонації.

Опера «Любов до трьох апельсинів» є надзвичайно своєрідним твором, який з одного боку спирається на традиції італійського театру масок, з іншого – композитор пародіює зужиті штампи у оперному мистецтві та оригінально переломлює традиції минулого. Сполучні нитки тягнуться від опери С. Прокоф'єва насамперед до М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова. З творчістю М. А. Римського-Корсакова оперу ріднить звернення до сфери казкового й фантастичного, а також засоби їх втілення. Диференціація проявів фантастичного й реального світів здійснюється в опері «Любов до трьох апельсинів» шляхами спорідненими творчому методу М. Римського-Корсакова. Тип лірики є переважно

стриманим, чистим, що також зближує оперу С. Прокоф'єва з творами М. Римського-Корсакова. Від творчого методу М. Мусоргського С. Прокоф'єв успадкував здатність до влучних та точних відтворень людської мови й втілення гострої характеристичності зовнішнього вигляду різних персонажів, створення методів деталізованого музичного портретування. «Любов до трьох апельсинів» продовжує речитативно-декламаційний принцип «Одруження» («Женитьби») М. Мусоргського, але в опері С. Прокоф'єва намічається поворот до злиття аріозності й декламаційного виконавського стилю.

Оптиміст по природі, композитор не міг довго залишатися в одній образній сфері, тим більше у сфері скепсису й відчаю «зайвих людей», які заблукали по життю, з чим йому довелося зустрітися при роботі над оперою «Гравець» по однойменному роману Ф. Достоевського. Динамізм ж сюжету казки К. Гоцці, яскравість барв, властивих комічній опері, надзвичайно цікаві традиції італійського театру масок – все це приваблювало С. Прокоф'єва надзвичайно. У зв'язку з цим композитор свого часу став навіть відвідувати оперету, відмічаючи що даний жанр має високий тонус та винахідливість перебігу інтриги й швидким темпоритмом дії. С. Прокоф'єв писав про це у своєму щоденнику, що у оперетах «є місцями і жвавність, і сценічність, часом елегантність (не дуже високої якості); але все це можна робити в сто тисяч разів краще. У мене навіть з'явилося бажання написати – не оперету, для цього у мене не вистачило б нахабства, – але легку, живу, веселу оперу» [126, с. 675].

Ці задуми стали підставою для створення опери «Любов до трьох апельсинів», яка стала важливим етапом в творчості композитора. Прокоф'єв писав в своєму щоденнику: «Виїхавши в 1918 році з Росії, я перебував в Америці чотири сезони. За цей час у мене були і успіхи, і невдачі, але найголовнішою подією була постановка «Трьох апельсинів». Після неї критики написали, що перш за все у мене немає мелодій; по-друге, що і гармонії погані: по-третє, що і контрапункт недобрий; і по-четверте, що

там взагалі немає ніякої музики» [127, с. 368]. Але незважаючи на критику у свою адресу, С. Прокоф'єв повністю усвідомлював, що опера стала поворотним моментом у його творчості. Успіх своєї опери композитор бачив в тому, що в драматургії він спирався на енергетику темпоритму ревію та на образно-сміслову привабливість мюзиклу. Отже, через поєднання традицій італійського театру масок з жвавістю та легкістю природи мюзиклу, опера відкривала перед Прокоф'євим нове жанрове русло.

Народження партитури «Любові до трьох апельсинів» та подальша сценічна доля оперного твору стає важливою сторінкою на творчому шляху Прокоф'єва. Робота над оперою багато у чому була унікальною – про це свідчить, з одного боку, наскільки швидко було виконано композитором замовлення оперного театру на створення майбутнього шедевра комічної опери ХХ століття; з іншого – театр, який замовив оперу, поставив її на своїй сцені з особистою участю композитора як диригента-постановника. Подія була настільки важливою для молодого композитора, що він веде у своєму щоденнику справжню хроніку народження «Любові до трьох апельсинів». Для С. Прокоф'єва це було дійсно об'ємне творче завдання, адже автор виступав водночас як автор лібрето й музики, а також як диригент й сценограф.

Вражаюча швидкість створення оперного твору, безумовно, стала результатом надзвичайного захоплення композитора усіма фазами творчого процесу, про що ми також знаходимо багато свідочств у щоденникових записах, де він зауважує що при натхненній роботі над оперою «Любов до трьох апельсинів» багато що робилося у дуже стислий термін. Зокрема, як оформлялася вся сцена з Кухарочкою. За одну годину створювалося лібрето 2-й картини другої дії і т. ін. До речі, в зв'язку з «Апельсинами» можна говорити про паралельне народженні музики і лібрето. У написанні останнього Прокоф'єв прагнув всіляко не тільки зберегти, а й примножити імпровізаційне начало, закладене ще п'єсою Гоцці (поява Труффальдіно, Панталоне, осіб комедії del arte), розвинене Мейєрхольдом (поява масок-

коментаторів – Коміки, Лірики, Трагіки) і посилене самим композитором (ввів Пустоголових й Диваків).

Загальна структура й композиційний план опери складається з прологу та чотирьох актів, які вміщують десять картин. Починання опери прологом, як й у вищерозглянутих оперних взірцях, свідчить про тісний генетичний зв'язок з італійським театром масок та традиціями народних вуличних театрів, вистави в яких завжди починалися прологом, в якому «зазивали» оголошували назву вистави, представляли виконавців, а іноді й викладали експозицію п'єси.

У пролозі і в перших чотирьох картинах дається розгорнута, поступова експозиція дійових осіб. Але всупереч своїй протяжності експозиція тут вельми дієва, так як одночасно відбувається зав'язка і розвиток конфліктів. Подібно до того, як в опері розвиваються три лінії дії, зав'язка також дана в трьох планах. Свого роду зав'язкою є пролог, в якому розкривається зіткнення різних інтересів. Кожна з груп «глядачів» ворожа іншим, а всі разом вони протиставлені Дивакам. Крім того, з Прологу ми дізнаємося про хвороби Принца – головну причину багатьох конфліктів. У 1-ій картині з'являється один з конкретних носіїв зла міністр Леандр, бажання якого вступають в протиріччя з планами Короля. Ще більш рельєфно ця лінія конфлікту представлена і розвинена в 3-й картині, яка вже знайомить нас з планами і діями лиходіїв. У 2-й картині опери визначається ворожнеча чарівників Челія й Моргани.

Дія розвивається паралельно у всіх внутрішніх драматургічних планах, та, не зупиняючись на конкретних деталях, неухильно рухається до кульмінації. Хоча всі три плани представлені спочатку окремо, але по мірі розгортання подій в опері всі три плани незабаром тісно переплітаються. Перша кульмінація опери пов'язана з Принцем та втілюється як «сцена сміху», де, нарешті, Принц засміявся й миттєво вилікувався. Ця сцена позначає перелом в дії. Однак наступне за нею закляття Моргани направляє дію в нове русло. Сцена закляття – друга кульмінація опери; вона хоча і

обумовлена ходом розвитку (злі сили не зупиняються: зірвалося одне злодійство – вони затівають нове), тим не менше вражає своєю раптовістю. Таким чином, дві кульмінації йдуть безпосередньо одна за одною. Це поєднання двох кульмінацій висловлює в концентрованій формі зіткнення двох протилежних тенденцій дії: позитивної через вираження бурхливої емоційної реакції Принця, та негативної – через грізне заляття злої чарівниці. Якщо перша кульмінація дана як підсумок та очікування можливої й близької щасливої розв'язки, то друга кульмінація позначає швидше початок нового етапу розвитку. Третя кульмінація опери – «тиха» – лірична сцена з третьої дії, в якій відбувається рухлива часта зміна персонажів, їх постійний жвавий обмін репліками, та, нарешті, вони відходять на другий план а на перше місце виходить вираження почуттів. Саме тут, в останній картині відбувається розв'язка опери, де її знаменує щасливе перетворення Нінетти й благополучне з'єднання з Принцом. Як потребують того закони жанру – всі лиходії покарані, вони провалюються в пекло, та перемагають добрі сили. Розташування картин в опері відбувається по принципу контрасту, та найбільш контрастна експозиційна частина опери – кожна картина переміщує нас в нову обстановку, перемежуючи фантастичні сцени побутовими.

У опері розвинена система лейтмотивів, які переважно звучать в оркестрі й лишаються майже незмінними на протязі всієї опери, що пояснюється їх зв'язком не з дійовими особами, а з предметами. Тільки в одному з чотирьох випадків коли звучить лейтмотив апельсинів, порушується його гармонійна послідовність, що пророкує близький кінець принцеси, яка прихована в оболонці апельсинів. В одних випадках це обумовлено чисто інструментальним характером їх мелодій (див. лейтмотив Труффальдіно), в інших – приналежністю конкретним ситуаціям, а не живим героям. Але основна причина криється у речитативному (переважно) характері опери, який ускладнює застосування лейтмотивів в співі [75].

У дії опери, що безперервно розвивається, особливого значення набувають структурно-композиційні моменти, які сприяють визначенню найбільш важливих епізодів для загальної драматургії опери. Поряд з тематичними зв'язками, лейтмотивами, в опері використовується репризність у вузькому сенсі як засіб зробити конструкцію більш організованою і стрункою. Тобто вибудовування репрізної форми стає важливим фактором здатним компенсувати деяку гармонійну нестійкість окремих епізодів. Одним з яскравих прикладів завершеності, внутрішньої закінченості є друга картина опери, в якій розгортається сцена гри в карти, що супроводжується та обрамляється фантастичною за колоритом музикою. Цей художній ефект є дуже важливим, адже ця картина без перерви з'єднується з попередньою й наступною.

Основу більшості вокальних партій в опері становить речитативний інтонаційний комплекс, який є результатом чуйного відношення композитора до образних характеристик героїв опери, до особливостей мови кожного персонажа та його поведінки. Звідси випливає різноманітність речитативів: тут і окремі вигуки комедійно гіпертрофованого характеру, і псалмодування на одному звуці, і скоромовка, і більш протяжні, довгі фрази. Композитор сміливо розширює межі музичної мови, залучаючи для цього іноді натуралістичні ефекти. У багатьох випадках вокальна партія трактується композитором інструментально, яскравим прикладом чого може служити хор чертенят. Взагалі, хор трактується у опері «Любов до трьох апельсинів» досить незвично – у багатьох випадках партія хору зводиться або до надзвичайно коротких речитативних фраз коментуючого характеру (Диваки), або на хор покладаються функції «жанрової акцентуації» (вторгнення коміка, трагик й т.ін.).

Як вказував Б. Асаф'єв, в «Любові до трьох апельсинів» яскрава театральність дії переважає над поглибленою психологічною розробкою образів [17]. Таким чином, перша комічна опера Прокоф'єва наближається до особливого типу казково-фантастичного видовища з стрімкою зміною

різнохарактерних епізодів. У музиці опери немає значних «зупинок» типу арій, аріозо, розгорнутих ансамблів, в яких характеризувався б духовний світ героїв. Вона насичена безперервним рухом, гострими танцювально-скерцозність ритмами, що додають феєричний характер спектаклю.

Загальну музичну драматургію опери «Любов до трьох апельсинів» характеризують декілька планів сценічної дії. Перший рівень складають казкові персонажі такі як король Треф, що хвилюється та страждає з приводу хвороби спадкоємця; Принц з його нескінченною апатією, а потім палкою закоханістю; Леандр і Клариче, в душі який кипить злобне жадання помсти. У першій групі персонажів Прокоф'єв за допомогою правдивої та природної вокальної партії прагнув відтінити життєво реальні риси. Надзвичайно виразний в цих епізодах оркестр, відтіняє індивідуальність кожного персонажа.

Другий план дії представлений підземними силами, добрими та злими чарівниками, які стоять за основними героями опери і керують їхніми вчинками: Маг Челій й Фата Моргана. Третій план дії пов'язаний з такими театральними-умовними персонажами, як диваки, лірики, трагіки, пустоголові, які коментують те, що відбувається на сцені. У даній групі образів Прокоф'єв підкреслює романтичну умовність, відсутність реальних прототипів. На зміну співучій декламації приходять умовно-театральна патетика заклинань Фати Моргани та Мага Челія. Гротесковими прийомами композитор викриває казково-грізну кухарку, яка співає «хрипким басом», чертенят, завиваючих від захвату в момент бісівської гри в карти, карикатурне хід п'яниць і ненажер в сцені свята. Вся ця бутафорська «чортівня» змальована особливими виразними засобами контрастують з музичною характеристикою основних персонажів. Складні гармонійні ефекти, гучна оркестровка в моментах чаклунських чарів підкреслюють фантастичну природу образів [17].

Особливе місце в опері займають ліричні сторінки. Це свого роду невеликі, але привабливі острівці в світі жартів і веселих дивацтв. Вони

підкорюють високою одухотвореністю, поетичністю. Музика, пов'язана з появою принцес – «білих дівчат», чаклунством перетворених на апельсини, а також сцена пояснення Принца і Нінетти, служить передвісником тонкої, проникливою лірики С. Прокоф'єва, яка стає значно вагоміше виражена в останніх театральних творах композитора. Значною стороною музичної драматургії «Любові до трьох апельсинів» є розгорнуті симфонічні епізоди, яскравим прикладом чого може виступати зухвалий, сповнений нестримної енергії та вольових ритмів Марш, що відкриває веселі святкування при дворі Короля. Він отримав надзвичайне розповсюдження та популярність як окремий концертний номер для оркестру, а також й в фортепіанному перекладенні. Саме жвавість й гострота музично-театральної дії, барвистість оформлення, яскраві й оригінальні оркестрові й ритмічні ефекти, пов'язані з комедійною сутністю твору стають причиною затребуваності опери раннього періоду творчості.

Треба підкреслити, що С. Прокоф'єв є майстром яскравих образних характеристик, які супроводжуються точною й виразною інтонацією, що вповні дозволяє називати його композитором-портретистом. Йому вдається передати за допомогою музично-виразних прийомів й засобів не тільки риси характеру персонажа, а й особливості його мови і навіть його жести, рухи. Саме ці художні якості композитора привернули увагу до його творчості з боку багатьох культурних діячів, театральних й кінематографічних режисерів, серед яких окреме місце займає С. Ейзенштейн. Всіх дійових осіб, навіть другорядних, С. Прокоф'єв прагне наділити яскравими характеристиками, в кожному намагається побачити щось специфічне, індивідуальне. «Кожному своя хода і своя інтонація», – так говорив про оперу Б. Асаф'єв [19]. Про велику увагу Прокоф'єва до жестів, пластики персонажів свідчать і його дуже докладні, влучні ремарки, розсипані у великій кількості по партитурі опери.

Втілення кожного з художньо-сценічних планів дії відрізняється своїми характерними особливостями. Основний контраст полягає в

традиційному для казкових сюжетів протиставленні реального і фантастичного світів. В цілому музика, пов'язана з фантастичним світом, виділяється навмисною різкістю звучання, яка створюється використанням складних акордів, незвичайних гармонійних послідовностей, мідних інструментів в низькому регістрі, перебільшено гучного звучності. Образна трансформація лейтмотиву фантастики досягається шляхом зміни динаміки, фактури і гармонійної основи, де кожен з чарівників має свою індивідуальну характеристику. Маг Челій аж ніяк не постає перед нами мудрим і могутнім чарівником, цей «театральний», а також справжній маг не вселяє страху, він і сам не впевнений у дієвості своїх чар. Характер Фата Моргани змальований дещо ширше. Вона тримає своїх підопічних в покорі і трепеті і виглядає більш владною, могутньою, ніж її противник.

Другорядні представники фантастичного світу мають менш розгорнуті, але теж досить яскраві характеристики. Диявол Фарфарелло тільки двічі з'являється в опері, притому один раз – безмовно. Проте, композитор встигає зафіксувати його вигляд. У його репліках Челію вчуваються єхидство і зловтіха з приводу безсилля «театрального» мага.

Підступна Смеральдіна змінюється в залежності від ситуації: то вона боязка, полохлива (3-тя картина I дії), то грубувато-владна (коли постає в образі Принцеси). Лейтмотив Смеральдіни, заснований на жалобних інтонаціях причету, укладає в собі одночасно і риси войовничості. Це багато у чому дозволяє співставити образ, який створює С. Прокоф'єв з архетиповими властивостями Смеральдіни як маски *commedia dell'arte*.

З великою силою проявилось дотепність композитора в змалюванні Кухарки. Весь її вигляд, тембр голосу – «хрипкий бас» – викликають незмінний комічний ефект. Перебільшено широкі, нестійкі інтервали, обтяжена оркестровка (переважно мідні інструменти), солююча туба, як лейттембр Кухарки, малюють образ «страшної» охоронниці чарівного замку.

Головна дійова особа – Принц. Його стан багато в чому визначає настрої і дії інших персонажів. Образ Принца єдиний, який має розвиток. На початку опери Принц є абсолютним рабом своєї хвороби, вічно протяжний, всім незадоволений, примхливий. При всій одноплановості образу, при всій умовності, в іронічній трактуванні його протягає засудження настроїв зневіри, безвілля, яким композитор протиставляє життєрадісність, сміх.

Після заклинання Фата Моргани Принц раптово перетворюється. Він стає активним, рішучим і войовничим. У ньому прокидається шалене почуття, тому багато його репліки виконані пристрасної схвильованості. Як більшість оперних ліричних героїв персонаж цей наділений лейтмотивом любові. Однак, він дуже своєрідний. Незвичайність його полягає в поєднанні мелодій вокальної партії з жартівливою, скерцозного характеру чисто інструментальною темою, яка проводиться в оркестрі. В цьому проявляється «двоплановість» характеристики: захопленість почуттів в піднесено лунаючих вигуках Принца, а в оркестрі – легка усмішка на адресу закоханого героя.

Осередком характерних; для Короля рис є лейтмотив «королівської величі». Розміреність руху, фанфарної мелодії, заснованої на звуках тризвуку, мінорний лад й – все це створює характер величавості, пофарбованої в скорботні тони (заключні «зітхання» басів підсилюють настрої печалі). Інша незмінна риса в характері Короля – це почуття батьківської любові, постійна заклопотаність долею сина. Образ Короля відповідає традиційному амплу «благородного батька», бездоганного в моральному відношенні, як правило, – страждає. Особливо яскраво батьківські почуття Короля виражені в 1-й картині опери.

За своїм первинним статусом та ситуативним діям Король, нібито, повинен постати перед нами мудрим, справедливим і могутнім правителем. Але і королівська велич, і владність, і ніжні батьківські почуття подаються крізь призму іронічного освітлення. І чим з більшою важливістю, серйозністю часом виражається той чи інший настрої, тим більше дають про

себе знати риси іронії або навіть пародії. Однак іронія на адресу Короля виражається лише тій мірі, яка дозволяє нам не тільки сміятися над ним, але і співчувати його горю. Панталонів – наблизений Короля, вірний його слуга, тому природно, що він ділить зі своїм повелителем печалі і радості, співчуває, йому, намагається заспокоїти, коли Король цього потребує. Але оскільки почуття Короля дані в перебільшеному плані, тому й співчуття їм виглядає не цілком серйозно, перебільшений прояв емоцій (авторські ремарки – «Кричить благим матом», «в непідробному горі»).

Виразником лише одного настрою є Труффальдіно, «жартівлива особистість» за визначенням Леандро. Він уособлює протест проти нудьги, млявості і стверджує радість, бадьорість. Образ Труффальдіно, мабуть, «найбільш близький прагненням молодого автора» [107, с. 210], адже його основна мета – веселити, смішити, розважати – є близькою естетичній установці молодого композитора. Труффальдіно конкретніше, ніж інші позитивні герої опери, стверджує позитивний початок. І, дійсно, щось позитивне, що несе з собою опера в цілому – життєрадісність, здоровий гумор, світлий настрій – найбільш виразно розкриваються в образі Труффальдіно.

«Любов до трьох апельсинів» – одна з найвеселіших і життєрадісних опер ХХ століття. Швидка зміна різнохарактерних і разом з тим рельєфно окреслених епізодів створює безперервний потік музики, захоплюючий ритм спектаклю. Блазень Труффальдіно представлений оркестровою лейттемою, своєю опуклістю і яскравістю затьмарює його вокальну партію. Блазнювання і лукавство Труффальдіно передається саме через скерцозність оркестрової теми, походження якої безсумнівно балетне: вона пластична, танцювальна та в той же час загострена ритмічно і мелодійно. Лейттема супроводжує Труффальдіно протягом всієї опери, але композитор ніде не повторює її буквально, використовуючи тонке мелодійне варіювання. Все, що пов'язано з діями Труффальдіно, носить відверто комедійний характер на противагу музиці, яка є зовні серйозною й позитивною. Блазень покликаний

розсмішити Принца, і композитор не шкодує для цього комедійних фарб; оскільки розсмішити на сцені по-справжньому можуть лише дії, а не діалоги або соло дійових осіб, то природно, що основне завдання в цьому відводиться оркестру.

Близький лейттемі Труффальдіно його комічний танець, багатий синкопами, форшлагами, несподіваними і гострими гармонійними зрушеннями. Танцем Труффальдіно відкривається ряд дивертисментів розважального характеру в другій дії. Комічний початковий танець Труффальдіно, але у відповідь лунають лише стогони Принца. Марш немов закликає покінчити з ниттям і апатією, звернутися до дієвого і радісному прийняттю життя.

Швидка зміна картин зажадала гнучкості у створенні форм окремих номерів і сцен. Прокоф'єв дотримується принципу наскрізної дії, але органічно поєднує його з завершеними номерами. Природно, що велика завершеність властива оркестровим епізодами в силу згаданих вище причин (перенесення власне дієвого в сферу оркестрової музики). Речитативи побудовані більш вільно, Прокоф'єв уникає скованості речитативних конструкцій. Але у творі надзвичайно ясно виражена чіткість і організованість цієї музики, стрункість цілого, незважаючи на яскраво виражений принцип наскрізної дії. Закони комічної опери знайшли тут специфічне переломлення в силу винятковості самого сюжету і його цікавого авторського трактування.

З образами Принцес пов'язана чисто лірична сфера опери. Загальний колорит прозорості, крихкості, м'якості виділяє музику, малює ніжний образ ліричних персонажів, перш за все, Принцеси Нінетти. У чистій, вишукуваній ліриці Нінетти відчувається спадкоємність від героїнь опер Римського-Корсакова (Марфа, Снігуронька); водночас, від інтонаційного комплексу, що характеризує образ Принцеси, тягнеться нитка до жіночих образів самого С. Прокоф'єва (Попелюшка, Джульєтта).

Труффальдіно й Диваки представляють собою дві різні сторони «позитивної» складової опери: якщо Труффальдіно жартівливий, то Диваки зберігають серйозність, якщо з образом Труффальдіно пов'язаний прояв радості буття, то Диваки уособлюють іншу сторону життя – щирість і глибину почуттів, здатність «приймати близько до серця» події, які відбуваються на їхніх очах, співчувати добру, сумувати й обурюватися на зло. Так в незримому союзі двох начебто не пов'язаних учасників дії проявляє себе етична, позитивна сторона безсмертної опери.

3.2. «Тлумачення художніх образів та драматургічних принципів італійської *commedia dell'arte* в операх Дж.Ф. Маліп'єро

Джан Франческо Маліп'єро (1882-1973) став продовжувачем традицій А. Бойто, Ф. Бузони, І. Піццетті, та багатьох інших, в творчості яких тісно переплелися з музикою літературно слово та театральне мистецтво. Як вказує Л. Кирилліна, «для Італії ХІХ в. таке поєднання літературної, музикознавчої і композиторської обдарованості було не дуже типовим: ні Россіні, ні Верді, ні Пуччіні не створювали самі лібрето своїх опер, не писали музикознавчих статей або естетичних есе» [72, с. 120]. Разом з тим, зміни у загальній культурній та соціальній ситуаціях ХХ ст. створили умови формування принципово нового типу музиканта-творця, к числу яких можна віднести й Дж.Ф. Маліп'єро.

Батьківщиною Маліп'єро буда Венеція, а сам майбутній композитор був продовжувачем традицій сім'ї. Він належав до старовинної аристократичної сім'ї що дала Італії декількох видних музикантів: дід, Франческо, створив кілька опер; батько, Луїджі, був піаністом і диригентом; згодом сімейну традицію продовжив Ріккардо – племінник Джан Франческо, який навчався у свого дядька і став відомим композитором [72, с. 120].

Характеризуючи творчу особистість Дж. Маліп'єро треба відмітити, що незважаючи на роки навчання у Венеції, Відні та Болоньї, все ж таки істинного наставника у художньому пошуку в нього не було. Постійний

самостійний пошук, ретельне вивчення основ старовинної музики по справжнім рукописам й раннім виданням в бібліотеці при венеціанському соборі св. Марка, засвоєння характерних принципів та прийомів ренесансної вокальної поліфонії та експресії «схвильованого стилю» початку XVII ст. – все це дає можливість стверджувати що формування індивідуального стилю митця є тільки його заслугою. Саме це стало причиною висловлювання Л. Кирилліної що композитор завжди «залишався переважно допитливим самоучкою» [72, с. 120]. Багато років роботи з рукописними фондами, вивчення творів видатних майстрів минулого стали основою для ще однієї важливої галузі у діяльності Дж. Маліп'єро – під його редакцією в Італії було видано зібрання творів К. Монтеверді і розпочато роботу над зібранням творів А. Вівальді, завдяки чому після забуття безліч музикантів отримали можливість грати твори великих представників доби італійського бароко.

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. Маліпєро «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 «лютій» 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 канцонах», де кожен з представлених персонажів стає головним героєм невеликої сцени, сповненої трагедійної семантики.

У перші десятиріччя ХХ ст. Дж. Маліпєро в своєму музичному театрі звертається до теми масок як частини традиції *commedia dell'arte* у складній формі оперного триптиху. Звернення композитора саме до такої складної оперної форми пояснюється багаторівневістю загальної концепції триптиху та амбівалентністю його змістовного аспекту. Дж. Маліпєро в опері «Смерть масок» («La morte della maschere») звертається до персонажів *commedia dell'arte* в їх первісному тлумаченні, багато у чому продовжуючи тенденцію, яку ми можемо спостерігати у творчості П. Масканьї. Дж. Маліпєро у першій частині триптиху «Орфеїди» – «Смерті масок» – по черзі представляє слухачам персонажів італійського театру масок в рамках практично безсюжетного дії. Як, вказує М. Рудко, це практично єдиний взірець подібного трактування образів-масок, своєрідність якого можна зрозуміти лише в контексті всього триптиху [118].

Триптих «Орфеїди» складається з трьох частин – «Смерть масок», «Сім канцон», «Орфей, або Восьма канцони», а робота над ним тривала з 1919 р. по 1922 р. Показово, що перша частина триптиха «Смерть масок» була написана останньою у 1922 р., а першою було написано другу частину «Сім канцон» (в лютому 1919 р.). Підкреслимо, що сам композитор представляв «Орфеїди» не як три окремих одноактних опери, а як єдиний

цілісний твір у трьох частинах, хоча й припускав що другу й третю частини можна виконувати окремо, але перша частина в ніякому разі не може розглядатися як допоміжний матеріал. Скоріше навпаки, саме у першій частині містяться головні чинники майбутніх подій.

У загальній композиції «Орфеїдів» смисловим ядром є друга частина – «Сім канцон», що займає в триптиху особливе положення. Тут в незвичайному поєднанні співіснують реальні образи й художні символи минулого, проявлення архаїки й сучасності. Літературна основа опери є компіляцією старовинних італійських текстів, почерпнутих Дж. Маліп'єро в поезії XIII-XVI століть, яка, за словами самого композитора, «нерідко зберігає інтонації давньої й втраченої народної музики» [190, с. 147]. Однак сюжетні прообрази «Семи канцон», як свідчать спогади композитора, нав'язані реальними життєвими ситуаціями та спостереженнями Дж. Маліп'єро, які композитор виклав в своїх спогадах [192].

Композитор розповідав, як під час його перебування у Венеції йому декілька разів зустрічалися жебраки – музиканти: кульгавий скрипаль й сліпий гітарист, яких супроводжувала жінка. Увагу Дж. Маліп'єро окрім скрутного становища цих музикантів привернула «їхня крайня антимузичність. В один прекрасний день сліпий залишився зовсім один зі своєю старою гітарою: його подруга втекла з кульгавим скрипалем» [192]. Ця маленька драма й підказала композитору ідею першої канцони «Бродяги». Дуже цікавими є спогади композитора, які привели до створення останньої канцони – «сьому канцону я чув кілька разів в останню ніч карнавалу. Маскарадна похоронна процесія – традиційна староіталійська карнавальна дія, в якій немає нічого траурного... В кінці канцони звучить музика з відтінком урочистості, що символізує «світанок» Посту і «звільнення» від карнавальних дійств» [192].

Отже, одна за одною, сценки які розгортаються перед нами у «Семи канцонах» мали реальні враження композитора та спогади про пережиті думки й почуття.

Таким принципом написання твору з опорою на спогади від реальних подій, як написання картини «з натури», загальна концепція «Семи канцон» перегукується з оригінальним симфонічним триптихом композитора яка має саме таку назву – «Замальовки з натури». Даний цикл С. Богоявленський характеризує як «повний складних, інтелектуально витончених контрастних настроїв від майже ірреальний видінь піднесеного гармонійного ідеалу до образів спокуси і зла, прихованого під різними личинами пристойності» [27, с. 43]. Таким чином, намагаючись відтворити в «Семи канцонах» відчуття реального життя, Дж. Маліпєро, поруч з прямими вказівками, створює й символічний натяк на неї. Композитор уникає безпосереднього звертання до кожного з персонажів, він принципово не дає їм ім'я та не вказує де, коли і стільки буде відбуватися та не наділяє своїх персонажів іменами і не дає конкретних позначень часу і місця дії, обмежуючись лише загальними зауваженнями.

Дж. Маліпєро вважає надзвичайно важливим деталізоване занурення у емоційний зміст твору, у загальну атмосферу, яка панує у ньому. У Третій канцоні композитор пише таку: «Дощовий осінній день. Кімната. Вікна та двері закриті. У кріслі сидить стара божевільна жінка, яка оплакує втраченого сина». Все це дозволяє з одного боку безпосередньо відчутти основний пафос сюжетних нарисів та фіксації уваги слухача на окремих моментах недомовлених історій, з іншого – можливість подивитися на історію крізь призму ефекту емоційного відсторонення, що посилює у цілому в «Сіми канцонах» особистісний та позачасовий характер. С. Богоявленський називає кожную частину з «Семи канцон» «коротким театралізованим мадригалом для голосів і оркестру» [26, с. 250], що підкреслює зв'язок між вербальним, музичним й театралізованим рівнями твору.

На думку багатьох дослідників, загальний настрій даної частини триптиху та його «трагічний задум «канцоні» несе на собі відбиток впливу «Пісень й плясок смерті» Мусоргського» [26, с. 253]. Але цикл

М. Мусоргського є не єдиним, з яким у «Семи канцон» наявні спільні риси, також низка паралелей виникає з циклом Г. Малера «Чарівний рік хлопчика» (1892-1895). Як вважає М. Рудко, «Дванадцять пісень Малера на тексти з антології німецького фольклору в той же час подібні замальовкам з реального життя, що оточувала композитора. Чимало спільного між творами Маліп'єро й Малера можна виявити в області сюжеттики: любов, прощання, очікування, війна, смерть, самотність. Для обох творів характерна гротескна загостреність деяких трагічних або драматичних образів» [118, с. 65].

Пролог та епілог оперного триптиху з їх явними проявами естетики ігрового театру значно відрізняється по загальним настроєм від «Семи канцон» з їх гнітючою та похмурою символікою. Оперу «Орфей, або Восьма канцона» відрізняє сюжетна, композиційна та сценічна багатозаровість – в ній «хімерно сплітаються міф і різні зрізи історії» [26, с. 253], театр ляльок та театр людей. Звернення Дж. Маліп'єро до традицій італійського театру масок та увага до явища маски вперше проявляються саме у першій частині «Орфеїд» – «Смерті масок», яка стає не тільки Прологом до всієї трилогії, а ще й ключовою частиною, задум якої прояснюється саме у двох подальших частинах. Тому у межах нашого дослідження особливої уваги заслуговує саме перша частина, її загальна концепція та стенографічне рішення.

Деякі дослідники вважають, що працюючи над створенням лібрето першої частини – «Смерті масок», Дж. Маліп'єро спирався на знайдені ним під час багатолітньої роботи з рукописами літературні матеріали, що існували в італійському театрі масок, або висвітлювали їх роботу зсередини. Це припущення опосередковано підтверджується вивченням тексту Доктора Баланцона (ц. 16-25) який вдалося співставити з фрагментом монологу зі збірки *concetti* (іт. «примхи»), який був складений актором XVIII століття П. Тальпі [101, с. 58].

Перша частина оперного триптиху «Орфеїди» – «Смерті масок» розпочинається виходом на авансцену Імпресаріо, який запрошує на сцену маски *commedia dell'arte* та по черзі представляє їх публіці. Дана

демонстрація масок – своєрідна галерея портерів-образів раптово переривається появою зловісного персонажу, одягнутого в червоний плащ та озброєного батогом, обличчя якого скриває «люта» маска. Цей страшний незнайомиць заганяє всіх масок у шафу та запирає їх там, як страшний ляльковод з живими ляльками-масками. Коли він знімає свій камуфляж, то стає очевидним що під пурпуровим одягом та «лютою» маскою переховувався Орфей, якій проголошує, що час масок вже відійшов, а публіці потрібні інші герої. Цими героями, в яких є велика потреба на думку Орфея, є як раз прості живі люди з їхніми щоденними стражданнями й переживаннями. Говорячи все це Орфей показує на персонажів другої частини триптиху – «Семи канцон», які як безмовні тіні пропливають перед глядачами. Під час його монологу, в якому він докладно й ґрунтовно доводить що маски *commedia dell'arte* з їх навмисним кривлянням вже не актуальні, а тому зовсім не потрібні, швидкому та моторному Арлекіну вдалося вибратися з шафи й втекти.

Композиція одноактного прологу «Орфеїд» складається з двох нерівнозначних частин, які можна умовно позначити як «парад масок» і власне «смерть масок». Перша частина, присвячена експозиції героїв італійського театру масок, значно більша за масштабами ніж друга, але сюжетну дію у даній частині практично відсутня; друга частина характеризується різкою зміною настрою та характеру авторського висловлювання, наростає динаміка розвитку, що призводить через посилення драматичних подій до кульмінації й розв'язки – «метафоричної розправі Орфея над «блазнівським» мистецтвом» [118].

Л. Кирилліна начало «Смерті масок» переконливо порівнює з «веселою ярмарковою виставою», в якій «звучить галаслива і строката увертюра, немов скроєна з строкатих клаптиків, як наряд Арлекіна; потім вступає батарея ударних інструментів (літаври, налаштовані в тритон, тарілки, трикутник, великий й малий барабани)». В італійському народному театрі було прийнято колективне звернення акторів до публіки на початку

вистави та подібне дійство насправді могло відбуватися на початку виступу тосканської трупи в XVII столітті. Але на відміну від давньої традиції, в першій частині «Орфеїд» Маліпєро відмовляється від подібного рішення: роль ігрової інтродукції виконує оркестрова прелюдія. На думку М. Рудко, дана оркестрова прелюдія будучи позбавленою будь-якого авторського позначення, деякими рисами наближається до італійської *sinfonia* барочного або ранньокласичного зразку.

Коло образів та музично-виразні прийоми вступу до «Смерті масок» можна зіставити з симфоніями Дж. Саммартіні, Й. Квантца, Л. Боккеріні, близьких по духу увертюрам до опер-*buffa* першої половини XVIII століття. Треба зазначити, що у творчості Дж. Маліпєро симфонічні форми займали значне місце – ним було створено протягом всього творчого шляху сімнадцять симфоній й *sinfonie*, де стосовно останньої – він вільно коментував свій погляд на старовинний жанр і представляв *sinfonia* як «вільний вид поеми з декількох частин, що слідують одна за одною невимушено, підкоряючись таємничим, лише інстинктивно розпізнаваним законам» [196].

Але, незважаючи на поважне ставлення до старовинних жанрових форм та до їх структурно-композиційних параметрів, Дж. Маліпєро у вступі до «Смерті масок» не копіює механічно старовинний жанр, він спирається на нього як на певну модель, яку наповнює новим змістом. У структурі оркестрової прелюдії Маліпєро можна помітити схильність до традиційної для «італійського» типу увертюри трьохчастинної схеми, основу якої складає темпова контрастність: швидко – повільно – швидко. Разом з тим, треба підкреслити, що в цілому прелюдія до «Смерті масок» є одночастинною, а не циклічною структурою. Композиція заснована на показі й віртуозному видозміненні декілька тем, кожна з яких складається з окремих стислих інтонаційних мотивів, «заснованих на химерному поєднанні узкоінтервальних мотивів, що іноді доповнюються широкими стрибками» [118].

Композитор майстерно сплітає музичну тканину вступу з динамічних тим, виставляючи, а потім переставляючи і поєднуючи їх, подібно до того, як актори комедії масок могли включати свої завчені, ретельно відрепетирувані і доведені до автоматизму трюки, в будь-який момент імпровізованого дійства. Завдяки варіантній повторності, переінтонуванню й різноманітним ігровим контрапунктичним вставкам, виникає ефект тематичного миготіння. У цілому, прелюдію до опери можна вважати авторським варіантом реконструкції старовинного жанру за допомогою музично-театральної палітри та засобами сучасної музичної мови. Прийоми, знайдені Маліпєро (поспівковий тематизм, техніка *ostinato*, поліпластовість, особливості оркестрової фактури з грою чистими тембрами), багато в чому перегукуються з характерними рисами композиторської поетики І. Стравінського.

Загальна мозаїчна структура прелюдії яка поєднується повною відсутністю цезур, стає своєрідним епіграфом до «Смерті масок» та впливає на загальну побудову всієї частини триптиху, в тому числі знаходить вираження у конкретних епізодах з монологами Брігелли, Капітана Спавенти, Доктора Баланцона, Пульчинелли. Саме у вступі, на думку М. Рудко, намічається особлива мініатюрність форм, характерна для всієї вистави, яка триває двадцять три хвилини. Нарешті, прелюдія, немов наповнена гомоном строкатого натовпу, створює атмосферу святкової метушні перед балаганною виставою. Недарма у вступі до «Смерті масок» виразно чутні відгомони 1-й картини «Петрушки» («Народні гуляння на масляній»), в музиці якої А. Бенуа вловив, як «вулиця грає». Вступ ансамблю ударних (литаври, налаштовані в тритон, тарілки, трикутник, великий і малий барабани), що імітує площадкову барабанний дріб в момент підняття завіси, нагадує про підготовку епізоду фокуса в «Петрушці» І. Стравінського і про початок лялькового спектаклю в «Балаганчику маестро Педро» М. де Фальї [118].

По завершенні вступу, починається знайомство публіки з масками – у своєрідному «параді масок» «Імпресаріо випускає на сцену одного за одним персонажів – традиційних масок комедії дель арте. Це хвалько Брігелла, насмішник і шахрай Арлекін, пихатий Доктор Баланцон, фанфарон і забіяка Капітан Гроза з Пекельної Долини, нешкідливий тюхтій Панталоне, заїка Тарталья, блазень Пульчинела. Кожен з них наділений номером, в якому він викладає своє кредо» [72, с. 120].

Треба підкреслити, що серед більш ніж сотні персонажів італійського театру масок Дж. Маліпєро зупиняється на семи персонажах, а саме Брігелла, Арлекін, Доктор Баланцон, Капітан Спавента, Панталоне, Тарталья і Пульчинела. Зазначимо, що композитор дуже уважно ставився до числової символіки і для його творчості у цілому число сім має дуже велике значення. Низку творів де число сім займає ключову позицію слід розпочати прикладом з сьома діючими особами, що притаманний для оперної творчості Дж. Маліпєро у цілому – сім співаючих персонажів опери «Уявний Арлекін» або сім героїв другої і третьої частин опери «Метаморфози Бонавентури». Окрім використання семи дійових осіб у оперних творах, цифра сім відіграє також особливу роль в композиційній логіці багатьох театральних сценічних опусів Дж. Маліпєро.

Так, як вже неодноразово зазначалось, друга частина «Орфеїд» носить назву «Сім канцон» і складається з семи сцен. Але цей перелік не вичерпує всіх проявів числової символіки та значення цифри сім, його можна продовжити й далі – сім «сценічних ноктюрнів» складаються в оперу «Нічний турнір», що фактично завершує період театральних експериментів. Сім картин «Небесних і пекельних світів» Дж. Маліпєро називав як «сім очікувань семи жінок». Одну з театральних робіт зрілого періоду творчості – оперу «Герої Бонавентури», яку по праву називають «реквіємом композитора самому собі» [117, с. 18], складають сім сцен – великих автоцитат, що символізують ностальгічну подорож автора по раніше написаним їм творам [118].

Вибір семи масок як головних персонажів першої частини «Орфеїд» не був випадковим і мав велике значення для загальної композиції опери. Учасниками прологу Дж. Маліпєро зробив найбільш відомих і популярних героїв італійського театру масок. Обрані композитором персонажі мали певний універсальний набір контрастних характерів, образів, темпераментів та етнічних показників. Всі маски розподілялися на представників північно-італійської традиції *commedia dell'arte*, представлених образами Панталоне, Доктора, Брігелли й Арлекіна, та представників південно-італійської гілки *commedia dell'arte* у образах Пульчинели, Тартальї і Капітана Спавенти [48, с. 97-98]. Вихідці з Бергамо – Арлекін і Брігелла, представник Болонї – Доктор Баланцон, венеціанець – Панталоне й неаполітанець – Пульчинела, відповідно до свого «походженням», втілювали локальний колорит різних італійських областей, особливості діалектів й звичаїв їх жителів.

За словами Л. Кирилліної, в «Смерті масок» «... збірний портрет країни виглядає не дружнім шаржем, а скоріше карикатурою» [73, с. 49]. У італійському театрі масок обігравання проблеми діалектної вимови через індивідуальний стиль мови героїв та ідіоматичну характеристику кожної маски значно посилювало комічний ефект ігрової дії.. Так, болонське наріччя здавалося забавним для інших (неболонських) вух, а венеціанський діалект з типовими «легкими приказками» незмінно викликав сміх флорентійців й тосканців [101, с. 47].

У «Смерті масок» герої італійського театру масок присутні на сцені протягом усього спектаклю. За ремаркою Дж. Маліпєро вони очікують свого виходу на авансцену сидячи на лаві, яка умовно відгороджена від основного простору сцени невеликою завісою, але так, щоб бути доступними для огляду глядачами. Це призводить до виникнення ефекту «сцени на сцені» як вираження просторової й смислової багатоплановості, що є доволі показовим художнім принципом для музичного театру ХХ століття.

Черговість виступів героїв «Смерті масок» встановлюється Імпресаріо, який згідно ремарці Дж. Маліпєро, стежить за всіма масками та загальною дією, що відбувається на сцені. Всі свої спостереження Імпресаріо фіксує у виді записів в своєму блокноті, але зміст цих записів так і лишається загадкою протягом всієї вистави. Треба відмітити, що роль Імпресаріо не має вокального або вербального вираження, вона є виключно мімічною, що не заважає йому виступати фактично у ролі режисера, керуючим масками, немов ляльковод маріонетками. Драматургія «параду масок», представленого сім'ю монологів, заснована на сюїтно-номерному принципі, однак динамічне поєднання, що виникає на гранях монологів за рахунок вторгнень, «напливів», стирає цезури і створює наскрізну форму цілого.

Право першим вийти до публіки отримує «перший дзанні» – Брігелла, який у традиції *commedia dell'arte* вважається головним персонажем серед слуг та відрізняється хвалькуватою й надзвичайно рухливою натурою – йому важко всидіти на місці, а його увага перемикається з одного об'єкта на інший, що створює не тільки ефект загальної рухливості, а й ще неможливості зосередитися досить довго й уважно на чом небудь. У музичній мові монологу Брігелли композитор використовує швидкі темпи та гостро характерний пунктирний ритм – «ритм скачки», що повинно дати інформацію слухачеві про особистісні якості Брігелли. Окрім характеристик самого Брігелли, Дж. Маліпєро дуже яскраво розцвічує уявний пейзаж, що постійно змінюється у зв'язку зі стрімкими переміщеннями героя.

Наступна маска Арлекіна (в ит. варіанті Арлекіно) є традиційним опонентом та суперником Брігелли в групі слуг, чиї насмішки й жарти відразу привертала до нього увагу. Дана маска другого дзанні характеризувала уїдливого жартівника та персонажа завжди діючого наперекір усім. Але з плином часу дана маска завойовувала все більшу популярність та стала не менш задіяною ніж маска Брігелли не тільки завдяки жартам й ігровим ситуаціям, а ще й завдяки акробатичним трюкам

та спеціальними жестами – лацці, які були візитівкою Арлекіна. Явище лацці було цілим поведінковим комплексом, до якого відносилися вставні бюффонні трюки – додаткові характеристики персонажів, а саме – різноманітні стрибки, падіння, кульбіти, бійки, хованки, пробіжки, ляпаси й т.ін.

Арлекін відноситься до первинного комплексу найдавніших і найпоширеніших масок, про витoki й походження якої досі ведуться дискусії. На думку М. Молодцової, еволюція даного образу-маски простежується з середини XVII століття, адже «перше джерело, на яке посилаються дослідники, французький словник Менапса (1650), де слово *Harlequin* пояснюється тим, що ще за царювання Генріха III в Парижі виступала трупа італійських комедіантів, один з яких здобув особливу прихильність якогось аристократа на ім'я Арле де Шанвалон (*Harlay de Chanvalon*). Нібито тому молодого актора стали називати Пті-Арлі (*Petit-Harlay*), від чого й пішла ім'я Арлекін» [103, с. 49–50].

Але існують й зовсім інші версії виникнення назви маски та її тлумачення. Серед найбільш розповсюджених є концепція релігійного походження ім'я Арлекіна (Еллекенілі Ерлекен – очолює сонм дияволів), що знайшло художнє відображення у «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі, в якій один із бісів XXI і XXII пісень «Пекла» Данте носив ім'я Алікіно (*Alichino*).

Ця концепція знайшла вираження у багатьох дослідженнях, у тому числі італійського дослідника Паоло Тоски, який вважав Арлекіна вихідцем з «пекельних» сцен середньовічного театру. Про зв'язок з демонічним кругом образів, на думку П. Тоски, свідчать особливості його традиційного театрального одягу, особливо у їх первинному вигляді. Як відомо, найстаріші маски Арлекіна «пекельно» чорні, волохаті й з обов'язковим шишкуватим наростом на лобі, який символізує собою рога [103, с. 55]. Ще дуже важливим атрибутом зовнішності та костюму образу-маски Арлекіна був червоний берет з бубонцями: дзвоном дзвіночків цар дияволів скликав

грішні душі на «дике полювання» [118]. Ще один дослідник традиції *commedia dell'arte* К. Миклашевський також вважає що маска Арлекіна пов'язана з диявольськими істотами, але простежує їх зв'язок з скандинавською демонологією [101, с. 65–66].

Водночас, в практиці італійських театральних вистав XVII-XVIII століть маска Арлекіна традиційно тлумачилась інакше. Даний персонаж був по походженню з міста Бергама, а по характеру – «жахливий дурень, одягнений в одяг бідняка, що складаються з клаптиків» та у характеристиці К. Гольдоні вказується ще одна якість, яку він називає «*il leccchino*», що в перекладі означає «підлизувач» [42, с. 240]. Це може вказувати на обжерливість персонажу [42, с. 240].

Монолог Арлекіна в опері «Смерть масок» побудований з двох частин, де музика першої частини створює зовнішню характеристику персонажу *commedia dell'arte* з його непосидючістю та характерними рухами, що у музиці виражається у послідовності стрімких фігурацій, поєднаних з дрібною ритмікою в групі струнних інструментів; друга частина монологу представляє зовсім іншу сторону маски Арлекіна – він похваляється своїм успіхом у дам й розповідає про свій дар зваблювання. Характер музики зовсім змінюється – сповільнюється темп, і у плавному супроводі струнних інструментів Арлекін співає канцону «Часто я чув, як говорили дами: «Ти такий красивий, мій милий Арлекін», мелодика якої відрізняється надто вичурною орнаментикою. Але у повній мірі дану канцону не можна назвати зразком істинної лірики, тому що загальний характер музики є відстороненим, несправжнім, іграшковим.

Все це свідчить про ставлення композитора до даного персонажу, Дж. Маліпєро явно іронізує над «героєм-коханцем»: в оркестрі протягом усього канцони повторюється один і той же пасаж струнних, який зображає перебори гітари. *Ostinato* звучить дещо механічно і ніяк не співвідноситься з образом справжнього романтичного закоханого [118].

Появлення «високоповажного вченого» Доктора Баланцона перериває монолог-самозамилування Арлекіна. Вже перші його репліки свідчать про традиційне тлумачення даної маски у творі Дж. Маліп'єро, адже згідно до загальних настанов італійської комедії масок, головним обов'язком цього старого, тучного болонця одягненого в чорну мантию, було демонстрування власної вченості та довгі монологічні висловлювання. У цілому дана маска була пародією на вченого-юриста, представника Болонського університету, який повсюди вважає за потрібне докучати всім довгими заплутаними висловлюваннями с характерним акцентом, притаманним болонському діалекту. Довгі висловлювання Доктора Баланцона відрізнялися хаотичним вживанням цитат філософів та висловлень на латині, в яких він зазвичай плутає слова, імена, різні наукові категорії, що й визивало сміх у глядача. К. Миклашевський характеризує даного персонажа вказує на його нестримне бажання всій навколо повчати – «базікати й міркувати без кінця» [101, с. 55].

Саме такі риси «науковця» що хизується своєю вченістю можна бачити в особі Доктора Баланцона у «Смерті масок», коли він проголошує – «я єсьм наука!... Я краще, ніж всі великі доктори минулих років й майбутніх часів». Навіть говорячи про улюблену ним Болонью, він не перестає розхвалювати себе: «Болонья – розум наш! Чому розум наш? Тут батьківщина Доктора Баланцона».

Доктор вважає себе вченим, що має надзвичайно глибокі знання, а тому розбирається у всіх справах краще за інших і любить встрявати в чужу розмову або суперечку і давати поради. У цьому маска Доктора дуже близька за характером до маскою Панталоне. Характерною особливістю літературної мови Доктора Баланцона є використання клішованих трафаретних фраз з незрозумілими причинно-наслідковими зв'язками та майже відсутньою логікою: «зі Сходу прийшла мудрість, відповідно до Аристотеля, а Аристотель вчив Олександра Македонського, а той був господарем світу, а світ, ми знаємо, тримає Атлант, Атлант дуже сильний,

тільки з силою піднімають колони, які підтримують палаци, а палаци муляри будують». Як коментує Л. Кириліна, «в маревному монолозі цього "вченого чоловіка" слідує екскурси в історію і географію, де обивательська сумбурність думки переплітається з манією національної величі» [73, с. 49].

Монолог-представлення Доктора Баланцона у порівнянні з іншими масками має значно більший розмір, що пояснюється багатомовністю «науковця», чиї довгі клішовані промови не вміщують більш стислі рамки. Музична характеристика маски Доктора Баланцона відрізняється яскравими звукообразними прийомами. Так, наприклад, в «офіційно-репрезентативній» частині вистави «благородство» й «вченість» персонажу композитор підкреслює урочистими акордами духових або струнних в оркестрі. Надалі велична хоральна фактура в розмірених половинних тривалостях повертається щоразу, коли Доктор говорить про особливо значні предмети, явища або особистості, таких як Атлант, Флоренція або Олександр Македонський [118]. Розмірковуючи про власні достоїнства і звеличуючи їх до рівня Ескулапа і Гіппократа, Доктор Баланцон важливо крокує під маршову музику. Але амбітне Grave «вченого мужа» (соло фагота) звучить на незмінному фоні школярських паралельних квінт, що створює ефект естетичного зниження.

Перелом у поведінці Доктора Баланцона пов'язаний з його комічним падінням, що супроводжується зміною темпу, динаміки, мелодики, фактури й тембрових фарб. Атмосфера гомону натовпу створюється за допомогою гри різними оркестровими тембрами, реєстровими співставленнями та особливого відчуття присутності жартів Арлекіна, яке створює дзвін трикутника й присутність фрагментів з його монологу у партіях різних інструментів (скрипки, труби, кларнету, віолончелі), що переміщається, немов стрибає, з третьої октави в малу. Зовсім у іншому характері звучить фрагмент з скаргами на самопочуття Доктора Баланцона, в якому чутні ламентозні інтонації у партії кларнета та скрипки, а коли мова заходить про

ліки зі Сходу, у партії оркестру як невеликий мазок пензля виникає мотив у східному характері зі збільшеною секундою. Інакше кажучи, музика тісно переплітається зі змістом вербального тексту, та буквально розцвічує її музичними образами, іноді трохи гіпертрофовано піднесеними.

Тривалий монологічний виступ Доктора Баланцона переривається «військовою музикою», фрагменти якої лунали у Пролозі на початку представлення всіх масок. Це є сигналом до помпезного появлення Капітана Спавенти. У італійському театрі масок існує декілька трактовок маски Капітана, але Дж. Маліпєро обирає для свого твору саме варіант Капітана Спавенти, який буквально перекладається як Капітан Жаху. Історія виникнення саме такого тлумачення образу-маски Капітана як Капітана Жаху з Валле Імферна (Vall'Inferna) нерозривно пов'язані з фігурою його творця й виконавця Франческо Андреїні (Francesco Andreini, 1548-1624). Як свідчать дослідження італійського театру масок, Франческо Андреїні залишив нам і збірник «Le bravure di Capitan Spaventa» («Подвиги Капітана Жаху»), де він ескізно окреслив деякі ігрові ситуації та їх сценічні рішення, з яких вимальовується характер його персонажа.

Капітан Спавента за походженням неаполітанець, що йде найманцем в іспанську армію, поєднує у своєму образі холодну зарозумілість, невгамовне хвалькуватість й, водночас боягузтво. У пафосному монолозі Капітана Спавенти в опері Дж. Маліпєро лунають слова похвалання: «Я стріляю з рушниць й ножем б'ю, можу вправо і вліво, вгору й вниз», але боязкість і побоювання за свою безпеку знаходять своє вираження у фазі: «Я хотів би бути відважним капітаном, але природний страх сильніше мене». Монолог Капітана Спавенти складається має тричастинну побудову, та розпочинається тим, що переводить діє у сферу драми, що підкреслюється тим що партія Капітана Спавенти написана для єдиного в опері басу.

Як зазначає Л. Кирилліна у першій частині монологу Капітана Спавенти перераховані чи не всі войовничі герої «з поем Гомера, Аріосто й Тассо, включаючи дівчину-лицаря Брадаманту» [73, с. 49]. Але музика у

даному випадку йде всупереч вербальному тексту та створює не образ благородного воїна, а скоріше демонічного персонажа, в загальному представленні якого чутно алюзивний натяк на видатних оперних лиходіїв – Пісарро, Яго, Скарпіа, й т.ін. Це знаходить своє вираження у цілому комплексі задіяних музично-виразних засобів, до яких можна віднести характерні ознаки арії помсти з опери-seria, незмінні атрибути «La tempesta» й традиційні риси веберівської «романтики жахів»: тремоло низьких струнних, хвилеподібні пасажі в басах, зловісні хроматизми, декламаційні вигуки-загрози в вокальній партії, тощо.

У другому розділі всі вихваляння Капітана Спавенти йдуть всупереч тому, що звучить у музикальному супроводі – всі спроби вразити слухачів своїми воїнськими якостями розбиваються об його музичну характеристику, яка містить гостро синкоповані елементи бравурного маршу з двічі зменшеними квартами та характерні для буффонної скоромовки елементи. Остаточне розвінчання образу благородного воїна відбувається у третьому розділі монологу, у якому на ґрунті боязливих акордів дерев'яних духових звучить його справжнє кредо: «Все ж краще некрасиво уникнути смерті, ніж красиво померти!».

Наступний на сцену виходить скупий та сластолюбний венеціанський купець Панталоне. Зазначимо, після появи даної маски на театральних підмостках в XVII столітті, образ Панталоне зазнав декілька значних змін – від образу-маски певною мірою наділеного благородством, але згодом образ втрачав свої позитивні риси та був приєднаний до групи комічних старих [102, с. 8]. Як вказував К. Гольдоні, зазвичай відносини між Доктором й Панталоне мали напружений характер – вони ненавиділи один одного, водночас їхні діти були один в одного закохані [42, с. 238–239]. Але саме ці стосунки між Доктором й Панталоне Дж. Маліпєро у своїй опері «Смерть масок» опускає.

У багатьох дослідженнях походження імені Панталоне пов'язується з двома протилежними тлумаченнями – «піднесеним» та «земним». Прийнято

вважати, що ім'я Панталоне пов'язано з італійським «*pianta leone*», в перекладі означає «водружатель лева» [48, с. 106]; за іншими версіями, воно походить від назви довгих штанів (*pantalons*), які разом з чорною мантиєю і вовняною шапкою були невід'ємною частиною його костюма [101, с. 52].

У трактовці даного образу-маски композитор скоріше наближується до «піднесеного» тлумачення, підкреслюючи патріотичну відданість Панталоне своєму рідному місту. Панталоне так говорить про свої почуття: «Я був послом в Китаї, Франції, Іспанії, знав я Турка, Великого Могола, але завжди, завжди вірний я своїй великій батьківщини... Для мене жодного дня не пройшло без спогадів про прекрасною Венецію з її ніжним наріччям». Панталоне нібито знаходиться у постійних мареннях про минуле Панталоне, що підкреслюється повільним темпом (*Calmo i Molto calmo*). Протягом всього флегматичного монологу зберігається мірних рух восьмих, що символізує неспішний плін часу, а в оркестровій вертикалі переважають колористичні квінтаккорди струнних в широкому розташуванні. Тут на перший план виходить фонічний ефект, характерний для стилю імпресіоністів: тривале перебування в рамках одних і тих же гармонійних комплексів акцентує фарбу самих звукосполучень [118].

Монолог Панталоне загалом весь побудований на четвертій темі з оркестрового вступу до опери (ц. 4), що забезпечує тематичну однорідність всього епізоду. Дана тема звучить у Пролозі та завершальній частині, а в монолозі Панталоне також проводиться у вокальній партії в момент звучання спогадів про Венецію – «Венеція віддалена від усіх міст». Разом з тим, саме у проведенні даної теми в монолозі Панталоне загальне ліричне навантаження зменшується, а сама тема набуває біль відстороненого та застиглому характеру. З третьої октави вона переноситься малу октаву та проводиться у партії віолончелей, а особливо гострі ритмічні фігури згладжуються й усувається пунктирний ритм.

Сценічний образ Панталоне доповнюється повільними рухами по сцені, особливо у порівнянні з іншими масками, а після завершення свого

монологу, на деякий час Панталоне просто закриває обличчя руками й завмирає. Але такий дуже повільний до флегматизму тип поведінки надзвичайно дратує наступного персонажа – маску Тарталья, який буквально виштовхує з авансцени Панталоне, адже не відчуває в собі більше сил чекати коли останній все ж таки завершить свій виступ.

У італійському театрі масок образ боягузливого старого-заїки з Неаполя Тарталья був надзвичайно популярним. Ім'я маски – Тарталья – як раз вказує на цю його речову особливість, бо слово *tartagliare* означає на італійській мові «заїкатися», а сам дефект мови, навколо якого завжди вибудовувалися різні комічні ситуації, став його візитною карткою. У комедії дель арте Тарталья була відведена роль чиновника (нотаріуса, судді, секретаря), що представляє інтереси ненависних неаполітанцям іспанських завойовників. Персонаж носив костюм зеленого кольору в жовту смужку, сірий капелюх і великі окуляри, які часто замінювали маску [48, с. 148].

Дж. Маліпєро у «Смерті масок» трактує маску Тарталья як парсонажа який не хоче ні в чому відставати від попередніх виступаючих та не проявляє рис боягуза. Його індивідуальна відмінність скоріше підштовхує його до вираження амбітних позицій: «Та...та...та...та...та. Тарталья – відо...ві...ві... ві...ві...ві...відо ... відома особистість! Та...та...та...та...та...Тарталья був ми...ми...ми...ми...ми...міністром!». Ймовірно, тому в оркестрі час від часу миготять у кларнета розрізнені мотиви все тієї ж четвертої теми з увертюри, що тільки супроводжувала Панталоне.

Гранична стислість й тематична одноманітність монологу, зведена до мінімуму кантиленність музичного образу Тарталья обумовлені його індивідуальною особливістю й, як слідство цього, недорікуватістю. Музика нагадує незграбний й різкий танець, в якому гостро-секундові гармонійні співзвуччя у поєднанні з гостро синкопованим ритмом народжують алюзивні натяки на «Ляльковий кейкуок» з «Дитячого куточка» К. Дебюссі та, навіть, на джазові композиції.

Безсумнівною кульмінацією всієї галереї портретів-масок стає виступ однієї з найдавніших та найпопулярніших масок італійського театру масок – Пульчинели. Як вказує К. Миклашевський, два представника групи дзанні Пульчинела та Арлекін «були стовпами, на яких покоївся успіх й запорука популярності італійської комедії: все було розраховано на те, щоб одна їх поява викликала підйом веселоців і сама їх зовнішність, маска, костюм й повадки були до цього пристосовані» [101, с. 46-47].

Оцінки походження та значення маски Пульчинели у культурних проявах існування італійського театру масок у багатьох дослідженнях значно різняться. Якщо, на думку американського дослідника Дж. Портер Пульчинела є «символом пролетаріату Неаполя» [194, с. 54], то М. Молодцова зазначає, що «на відміну від більшості масок комедії дель арте, Пульчинела представляв не одну строго певну соціальну верству неаполітанського населення, а багато властивостей і якостей всього неаполітанського народного середовища» [104, с. 8].

Історія цієї маски до сих пір до кінця не з'ясована та існує думка, що маска Пульчинели є інтерпретацією у *commedia dell'arte* мистецтва давньоримських мімів. На дану гіпотезу дослідників наштовхнули близькість маски Пульчинели до римського персонажу Маккуса. Але найбільш поширена й правдоподібна гіпотеза свідчить, що Пульчинела – це стилізація селянства півдня Італії, створена на протигагу маскам Арлекіна й Брігелли. Відповідно до легенди, спочатку Пульчинела був викрадачем курчат, тому його ім'я пов'язане з італійським «pulcino» – «курча» [103, с. 150], що вплинуло на зовнішність даного персонажу, який мав великий «гачкуватий ніс» дуже схожий на пташиний [189, с. 171]. Але на думку К. Миклашевського не можна виключати ще один варіант походження імені даної маски, оснований та іншому тлумаченні етимологічних витоків імені – «pulce», що у перекладі означає «блоха». К. Миклашевський обґрунтовуючи дану гіпотезу вказує на той факт, що «для розваги публіки дзанні іноді займалися шуканням блох один у одного» [101, с. 72].

Але, відкладаючи у бік дискусії з приводу походження імені маски, можна вказати, що центральне місце, займане Пульчинелою як втіленню культурних традицій *commedia dell'arte* у XX столітті, зумовлено самою історією. Як вказує М. Рудко, здавна, поряд з Венецією, Неаполь був найбільшим центром театру масок. Досягнувши розквіту у Венеції, комедія дель арте в XVIII столітті стала хилитися до занепаду, а в Неаполі, завдяки політичній відособленості південній області Італії, зберіглася майже в незмінному вигляді і увійшла в культуру XX століття разом зі своїм чарівним лідером – Пульчинеллой [118].

Образ-маска Пульчинели завжди є в центрі подій, навколо нього завжди збирається багато людей, він є безсумнівним лідером. Дуже цікавою особливістю даної маски є її здатність «множитися», і у виставі може брати участь не один, а відразу кілька Пульчинел, що розширює спектр ігрових засобів й прийомів та сприяє створенню яскравих комічних ефектів й ситуацій. Але у трактовці даного образу-маски у «Смерті масок» Дж. Маліпєро не застосовує наявність двійників – Пульчинела представлений єдиною особою, але, водночас в його монологічній виставі вперше в «Смерті масок» введено подобу ансамблю – секстет масок, що епізодично вторять герою. Виступ Пульчинели в пролозі «Орфеїд» замикає галерею театральних масок, а тому виникає композиційна аналогія з оперою-*buffa*, в фіналі якої зазвичай персонажі в повному складі поставали перед публікою.

Образ Пульчинели в опері «Смерть масок» поєднує ігрові й ліричні художні сфери, що пояснюється загальними особливостями даної маски, де одна половина особи може сміятися, друга – плакати [123, с. 282]. Це проявляється у монологі Пульчинела, який практично одночасно славить рідне місто й сумує за Колумбіною; також образна роздвоєність персонажу виражається через контрастну двочастинність музичної форми втілення.

Перша частина «номера» побудована на темі тарантели та відкривається патріотичним гаслом Пульчинелли («Неаполь – найкраще

місто в світі! Це ж король всіх Пульчинел!)). У в цьому вихвалюванні Пульчинелою рідного міста Неаполю, Дж. Маліп'єро застосовує характерні ритмо-інтонаційні формули народних італійських танців, а тема складається з квартових стрибків у флейти, кларнета й челести в поєднанні з круговим рухом скрипок, та утворюючими волинковий ефект квінт струнних басів. Звучання даного номеру визиває аналогію з «Неаполітанською» з «П'яти легких п'єс для фортепіано в чотири руки» І. Стравінського. Раптом цей яскравий неаполітанський танець переривається через миттєву зміну настрою від спогадів про улюблену Пульчинели – Коломбину.

Не випадково саме тут знову з'являється четверта тема з Прологу як вираження ліричної лінії опери, та проходить з деякими видозмінами по всім трьом мініатюрним розділам другої частини монологу Пульчинели. Так у першому розділі другої частини зображується схвильований Пульчинела, а його манера співу раптово змінюється на більш емоційно забарвлену, тому інтонації ліричної теми звучать у віолончелей на тлі органного пункту в поєднанні з «надривними» збільшеними секундами скрипок. Другий розділ демонструє зниження напруженості, що виражається через зміну ритміки на більш спокійну та врівноважену, а гостро дисонантні гармонічні звукові сполучення змінюються на гармонічні співзвуччя переважно терцової структури. Аналогічні трансформації відбуваються й у мелодійно-інтонаційному комплексі, де відбувається зміни з використання мелодики інструментального на користь аріозних ламентозних інтонацій. У третьому розділі – сольній пісні Пульчинели – отримує яскраве вираження характерна стилістика канцони.

Саме тут співуча мелодика поєднується з танцювальною ритмікою, у загальній композиції спостерігається тяжіння до повторності та структурної симетрії. У чотирьох дуже невеликих за розміром строфах канцони Пульчинели повільний заспів в супроводі струнних чергується з більш рухливим по темпу танцювальним приспівом, який підтримують звукові сплески дерев'яних духових та фігурації ксилофону в оркестрі, все це

підтверджує поєднання двох емоційних станів – сльоз та сміху – як загальну ідею всього монологу. Показовим моментом також є використання матеріалу четвертої теми с Прологу у третій та четвертій строфах приглушено, які звучать в видозміненому мінорному варіанті. Виступ Пульчинели завершується появою нового музичного матеріалу у дусі тарантели, всі герої танцюють під її звуки. Цим загальним танцем, який заміняє тут фінальний ансамбль опери-buffa, закінчується знайомство з усіма масками *commedia dell'arte*.

Друга частина Прологу «Орфеїд», в якій як раз й відбувається «смерть масок», характеризується різко контрастною зміною загального образного змісту та все значніше проступає трагедійна сфера «Семи канцон». Цей перелом пов'язаний з появою зловісного незнайомця, який перериває безтурботну тарантелу масок. Напруженні та гостродраматичні перший й третій розділи загальної тричастинної композиції демонструють неблаганність Орфея по відношенню до масок, а другому у приглушених тонах створюється колективний портрет майбутніх персонажів «Семи канцон».

Оркестровий епізод, що супроводжує вторгнення Орфея складається з кількох тем, які за інтонаційно-тематичним комплексом перегукуються з окремими темами Капітана Спавенти, але, якщо в його монолозі з самого початку відчувалася якась театральність, то вихід на сцену нової «маски» – Орфея, повністю позбавлений іронічного підтексту та стає передвісником драматичної розв'язки – «смерті масок».

Разом з тим, Дж. Маліпєро відчував нагальну потребу повернутися у своїй творчості до масок *commedia dell'arte*, а тому як з'ясувалося три роки тому після завершення «Орфеїд» – композитор «воскрешає» образи італійського театру масок в камерній опері «Уявний Арлекін» («*Il finto Arlecchino*»). «Уявний Арлекін», як й «Смерть масок» не є самостійний твором, хоча перший вперше був представлений автономно від решта частин. Композитор продовжив концепцію триптихів оперних творів, а тому

опера «Уявний Арлекін» разом з «Аквільонськими орлами» та «Воронами святого Марка» є часинами триптиху «Венеціанська містерія».

3.3. Тенденція карнавалізації в оперній творчості К. Пендерецького

В осередку знакових композиторських постатей у музичній культурі другої половини ХХ – ХХІ ст. К. Пендерецький займає особливе місце. Його авторська особистість та її вагомість може бути порівняна з особистістю І. Стравінського, яку слід визнати найбільш показовою для еволюції європейської композиторської школи свого часу.

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.

Поряд з трактовкою ідеї карнавалу, у даному творі масштабно розгортається ритуально-сміслові розкриття теми Смерті й Апокаліпсису пояснюється успіх опери «Чорна маска» у глядачів-слухачів різних соціальних груп. Генетичний зв'язок цієї теми з кризовими ситуаціями в культурі підкреслювалася в сценічній постановці Г. Купфера, в режисерській трактовці танцю смерті в фіналі опери яка поглинає всіх виконавців на сцені, всіх глядачів, відображених в дзеркалі завіси. На думку композитора, базовою ідеєю п'єси Гауптмана була демонстрація людської немочі в боротьбі зі злом, так як воно таїться в глибинах людської свідомості – виявляється дзеркальним відображенням людської особистості.

Гуманістична орієнтація поетики К. Пендерецького парадоксальним чином заявляє про себе за допомогою теми Смерті. Сходинки до цієї теми

позначені в його творчості не тільки «пасіони», а й «Дияволами з Лудена», (що вводять сатанічність і гротеск в картину смерті героя), «Втрачені Раєм», (в образному відношенні своєрідно доповнюються «становленнями» – досягненням благого – «Anacalasis»), «Чорної маскою» і як останнім художнім компонентом – «Королем Убю» А. Жаррі – комічною оперою по абсурдистській п'єсі.

У творчості композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть жанрове переосмислення можливостей музики відбувається двома основними шляхами. Тенденція уніфікації жанрово-стильових основ викликає зближення ціннісно-сміслових позицій, відображених в жанрах, тобто укрупнення уявлень про сутність жанру як знакової форми музики. Поряд з узагальненням і універсалізацією жанрових начал, сучасній музиці не менш властива барокова жанрова строкатість – композиційна багатолікість й перехідність, пошук нових канонів відомих усталених жанрових форм, що пов'язано з дробленням семантичної сутності жанру і фіксацією, затримкою диференційованих жанрових смислів в авторських стильових моделях. Отже, жанрова переакцентуація виникає і як спосіб особистісно-сміслового «прочитання» музичного змісту, підкреслення унікальних моментів стильового вибору композитора, і як розвиток позаособистісних аспектів музичної семантики, які відкривають певну рівність ритуального й карнавального витоків в ігровій суті художньої – ширше – духовної людської культури.

Починаючи з першого театрального досвіду, опери «Дияволи з Лудена», К. Пендерецький планує одну з наскрізних «ліній» художньої культури ХХ століття, пов'язану з карнавальним переосмисленням страху смерті – як однією зі сторін страху життя. Герої його опер так чи інакше «беруть участь» у протиріччі Життя – Смерті – Безсмертя – в тому протистоянні їх можливих образних метафор, яке композитор планує ще в «Пасіонах по Луці». Тема Страждання, Смерті, Жертовності, Спокути як Містеріальна, піднесено-сакралізована багато в чому визначила жанрово-

стильові шукання польського майстра. Тим часом в культурі ХХ століття, в тому її ціннісному континуумі, який можна прийняти в якості домінуючого «контексту» (надаючи спеціальне значення цьому поняттю і тому феномену що стоїть за ним), боротьба зі Злом завжди розгортається як досвід самосвідомості, самооцінки Особистості.

Бажане оновлення жанру приходить в музично-сценічні твори Пендерецького тоді, коли він з усією визначеністю звертається до гротескно-карнавальної інтерпретації високої духовної тематики. Така невідповідність теми і стилістичної форми її піднесення також є умовою карнавального світовідчуття. Нероздільність верху і низу що «розігрується» під час карнавального свята, було покликане відобразити феномен часу, який вбиває та народжує одночасно та є готовим скинути високе й старе, готове й завершене в матеріально-тілесне пекло для смерті і нового народження – народження «неготового і незавершеного» [24].

Центральна тема роману О. Хакслі «І після багатьох весен ...» (1939 р. створення) – спокуса особистості Безсмертям, якого можна досягти, з'ївши кишечник коропа. «Життя через кишки» – улюблений карнавальний образ, що простежується в роботах М. Бахтіна. У романі О. Хакслі тілесному зниженню схильна ідея безсмертя – однак лише тому, що пародійно представлений світ людей прагне до безсмертя. Нормальний жах перед смертю відступає від думки про жах Безсмертя.

Люди прагнуть розлучитися з життям – плоским, безглуздим, яким поглинені залишаючись в полоні у пересічності. Існують для цього «... тисячі способів – від азартних ігор до євангельських радень. Кабак й запійне читання, мрії наяву або ілюзорний світ, дарований кінематографом, ритуальним дійством; епілептичний одур політики, еротики, сексуальних насолод або ступор, що видобувається вероналом і втомую на межі. Бігти від Себе, забути своє колишнє, обридле «я», і щоб стати кимось іншим, а ще краще, чи не кимось, а чимось, просто якимось тілом, з незвичайним

пристроєм з підвищеною чутливістю або ж якимось безособовим станом, свого роду свідомістю, що втратила всю індивідуальність» [155, с. 164].

Такими саме способами біжать від себе герої опер К. Пендерецького «Дияволи з Лудена» й «Чорна маска». В опері «Чорна маска» щохвилини 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 недовомлені й символічні, прикладом чого є центральна фатальна фігура негра Джонсона, яка є до самого кінця опери неясною й сповненою таємниці. У даному персонажі можна розгледіти 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, переодягненого в карнавальний костюм (тоді своєрідною маскою стає колір шкіри). Після смерті інших героїнь 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.

Опера в творчості К. Пендерецького малює панораму людських психоемоційних станів та протиставляє їм складні умови, які диктує навколишнє середовище: «Дияволи з Лудена» нагадують відеоряд з мозаїчно-змонтованими фрагментами, що включає й розмовні діалоги. «Загублений Рай» – репрезентативна опера-ораторія з включенням хореографічних прообразів Адама і Єви. «Чорна маска» – типовий сюжет психологізованої драми жахів (з детективними елементами, свого роду оперний «трилер»), який отримує особливі ритмічні стрижні, стильові цитати й автоцитати, а «Король Убю» – опера-буфонада з сюжетом абсурдистським й комічним одночасно.

Одне з відкриттів прози ХХ століття – звернення до принципів музичної драматургії. «Музичність» прози Фолкнера, Манна, Хакслі, Селінджера, Булгакова, Набокова, Джойса, Маркеса, Борхеса пояснює дію інтонаційних канонів іншого мистецтва як посилення ефекту розгортання тексту в живому звучанні у часі. З іншого боку, саме «літературність» стає надбанням композиторської поетики, поєднуючись з театральноперсоніфікованим характером музичних образів.

Такого роду «літературність» властива і методу К. Пендерецького, який особливо явно проступає в його сценічних творах. Її значення можна визначити як спробу більш ясно, роз'яснено уявити – «розіграти» – той загальний контекст культури, який формує й «глибинні структури» [4] музичного сенсу. У відомому відношенні музична творчість сучасної епохи відроджує, переглядаючи і оновлюючи її, традицію зв'язку слова і музики – відкриваючи нові типи програмності, реконструюючи композиційні правила синтетичних жанрів. Подібне прагнення до синтезу – як пошук нової художньої цілісності – виявляють і карнавальні образи: через свою літературну запрограмованість полегшують проникнення в

парадоксальність музичних відповідей на ті апокаліптичні питання, які завжди доречні в кризові епохи.

Карнавальне світовідчуття не визнає цілісності і завершеності. «Нічого остаточного в світі ще не відбулося, останнє слово світу й про світ ще не сказано, світ відкритий та вільний, ще все попереду і завжди буде попереду» [23, с. 223]. Карнавал є дзеркальним відображенням ритуальних й традиційних святинь. Середньовіччя вперше усвідомлює той факт, що люди однаково причетні двом життям – офіційному та карнавальному, двом аспектам світу – поглиблено-серйозному й сміховому. Карнавал демонструє вічну незавершеність буття, становлення з двома полюсами: вмирання й відродження, того що минає й нового; він стає однією з центральних парадигм культури, перш за все, як засіб перемогти смерть. Недарма до числа обов'язкових аксесуарів карнавалу відносилось спорудження, зване «пеклом». Спалювання «пекла» в кульмінаційний момент свята і було знаком перемоги над страхом смерті.

У гротеску постмодернізму мова йде не стільки про страх смерті, скільки про страх життя. «Свій» світ людських відносин стрімко перетворюється в «чужий», де ерзац, фальшива копія витісняє оригінал, стаючи їм, а пишність поховання повинна замінити повноту реального життя. У цьому «чужому» світі й безсмертя стає безглуздом, адже «світ став жахливий до такої міри, що просто нудно» [155, с. 12].)

Звертаючись до «жахів життя» гротеск постмодернізму все ж розраховує на захисну реакцію, тому у ньому все виразніше проступає іронія – як самопародія, самокритичне відображення, виявленої в дзеркалі нещадної реальності. Дзеркальне відображення сцени й глядачів в постановці опери Пендерецького «Чорна маска» режисером Г. Купфером можна сприйняти як символ трагічної Ігри свободи й не-свободи. Світ що розколовся в Дзеркалі є втіленням подвійної реальності сцени й життя. Прагнення позначити недосконалість реальності за допомогою її відображення в дзеркалі, недосконалість Історії – повторенням-

відображенням історично далеких, але психологічно родинних сучасній людині подій.

Спостерігаючи творчість К. Пендерецького, польські музикознавці відзначають його особливе вміння впливати на слухача, на глядача як вираження його режисерського таланту, режисерської волі. Зосереджуючись на певній події або почутті, він піднімає їх на художню висоту та ініціює свого роду Гру зі слухачем, не позбавлену повчальності та моралізування. Це стає свідомством того, що музичному театру К. Пендерецького притаманними також є характерні ознаки притчевості. Герої опер Пендерецького не розкривають протягом вистави якихось нових можливостей своєї особистості. Вони залишаються насамперед носіями певних статичних якостей – чесноти або зла. Ідея зведення образу конкретного персонажа до знаку цінності або анти-цінності призводить до безсуб'єктності музично-сценічної дії та практичній відмові від героїв, навколо яких має зосереджуватися оперний твір. Таким чином, К. Пендерецький все ближче підходить до деперсоніфікованого постмодерністському театру.

Діяльність Альфреда Жаррі (1837 – 1907) – письменника, драматурга й теоретика театрального мистецтва – започаткувала та відкрила двері літературно-театральному авангарду ХХ століття, а написана ним в 1896 році п'єса «Король Убю» стала першим твором театру абсурду. Саме Жаррі вперше втілює в художній творчості основні принципи естетики абсурду, для якої властива гротескна демонстрація помилковості і безглуздості форм повсякденного буття «середньої людини». У статті з 1896 року Жаррі висловлює прогнози про театр майбутнього. Одним з найважливіших моментів авангардної вистави він вважає знаковий характер персонажа. На його думку, актор повинен замінити своє власне обличчя зображенням персонажа, а це відкриває прямий шлях до театру масок у цілому, та до розширеного тлумачення маски.

Деяка схожість сюжетів чотирьох опер К. Пендерецького, задуми інших, так і не здійснених ним творів, дозволяє намітити деякі принципи його театральної естетики, родинні концепції Жаррі. Порівнюючи ідеї «Дияволів з Лудена» (по Хакслі, 1969), «Втраченого Раю» (по Мільтону, 1975 – 1978), «Чорної маски» (по Гаптманну, 1985), «Короля Убю» (по Жаррі, 1991) легко виявити, що кожна наступна опера все менше відображає таке співвідношення сил в боротьбі Добра і Зла, коли Добро, зазнавши поразки, зберігає велич і гідність, а перемога – Зла фальшива і ефемерна. Навпаки, з кожною новою оперою, стає все очевиднішим уявлення про амбівалентну сутність життєвих цінностей.

Опера «Чорна маска» демонструє не тільки багатозначність персонажа, що прихований під маскою, не тільки багатозначність сюжету, що проходячи через долі всіх персонажів не зближує, а роз'єднує, а ще й багатозначність самого феномена часу як загального контексту людської історії. Саме Час, що породив потребу в карнавалі, відчуття життя як Театру і Ігри в ньому – за правилами, без правил, всупереч Правил – стає дійсним героєм опери. Можливість переживання часу через відчуття його руху і доцільності у залученого в гру персонажа ставиться під сумнів.

Умовний притчевий характер дії намічений вже в лібрето. У будинку бургомістра, що збагатився на торгівлі чорними невільниками, зібралося за столом строкате суспільство. Прекрасну половину представляють дружина бургомістра (Бенігно), чоловік якої, голландський купець, помер при нез'ясованих обставинах; молода мулатка (Арабелла), як пізніше з'ясується, позашлюбна дочка господині будинку; повірена останньої, Роза. Таємний антагонізм, переплетення інтересів, тяжкість військового спустошення, загроза чуми, заглушає усвідомлення власної провини і злочинів – все це є підґрунтям конфліктів, які раптово виростають із спочатку мирної бесіди. Настає критичний момент, зовнішнім знаком якого є розлом декорації на дві частини. Бенігно в драматичній бесіді з приятелем – єврейським купцем Перлом з Амстердама – зізнається в прихованій від другого чоловіка

чуттєвої залежності від негра Джонсона – батька Арабелли, в співучасті у вбивстві першого чоловіка, який також збагатився на торгівлі живим товаром, нарешті, у своїй покірності фінансового шантажу з боку свого коханця. Напруга зростає, коли серед співрозмовників з'являється фігура, прихована Чорною маскою (все відбувається під час карнавалу). Несподіваний гість справляє тяжке враження на Бенігно – вона остаточно зломлена. Негр Джонсон, таким чином дає про себе знати, залишає чорний знак на серветці і вбиває янсеніста Поттера. Бенігно, що збожеволіла від жаху, кінчає життя самогубством, за нею слідом бургомістр, знехтуваний чоловік, кинутий нею в обійми служниці. Починається фінал – загальний танець смерті.

Дзеркало на сцені діє як заклик до кожного придивіться до себе. Багатозначність його як символу визначається створенням межі між очевидністю й галюцинаціями, реальністю й відображенням. Психологічна ерозія, що підточує свідомість персонажів-співрозмовників, знаходить свою відповідність у поступовій декомпозиції рухомих сценографічних елементів. Під кінець дзеркало повертається у вихідну позицію завіси і знову відображає глядачів...

Шістнадцять персонажів у режисерській сценографії Г. Купфера є динамічними як в своїх сценічних рухах, так і в надзвичайно важких вокальних партіях. Композитор використовує широкий спектр засобів: від *parlando* до вокальної «акробатики», наприклад, в «карколомній» партії Арабелли, вплітає в різноманітну оркестрову канву барокові алюзії й автоцитати. Разом з тим, К. Пендерецький відзначав, що музична мова опери «Чорна маска» не вимагає спеціальних вокальних хитрощів, спеціальних якостей голосів. Це відрізняє оперу від попередніх його оперних творів, розрахованих на вишуканість виконавської манери й слухацьких оцінок, не завжди можливу в умовах польських театрів того часу (прем'єра відбулась у 1985 р.).

Як і О. Хакслі, К. Пендерецький пародіює і висміює ідею Безсмертя. Цим названі автори суттєво відрізняються від інших, чия пародія обмежувалася знижувально-сміховим поданням явища Смерті. Якщо факт безсмертя може перетворитися для людини у втрату своєї духовної сутності, то можливість драматичного переживання конфлікту Життя – Смерті постає безглуздою, а сам конфлікт – Ігровим, ілюзорно карнавальним.

Завдяки тенденції карнавалізації як типової риси кризових епох, загострилися неоромантичні інтереси К. Пендерецького, що дозволяє розглядати оперну творчість композитора в безпосередній близькості до постмодернізму. Саме з постмодернізму як поетики культури останніх десятиліть, що з'єднує непокдане – приходить в «Чорну маску» її головний символ – звалище цінностей, що змушує побачити в відсутності смислових пріоритетів в процесі збирання цінностей головну причину «знецінення цінностей». Саме знецінення цінностей, порушення ціннісно-смислових орієнтирів стає головним життєвим контекстом сучасної особистості, кривим дзеркалом, що затуляє світ.

У підтексті роздумів К. Пендерецького – трагічна тема в узагальненому релігійно-мирському розумінні, причому в антиномії Смерть – Безсмертя композитор вибирає як опорний і ведучий полюс Безсмертя. Для нього стає важливою саме «семантика безсмертя» (суттєво трансформована й авторизована) – вираз того нескінченного діалогу зі світом і з особистісною долею, який веде людство з початку своєї історії. Пендерецький знаходить свою форму цього діалогу, по-перше – і, перш за все, – в музичній творчості, по-друге – в вербальному відображенні як відтворенні музичної символіки.

Категорії Час – Пам'ять – Рух стають опорними на шляху синтезування символів, а тому саме вони є стають справжніми «героями» опери «Чорна маска», чия присутність приховано яскравою зовнішньої подієвістю та інтригою музично-сценічної дії. Взаємодія названих витоків визначає і драматургію, і «контрдраматургію» (термін В. Холопової) опери,

тобто здійснюється і як художня (процесуально-композиційна), і як естетична (симультанна стильова) ідея. Друга, як більш загальна і пов'язана з впливом опери в цілому, перш за все привертає до себе увагу. Вона передбачає три (з можливих) шляхи обговорення. Перший пов'язаний з оцінками стильової еволюції К. Пендерецького, з тими його рельєфними самооцінками, які висловлюють його ставлення до Минулого – традиційних аспектів досвіду музичної творчості, а в зв'язку з цим до феномену музичного часу (і як до етичного, і як до історичного, і як до технологічного) а також способів композиторського діалогу з ним.

Другий шлях веде до питань про складні взаємодії композиційно-структурних (логічних) та образно-сміслових (семантичних) функцій форми в музиці. Дана взаємодія і характеризує, на наш погляд, музичну поетику. Зрештою цей шлях досягає питання про художнє завершення музичної форми як ціннісної повноти, досконалості, а тому змушує звертатися до явища катарсису: саме через останнє узгоджуються художній і естетичний плани музичного твору.

У зв'язку з цим, аналізуючи творчість С. Губайдуліної, В. Холопова зауважує, що катарсис виникає тоді, коли основна ідея – сходження від життя до праху, смерті – вступає в протиріччя з тією сферою змісту, яку можна назвати «концепцією мистецтва в цілому». «Мистецтво за своєю специфікою глибоко позитивно, і, в принципі, в будь-якому музичному творі від початку до кінця йде наростання, посилення, укрупнення, тобто емоційно-динамічний процес висхідного, а не низхідного порядку. І якщо індивідуальний задум автора пов'язаний з пошуком «шляху вниз», то якісь загальні сили мистецтва, музики на противагу цьому завжди показують «дорогу вгору» [160, с. 176].

Третій шлях обговорення естетичної ідеї «Чорної маски» дозволяє говорити про новизну композиторських намірів К. Пендерецького в даному творі як про програмне (і в широкому, і у вузькому значенні цього слова) використання й внутрішньо-композиційне поєднання (драматургічному

застосуванні) вже відомих авторам другої половини ХХ століття «параметрів експресії». Результатом такого діалогу композитора з реаліями сучасної музичної мови є тенденція до їх досить різкого обмеження, одночасно функціонального збагачення та смислового поглиблення – до символічності, тобто тенденція стилістичної переакцентуації – переосмислення.

Художня ідея «Чорної маски» також неодномірна та утворює ряд рівнів композиційно-смислового розгортання що співвідносяться один з одним. Перший – зовнішній – план поведінки-вчинків персонажів позначений як втеча від справжнього, від найближчої реальності (починаючи з фактичного втечі головної героїні Бенігно з Голландії від Джонсона і закінчуючи «приховуванням» в світі містичних видінь в божевіллі Джедідії і Дагі), страх перед дійсністю що постійно рухається (перед карнавальною ходою, танцюючим негром) як страх себе, що веде до повної езопової замкнутості, аутизму свідомості основних персонажів, до нездатності до діалогу з Іншим, до контакту тільки з власним містифікованим минулим. Відгородженість, «скутість», неможливість відкритого висловлювання, абсолютизація минулого надають Пам'яті руйнівне значення, негативну роль опору Часу, страху перед змінами, засоби відриву від справжнього, що веде і до руйнування Минулого як цінності в цілому, пояснює граничний відчай і самогубство основних персонажів.

Другий план художньої ідеї вводить в оперу сповідальну тему, ясніше всього виражену в образі Бенігно (в центральній «розробковій» двадцятихвилинній арії і в аріозо в сцені з Шуллер на початку репризного розділу опери), але присутню і у всіх характеристиках Шуллер (особливо в сценах з Перлом), а також виражається в хоральних темах, особливо коли вони виконуються хором, в темі *Dies irae* як в зверненні до вищих сил, в пошуку порятунку, який проте не приносить успіху.

Сповідальна тема розкриває чільне значення почуття провини у відносинах героїв, провини, яку не можна спокутувати та якій немає прощення, від якої немає очищення. Таким чином драматургічна «макро-тема» опери стає анти-катартичною. З нею пов'язана свого роду «генералізована інтонація» жаху, що найбільш яскраво звучить в епізодах з Негром і заснована на кластерно-сонористичних побудовах. Негативні семантичні функції сонористики К. Пендерецький показує дуже ясно; сонористичний комплекс як стилістика Смерті, особистісного саморуйнування є логічним межею розвитку каскадної теми Карнавалу (виконує одночасно функції монотеми – наскрізного, варіантно-рухомого, і лейттеми – рефрену і інтонаційного стержня в комплексі так званої головної партії), посилення хроматичної континуумності мови всієї опери, ритмічного дроблення – «здрібніння» інтонаційного контуру.

Останнє є знаком руху Часу, невблаганно і стрімкості тимчасового потоку (опера витримана в переважній майже всюди темпі *Vivace*). Уникають не тільки зупинки між музичними розділами, але навіть паузи. Пендерецький використовує безпаузність, гіпертрофовану злитість-підпорядкованість звучань різних голосів і планів як символи титанічних стихійних сил (енергій), які людина може інтерпретувати собі на благо і на зло. В даному випадку нездатність до діалогу робить для головних дійових осіб опери згубним будь-яке зіткнення з реальним світом.

Третій план реалізації художньої ідеї опери виражається в особливій якості «ритмічної ейфорії» – надзвичайно важливої риси не тільки метро-ритмічного змісту, але й всієї композиції опери. Це відзначав і сам К. Пендерецький, коли говорив, що «Чорна маска» – перший його твір, в якому ритм відіграє таку важливу роль. Роль самостійних ритмофігур або ритмізованих часових «параметрів експресії» (термін В. Холопової) в опері грають:

а) часові пропорції в викладах основних інтонаційних комплексів, умовно званих «карнавальним», «особистісно-сповідальним» і комплексом

Руйнування, Смерті: відстань і ритмічні відмінності між ними послідовно зменшуються (стискаються) – аж до їх ритмічного одноманітності;

б) контрапунктичне сполучення поділених звучань (викладених цілими і половинними тривалістями) з ритмічним зменшенням «фігур руху» і сонористичним глісандо, що підкреслює моменти найвищої напруги;

в) протиставлення ритмічної уніфікації (в репетитивних інтонаціях), заданої ударними інструментами (від їх початкової фрази) і ритмічної індивідуалізації в кантиленних вокальних епізодах: в партії Бенігно і Шуллера.

«Чорна маска», як і інші твори К. Пендерецького, розкриває завжди позитивне значення феномена художньої пам'яті і майстерність польського композитора в поводженні з нею. Вільно залишаючи різні стильові етапи своєї творчої еволюції, Пендерецький кожне своє нове звернення до музики приймає як «остаточне» саме для того, щоб «очистити мову від засобів», вироблених раніше. Завжди залишаючись в сьогоденні, він з цього Теперішнього ясно бачить свої інтереси до Минулого як умови нового жанрового синтезу.

Пам'ять, в її справжньому призначенні виступає цілющим й рятівним початком, ковчегом культури, Час як справжнє Дзеркало людської історії, Рух, своєю заплутаністю і непередбачуваністю, вузькістю ціннісних входів і виходів близький Лабіринту – все це є основними символи в музиці К. Пендерецького, що знайшли вираження в конкретних композиційно-стилістичних прийомах:

а) в жанрово-стильовому полілозі;

б) в синтезуючому методі, в тому числі на рівні жанрової форми, в зверненні до її ритуальним прототипів, включаючи їх карнавалізоване «відображення»;

в) в відкритті нових сонорного-ритмічних можливостей музичної виразності.

Названі образно-символічні структури сформовані такими властивостями культури ХХ століття, як діалог з минулим (пошук канонів), інтерес до «вічних цінностей», можливий і в формі їх негативної інтерпретації, в) гостре переживання антиномій людської свідомості (досвіду), що спонукає до спрямованості в майбутнє. «Час» і «Рух» є відправними величинами сакральної й профанної тематики, що в рівній мірі звернені до Пам'яті, таким стає її надбанням. Так, і храмових, і театральність в рівній мірі утворюють стильової досвід музики.

Разом з тим, у пам'яті є не тільки збірні охоронні, а й елімінує функції. Останні можуть набувати катартичного значення, залишаючи як основні позитивні накопичення культури, власне «цінності». Таким чином, Пам'ять – головний механізм формування і дозволу антиномій, але як «майбутня пам'ять про минуле» (М. Бахтін), як ідеалізоване і тому бажане, очікуване майбутнє.

Семантична музична фігура в якості комунікативного фрагмента найчастіше являє собою поєднання виразних прийомів, хоча, в цілому, протяжність і склад не є для неї вихідною обов'язковою умовою. В окремих випадках, коли відбувається радикальне оновлення музично-семантичного досвіду, як комунікативної одиниці виступають цілісні композиції, що, між іншим, пояснює необхідність стиснення їх масштабів. Такі є «нові мініатюри» А. Веберна, але цим пояснюється й стислість форми творів Пендерецького в ранній період його творчості.

Збільшення масштабів форми відбувається відповідно до «заспокоєнням» її виразних комунікативних можливостей, придбанням ними стабільності, впізнаваності. Готовність до вживання семантичної формули визначається її здатністю вступати в системні зв'язки з іншими комунікативними одиницями, так би мовити, купувати «репертуарне», слухове визнання. Крім цього, іншою її необхідною властивістю є цілісність, тобто подальша неподільність – «атомістичність» смислового значення що в неї міститься, одночасно, повнота виразності, що дозволяє

виступати заступником (знаковим еквівалентом) даного сенсу. Який придбав подібні властивості музичну фігуру можна визначати і як «блок – цитату»: вона репрезентує апробовані практикою (в різних її вимірах) виразно-сміслові і структурні можливості музичного тексту. Дані можливості завжди присутні в остаточному історичному жанрово-стильовому композиційному матеріалі музики, але в якості свого роду його ремінісцентного фону.

У фонді художньої пам'яті музики присутні, маючи рівноважне значення, але не рівнозначну вираженість, пасивні та активні, актуалізовані комплекси виразних засобів. Причому актуалізованість комунікативного фрагмента для даного автора (слухового свідомості) не означає його неодмінною актуальності для музичної системи відповідного періоду і типу в цілому. Таке, наприклад, «повернення» К. Пендерецького до актуальних для нього традиційних прийомів фактурної організації й висотно-ритмічного письма, яке розглядалося багатьма як «зрада авангарду», ухилення від того, що здавалося новітнім і тому актуальним для композиторської школи Європи в цілому. Сам же композитор розглядав свою нову академічну стриманість музичного листи як рух вперед, від якого авангардна течія просто відстало [106].

Авторське висловлювання виявляється зануреним в великі сфери відомих музичних форм вираження значень. Образи цих значень представлені в композиторському свідомості по-різному – деякі з повною виразністю, інші в скороченій й видозміненій формі, треті лише у вигляді легкого ремінісцентного натяку. Взаємодія слухацького свідомості зі створеною музичною побудовою, характер сприйняття його як оцінка того, наскільки успішно в ньому втілюється замислене композитором, наскільки успішні обрані ним шляхи активації різних асоціацій й аудіо-сміслових зв'язків, визначається безпосереднім (слуховим, психодинамічним) розпізнаванням в ньому безлічі знайомих семантичних формул, а після них

– і їх контамінацій, з яких виростає індивідуальний цілісний стильовий образ.

Комплекс запитань та з'ясування аспектів стосовно конкретних шляхів, завдяки яким відбувається та стилістична контамінація музичного матеріалу, яка веде до формування його нових риторичних функцій в творах К. Пендерецького та які властивості використовуваних їм семантичних фігур, які дозволяють прийняти їх як відомі з минулого досвіду музичної творчості є надзвичайно важливими. Відповіді на ці питання дозволяють висвітлити то явище неориторики, яке можна вважати провідним в пізній творчості польського майстра і яке найбільш повно розкриває природу корінних змін, що можна спостерігати сьогодні у композиторській поетиці. Фігура Кшиштофа Пендерецького і в цьому аспекті виявляється «класичною», ключовою, найбільш універсальною, що відповідає наскрізній тенденції його творчого шляху. Одночасно неориторической метод постає основним в створенні конкретної оперної композиції, якою є опера «Чорна маска».

Слух Пендерецького можна позначити як особливе художнє явище: це не тільки індивідуальне «слухання музичної дійсності», а й прагнення відтворити «слухову пам'ять» культури ХХ століття, показати єдність її кричущо суперечливих сторін. Музика для Пендерецького важлива безпосередністю свого звучання і впливу на свідомість людини від звучання. У його творчості вона стає метафорою озвученої і звукової повноти культури, що й обумовлює провідне значення сонористичних засобів виразності. До останніх можна віднести й словесно-фонематичні прийоми.

Головний напрямок пошуку авторської риторики в творах Пендерецького утворюють просторові і часові параметри композиції в їх співвіднесеності, інакше кажучи – хронотопічне вимірювання музичної форми. Дані вимірювання визначають існування музики як форми на всіх етапах її історичного становлення, але набувають самостійного значення –

значення автономних музично-логічних «фігур» – у другій половині ХХ століття, що і пояснює їх музикознавчі включення в так звані «параметри експресії» [78].

Як вже зазначалося нами вище, К. Пендерецький звертається до сонористики в зв'язку зі смисловою антиномією, спорідненої трагічної, надаючи останній, з одного боку, універсальний синтезуючий характер, а з іншого – гранично індивідуалізуючи можливості її музичного вираження. Завдання втілення трагічної образності в єдності двох її полярних і зазвичай протиставлених тенденцій визначає «авторську етимологію» й семантичні функції риторичних побудов в творах польського композитора. К. Пендерецький вносить в трагічне, нарощуючи і розширюючи його естетичну структуру, антиномію сакрального – профанного.

Однак саме ця антиномія служить йому основою для парадоксальної, від противного, інтерпретації трагічного протиріччя в опері «Чорна маска», в якій відчужуваними постають обидва полюси антиномії – сакральний й профанний; вони взаємно погашаються, поглинаються, що дозволяє Пендерецькому ідею Карнавалу (наскрізну смислоутворюючу й структурно-композиційну ідею «Чорної маски») підняти до рівня позаособистісної посттрагічної Ігри. Одночасно таким шляхом Пендерецький відкриває свій шлях до виявлення й тлумачення семантики трагедійності та посттрагічного, який виявляє близькість його естетичної програми до концепції «Царя Едіпа» І. Стравінського.

Опера «Чорна маска» найбільш повно й точно висловила намір Пендерецького трактувати композиційні структури як знаки автокомунікації музики. Інтерес до зрослої рефлексії музичної свідомості, прагнення відобразити дану рефлексію, пояснити її причини і цілі змушують композитора міняти закони побудови музичного тексту, наближаючи їх до принципів функціонування музики в сучасній культурі. З іншого боку, поетика К. Пендерецького в значній мірі виявляє і формує нові актуальні семантичні домінанти художньої свідомості, оскільки, за словами

Ю. Лотмана, з якими не можна не погодитися, «закони побудови художнього тексту значною мірою суть закони побудови культури як цілого» [94, с. 175].

Висновки до Розділу 3.

Художні традиції італійського театру масок (*commedia dell'arte*) мали величезний вплив на розвиток світового театрального мистецтва від видатних драматургів минулого – Мольєра, К. Гольдоні, К. Гоцці до яскравих творчих постатей ХХ ст. – В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, творча діяльність яких мала величезне значення для розвитку європейської музичної культури.

Це пов'язано з тим, що італійська комедія масок звертається до вічних сюжетів й усталених образів-масок як виразників глибинних аспектів людської натури, їх психоемоційних типів. Певною мірою італійська комедія масок може відчувати себе спадкоємицею деяких античних драматургічних взірців, і вже не образи народної театральної культури, а типи й сюжетні повороти самого Плавта можуть ставати предметом розгляду. Серед багатьох оперних композиторів що зверталися до явища маски у своїй творчості, нашу увагу привернули С. Прокоф'єв, Дж. Маліп'єро та К. Пендерецький.

Створення опери «Любові до трьох апельсинів» на сюжет однойменної казки К. Гоцці стає важливим етапом у творчості С. Прокоф'єва. Значення створення опери для композитора підкреслюється детальністю й ретельністю коментарів з цього приводу що містяться у щоденникових записах композитора – С. Прокоф'єв вів справжню хроніку народження «Любові до трьох апельсинів». Поряд з суттєвим оновленням загальних композиційних принципів оперного жанру, вокально-інтонаційного комплексу, особливої уваги заслуговує характерні оркестрові прийоми у даному творі.

Оркестр отримує тісний зв'язок з вокальною партією й сценічною дією та чутливо реагує на всі текстові нюанси, повороти подій. Загальний характер вистави, стрімкість й безперервність розвитку оперної дії у багатьох аспектах вплинули на музичну мову самостійних оркестрових епізодів. Вони не є узагальнюючим підсумком окремого фрагменту оперної дії, вони відображають те що безпосередньо відбувається в даний момент у всіх драматургічних та психоемоційних подробицях. Тому сама абсолютна спаяність з дією є однією з головних особливостей самостійних оркестрових (як і вокальних) номерів «Любові до трьох апельсинів».

У творчості Дж. Маліпєро вперше персонажі італійської комедії масок з'являються у опері «Смерть масок», яка є першою частиною оперного триптиху «Орфеїди» та вираженням творчого кредо 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. Хоча на перший погляд «Орфеїди» є трьома окремими одноактними операми, але сам Дж. Маліпєро сприймав цей триптих як єдиний цілісний твір у трьох частинах, хоча й припускав що другу й третю частини можна виконувати окремо. Перша частина «Смерть масок», хоча й не розглядалась частина, яку можна виконувати окремо, мала надзвичайне значення для всього триптиху, адже саме в ній містилися всі витoki майбутніх подій. Саме у першій частині відбувається експозиція образів, а смисловим ядром «Орфеїдів» є друга частина – «Сім канцон». В ній поєднуються та співіснують реальні образи й художні символи минулого, проявлення архаїки й сучасності.

У художній ідеї «Чорной маски» К. Пендерецького характерною рисою є співвідношення рівнів композиційно-смислового розгортання, які можна позначити як зовнішній, на якому ми можемо спостерігати за поведінкою персонажів та їх реакцією на події, та внутрішній, пов'язаний з сповідальною темою. Зовнішній рівень може розглядатися як втеча від справжнього, від найближчої реальності, страх перед дійсністю що постійно

рухається як страх себе. Внутрішній план художньої ідеї що вводить в оперу сповідальну тему, ясніше всього виражений в образі Бенігно, а також виражається в хоральних темах, особливо коли вони виконуються хором, в темі *Dies irae* як в зверненні до вищих сил, в пошуку порятунку.

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 доміанти. 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 художне

тлумачення, але предметом «високого», академічного мистецтва вона стала у зв'язку з процесом нових художніх реалізацій традицій італійського театру масок наприкінці XIX 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 XX столітті отримує нові інтерпретативні можливості, відкриває нові шляхи художньо-образного втілення.

Загальна тенденція зростання інтересу до традицій *commedia dell'arte* в європейській культурі кінця XIX – XX століття багато в чому вплинуло на композиторську поетику С. Прокоф'єва. Опора на дану традицію дозволяє композиторові в гротескно-пародійній формі торкатися найбільш актуальних проблем мистецтва його часу, у тому числі тих гостро проблемних аспектів, що стосуються існування оперного жанру. Маска, стаючи центральним елементом художньої концепції *commedia dell'arte*, набуває семантично стійку образну структуру та зберігає її у рухливих історико-культурних умовах. «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва стає твором, в якому загострюються соціально-психологічні й загально-художні питання та оновлюється погляд на принципи розвитку оперного театру в XX столітті та його нові змістовні, режисерські та музичні сторони.

Вслід за С. Прокоф'євим, відродження традицій *commedia dell'arte* в європейській культурі кінця XIX – перших десятиліть XX століття багато в чому вплинуло на композиторську поетику ще одного молодого (на той час) композитора – Дж. Маліп'єро. Тема масок в музично-театральній спадщині Дж. Маліп'єро є наскрізною та набуває значення характерної ознаки індивідуального стилю композитора. Звернення до даної тематики відбулося ще в роки активних театральних експериментів («Смерть масок», «Уявний Арлекін», «Три комедії Гольдоні», та ін.), а потім переосмислюється й набуває надзвичайного розмаху в творах зрілого й пізнього періодів творчості («Полонена Венера», «Представлення й свято Карнавалу і Посту», «Дон Джованні», «Герої Бонавентури»). Показовою рисою самотності трактування образів-масок у оперній творчості композитора проявляється через збереження зв'язку з національною музично-театральною традицією та постійне ускладнення ролі маски у загальній концепції власної творчості.

У творчості К. Пендерецького темою його роздумів стає прагнення дослідити проблему духовного у сучасному світі, у зв'язку з чим він зосереджує свою увагу на «постатеїстичному» вимірі людини й особистісних відносинах, що й стало основою сюжету й драматургії опери «Чорна маска». Водночас, саме К. Пендерецький дозволяє помітити і зміцнитися в думці, що в понятті про постатеїстичне можна знайти вказівки на позитивні сторони культурно-особистісного досвіду. Визначимо їх як, по-перше, новий синтез релігійної й мирської свідомостей, що дозволяє співвіднести, взаємно висвітлити дві сфери людської духовності; по-друге, пошук нового Слова – слів, образів, звучань, знакових фігур і тому подібного – як нової смислової глибини, даної людині в ньому самому остільки, оскільки вона присутня в основах буття; по-третє, потреба у відновленні символічних зв'язків, в переживанні символічно відкривається цілісність буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Аверницев С. Архетипы. *София-Логос. Словарь*. К.: Дух і Літера, 2001. С. 155-161.
2. Авдеев А. Д. Маска и её роль в процессе возникновения театра. М.: Наука, 1964. 8 с.
3. Авдеев А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном обществе. Л.-М.: Искусство, 1959. 268 с.
4. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
5. Акопян Л. О. Бузони. *Музыкальный словарь Гроува*. М.: Практика, 2001. С. 148-149.
6. Акопян Л. О. Малипьеро. *Музыка XX века, энциклопедический словарь*. М.: Практика, 2010. С. 329-330.
7. Алексеев В. В старом Китае: Дневники путешествия 1907 г. М.: Восточная литература, 1958. 312 с.
8. Алперс Б. Театр социальной маски: Гос. театр им. В. Мейерхольда. М.; Л.: Огиз – Гос. изд-во худож. лит. Сектор искусств, 1931. 132 с.
9. Алперс Б.В. Театральные очерки. В 2-х томах. Том I. Театральные монографии // Вступительная статья Н. С. Тодрия. М.: Искусство, 1977. 657 с.
10. Анарина Н. Г. Японский театр Но. М.: Наука, 1984. 213 с.
11. Анарина Н. История японского театра: древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие. М.: Наталис, 2008. 336 с.
12. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 342 с.
13. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*. М.: Музыка, 1974. С. 90-128.

14. Аркадьев М. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто URL: <http://www.philosophy.ru/library/arcad/kreatime.html>
15. Арто А. Театр и его двойник. М.: Ad Marginem, 2016. 408 с.
16. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1. М, 1980. 556 с.
17. Асафьев Б. «Любовь к трем апельсинам». К 25-летию музыкальной деятельности Сергея Прокофьева. *Об опере*. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1976. С. 299–306.
18. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
19. Асафьев Б. Об опере. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1976. 336 с.
20. Аскольдов С. Концепт и слово. *Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: Антология*. М.: Academia, 1997. С. 267–279.
21. Асмус В. Ф. Античная философия. М.: «Высш. Школа», 1973. 513 с.
22. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
23. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
24. Бахтин М. Эпос и роман. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. М.: Художественная литература, 1975. С.447–483.
25. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
26. Богоявленский С. Н. Джан Франческо Малипьеро. *История зарубежной музыки*. Вып. 6. СПб.: Композитор, 2001. С. 240–260.
27. Богоявленский С. Н. Итальянская музыка первой половины XX века: Очерки. Л.: Музыка, 1986. 142 с.
28. Босик З.О. Архетипові мотиви весільної обрядовості Середньої Наддніпрянщини: їх специфіка та еволюція: дис. ... кандидата культурології: спец. 26.00.01. – Теорія та історія культури. К.: НУКіМ, 2010. 216 с.

29. Брагинская Н. А. Итальянские транскрипции Игоря Стравинского: от Перголези к Дезуальдо. *Русско-итальянские музыкальные связи*. СПб.: СПбГК, 2004. С. 246–288.
30. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 1 / Ком. И. Фрадкина. 527 с.
31. Будаева Т. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: Моск. Государственная консерватория имени П.И. Чайковский, 2011. 253 с.
32. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб.: Изд. А. Дидерихс, 1912. 55 с.
33. Бычков В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica*. В 2-х тт. Том 1. Раннее христианство. Византия. М.-СПб.: Университетская книга, 1999. 575 с.
34. Бычков В. Эстетика Аврелия Августина. М.: Искусство, 1984. 264 с.
35. Бычков В. Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2004. 556 с.
36. Ванюшина О. Ф. Специфіка морального змісту міфології : дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08. – Естетика. К., 1997. 163 с.
37. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки. М.: Музыка, 1988. 80 с.
38. Василькова А. Душа и тело куклы. Природа условности куклы в искусстве XX века: театр, кино, телевидение. М.: Аграф, 2003. 224 с.
39. Відверто про музику і про себе. К. : Музыка, 1995. № 6. С. 4-6.
40. Волков Г. Синтетическая природа маски в актерском искусстве: Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. М., 2006. 155 с.
41. Галсанова О. Интерпретация понятия «архетип»: от античной культуры до культурологических мыслей начала XX в. Вестник бурятского государственного университета. 2011. Вып. 6. С. 223-226.
42. Гольдони К. Мемуары: в 2 т. Т. II. М., Л.: Academia, 1932. 507 с.

43. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры.– К.: Музична Україна, 1989. – Вып.2. – С. 52-65.
44. Гоцци К. Сказки для театра. М.: Правда, 1989. 576 с.
45. Григорьева Т. Синтоистские корни театра Но. Синто – путь японских богов: В 2 т. . СПб., 2002. Т. 1. Очерки по истории синто. С. 509-543.
46. Давыдов А., Скорбатюк О. Могут ли архетипические образы иметь химерические изображения? URL: http://shjlab.com/_ru/pdfs/3.pdf
47. Давыдов А., Скорбатюк О. От архетипов коллективного бессознательного К. Г. Юнга – к индивидуальным архетипическим паттернам URL: http://shjlab.com/_ru/
48. Дживелегов А. Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte. М.: изд. Академии наук СССР, 1962. 287 с.
49. Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2010. 158 с.
50. Дионисий Ареопagit О небесной иерархии. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dionisij_Areopagit/o-nebesnoj-ierarkhii/
51. Дмитренко М. О. О. Потєбня – дослідник фольклорної символіки. О. О. Потєбня й актуальні питання мови та культури. К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2004. С. 327–337.
52. Долинская Е. Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. 376 с
53. Донченко О. Архетипи – спільне в нашому житті (розпізнавання архетипів як шлях до унікальності). Психологія особистості. 2011. № 1 (2). С. 170–181.
54. Друскин М. Берлин начала 30-х годов. М. С. Друскин. О западно-европейской музыке XX века. М.: Советский композитор, 1973. С. 176–201.
55. Евреинов Н. О новой маске. (Автобио-реконструктивной) / Послесловие Н. Соколова. Петроград: Третья стража, 1923. 45 с.
56. Закс Л. О культурологическом подходе к музыке. *Музыка – культура – человек*. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1988. С. 9–44.

57. Заславская И. Б. Эстетическая концепция «Юной классичности» Ферруччо Бузони и её претворение в творчестве композитора: автореферат дис. ... канд. иск. М., 1997. 23 с.
58. Заславская И. Эстетическая концепция «юной классичности» Ферруччо Бузони и ее претворение в творчестве композитора: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1997. 23 с.
59. Земцовский И. Апология текста. Музыкальная академия. 2002. №4. С. 100–110.
60. Зоркая Н. М. Арлекин и Коломбина. *Маска и маскарад в русской культуре XVIII-XX веков*. М.: Гос. институт искусствознания, 2000. С. 129–139.
61. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий: Монографический очерк. М., 1983. 126 с.
62. Каган М. С. Музыка в мире искусств. СПб.: «Ut», 1996. 232 с.
63. Казанцева Л. Музыкальная интонация. Лекция по курсу «Музыкальное содержание». Астрахань: Волга, 1999. 40 с.
64. Какабадзе В. Л. Теоретические проблемы глубинной психологии. Тбилиси: Мецниереба, 1982. 184 с.
65. Кант И. Критика чистого разума. М.: Мысль, 1994. 591 с.
66. Кант И. Статьи. Лекции. Избранные письма. Из рукописного наследия: Сочинения в 8-ми т. М.: Чоро, 1994. Т. 8. 718 с.
67. Каратыгин В.Г. Драма и музыка. *Алконост: Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской*. СПб. 1911. Кн. 1. С. 142–171.
68. Келдыш Ю. Пути развития советской музыкальной культуры в 20-х и начале 30-х годов. *История музыки народов СССР*. М., 1970. Т. 1. 435 с.
69. Кенигсберг А. Итальянская опера на рубеже XIX-XX веков: Учебное пособие. СПб.: СПбГК, 2009. 104 с.
70. Кириллина Л. Драма – опера – роман. *Музыкальная академия. Научно-теоретический и критико-публицистический журнал*. М., 1997. № 3. С. 3–15.

71. Кириллина Л. Итальянская опера первой половины XX века. М.: ГИИ, 1996. 232 с.
72. Кириллина Л. Музыкально-поэтический театр Джан Франческо Малипьеро. *Музыкальная академия*. 2006. № 2. С. 120–127.
73. Кириллина Л. Музыкально-поэтический театр Джан Франческо Малипьеро. *Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы*. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 44–60.
74. Кириллина Л. Орфизм и опера. *Музыкальная академия*. 1992. №4. С. 83–94.
75. Кириллова Ю. «Любовь К трем апельсинам» С.С. Прокофьева. М.: Музыка, 1969. 80 с.
76. Ключовський Я. Філософія діалогу. К.: Дух і Літера, Інститут релігійних наук св. Томи Аквінського, 2013. 224 с.
77. Кобляков А. А. Об оценке эстетической информации *Информационная парадигма в науках о человеке. Материалы международного симпозиума*. Таганрог, 2000. С. 197–201.
78. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX. М.: Музыка, 1976. 358 с.
79. Колчанова Е. «Архетип» как категория философии культуры: дис. канд. философск. наук: 24. 00. 01 – теория и история культуры. Тюмень, 2006. 160 с.
80. Конт-Спонвиль А. Вещь В Себе (Chose En Soi). *Философский словарь*. М., 2012. С. 93–94.
81. Коханик И. К проблеме художественного единства в современном стилеобразовании. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства*. К., 2005. Вып. 48: С. 21–28.
82. Кристева Ю. Интертекстуальность. *Избранные труды: разрушение поэтики*. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
83. Культурология: XX век: Словарь. СПб.: Университетская книга, 1997. 630 с.

84. Лебедева О. Б. Традиции *commedia dell'arte* в лирике и драме Александра Блока («Стихи о Прекрасной даме» – «Балаганчик» – «Снежная маска»). *Имагология и компаративистика*. 2014. № 1. С. 145–164. DOI 10.17223/24099554/1/10
85. Леви-Брюль Л. *Сверхъестественное в первобытном мышлении*. М.: Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.
86. Лосев А. *История античной эстетики. Ранний эллинизм*. М.: Искусство, 1979. 760 с.
87. Лосев А. *Очерки античного символизма и мифологии*. М.: Мысль, 1993. 959 с.
88. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. *Форма. Стиль. Выражение*. М.: Мысль, 1995. С. 194–369.
89. Лосев А. Ф. *Эстетика Возрождения*. М.: Мысль, 1978. 623 с.
90. Лосев А. *Форма – Стиль – Выражение*. М.: Мысль, 1995. 944 с.
91. Лотман Ю. *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968-1972)*. СПб.: Искусство, 2000. 704 с.
92. Лотман Ю. *Семиотика культуры и понятие текста. Ю. Лотман. История и типология русской культуры*. С.-Пб.: Искусство–СПб, 2002. С. 158–162.
93. Лотман Ю. *Семиотика сцены. Театр*. 1980. № 1. С. 89-99.
94. Лотман Ю. *Структура художественного текста*. М.: Искусство, 1970. 384 с.
95. Лотман Ю. *Об искусстве*. СПб.: Искусство, 1998. 704 с.
96. Луцкер П. В., Сусидко И. П. *Итальянская опера XVIII века. Ч. I. Под знаком Аркадии*. М.: Классика-XXI, 1998. 438 с.
97. Луцкер П. В., Сусидко И. П. *Итальянская опера XVIII века. Ч. II. Эпоха Метастазии*. М.: Классика-XXI, 2004. 768 с.
98. Матросова Н. Архетип как форма ориентирующего сознания // *Вестник СПбГУ. Сер. 17*. 2013. Вып. 1. С. 38–42.
99. Медушевский В. В. О методе музыковедения. *Методологические*

проблемы музыкознания. М.: Музыка, 1987. С 206–230.

100. Медушевский В. Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия). *Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения*. Л.: Наука, 1986. С. 82–99.

101. Миклашевский К. *La Commedia dell'Arte*. Театр итальянских комедиантов. СПб., 1914. 125 с.

102. Молодцова М. Актёры комедии дель арте о своём искусстве (в XVI–XVII веках). *Эстетические идеи в истории зарубежного театра*. Л.: ЛГИТМиК, 1991. С. 5–15.

103. Молодцова М. М. Комедия дель арте. История и современная судьба. Л.: ЛГИТМиК, 1990. 219 с.

104. Молодцова М. Неаполитанский диалектный театр и драматургия Сальваторе Ди Джакомо: автореферат дис. ... канд. иск. Л., 1969. 23 с.

105. Мэй Лань-фан. Сорок лет на сцене. М.: Искусство, 1963. 499 с.

106. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.

107. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 662 с.

108. Никольская И. Кшиштоф Пендерецкий. Инструментальная музыка. Симфонии. Оперы. Очерки. М.: Композитор, 2012. 300 с.

109. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. М.: Советский композитор, 1990. 332 с.

110. Овэс Л. С. Студия на Бородинской и журнал «Любовь к трём апельсинам» Вс. Мейерхольда. К проблеме театральной маски в эстетике сценического традиционализма. *Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков*. М.: ГИИ, 2000. С. 176–186.

111. Осадчая С. Триада эстетического–этического–фидеистического как основополагающий принцип музыкальной культуры. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2014. Вип 19. С. 202–211.

112. Папенина А. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы

художественного восприятия. СПб., 2008. 152 с.

113. Покровский Б. Размышления об опере. М.: Сов. композитор, 1979. 279 с

114. Поспелова Р. Л. Западная нотация XI-XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). М.: Композитор, 2003. 416 с.

115. Пр. Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святые иконы: веб-сайт. : URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/tri-zashhitelnykh-slova-protiv-poritsajushhikh-svjatye-ikony/

116. Прокофьев С. Дневник. 1907-1918. *Том I*. М., 2002. 851 с.

117. Реквием самому себе (об опере Малипьеро «Герои Бонавентуры»). *Музыкальная жизнь*. 1969. № 24. С. 18.

118. Рудко М. Оперное творчество Джан Франческо Малипьеро и эстетика итальянского театра масок : Дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. С.-Пб., 2019. 208 с.

119. Рудман В. Музыка в китайском театре. *Сов. музыка*. 1937. № 8. С. 37–54.

120. Румянцев М. Тон и интонация в современном китайском языке. М.: МГУ, 1972. 195 с.

121. Рыков А. Мои встречи с Мейерхольдом. *Художник и зрелище*. М., 1990. С. 309–310.

122. Рязанова С. Роль теории архетипов в анализе мифа. *Вестник Пермского университета*. Пермь, 2012. Вып. 3(20). С. 7–16.

123. Савенко С. Стравинский и Пикассо. К истории одного сотрудничества. *И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания*. М.: Советский композитор, 1985. С. 269–287.

124. Самойленко А. Музыказнание как «живая история» культуры: К проблеме диалогичности гуманитарного знания. *Трансформація музичної освіти: культура та сучасність: матеріали музикологічного семінару*. Одеса: Астропринт, 1998. Ч. 1. С. 91–102.

125. Северинова М. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів: дис. ... докт. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ,

2013. 415 с.

126. Сергей Прокофьев. Дневник: в 3-х чч. Париж: ДИАКОМ. 2002. Ч. 1: 1907–1918. 785 с.

127. Сергей Прокофьев. Дневник: в 3-х чч. Париж: ДИАКОМ. 2002. Ч. 2: 1919–1933. 865 с.

128. Серова С.А. «Зеркало просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. М.: Наука, 1979. 224 с.

129. Серова С.А. Религиозный ритуал и театр. М.: Восточная литература, 2012. 160 с.

130. Серова С.А. Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока: (Китай, Япония, Индия). М.: ИДВ РАН, 2017. 415 с

131. Сисаури В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб.: СПбГУ, 2008. 292 с.

132. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород : изд-во Нижегородского университета, 1994. 218 с.

133. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Вопросы социологии и эстетики в музыке*. М.-Л.: Сов. композитор, Ленинград. отд., 1983. Вып. III. С. 129–142.

134. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 103 с.

135. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Л.: Сов. композитор, 1980. 296 с.

136. Спеншев Н. А. Песенно-повествовательное искусство. *Духовная культура Китая: Энциклопедия в 6-ти тт.* М.: Восточная литература, 2008. Т. 3. Литература. Язык и письменность. С. 110–119.

137. Спиркин А.Г. Философия: Учебник. М.: Гардарики, 1998. 816 с.

138. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.: Искусство, 1953. 782 с.

139. Тараева Г. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2013. 411 с.
140. Тараканов М. Е. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального. *Методологические проблемы музыкознания*. М.: Музыка, 1987. С. 31–71.
141. Тарасов Л. Волшебство оперы. Популярные очерки. К.: Музична Україна, 1989. 335 с.
142. Тарнас Р. История западного мышления («Страсти западного ума»). М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. 448 с.
143. Тихомирова Е. Феномен маски: культурные смыслы: Дис. канд. филос. наук: 24.00.01. М.: РГБ, 2005. 129 с.
144. Торадзе Г. Руджеро Леонкавалло и его опера «Паяцы». М.: Музгиз, 1960. 48 с.
145. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: Исследование. К.: ЭП «Музинформ», 1993. 120 с.
146. Универсалии восточных культур. М.: Восточная литература, 2002. 431 с.
147. Утехин И. Театральность как инстинкт: семиотика поведения в трудах Н. Н. Евреинова. Реальность и субъект. 1998. № 1. Т. 2. С. 80–90.
148. Фейгина Е. Специфика сказочного в драмах К. Гоцци. *Другой XVIII век: Сборник научных работ*. М.: «Экониформ», 2002. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-ita/fejgina-specifika-skazochnogo-gocci.htm>
149. Филон Александрийский. Толкования Ветхого Завета. М., 2000. 244 с.
150. Философия от античности до современности. Энциклопедия. М.: Наука, 2004. 700 с.
151. Фишман О. Л. Китайская литература. *История всемирной литературы*. М.: Наука, 1988. Т. 5. С. 582–603.
152. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т

- філософії імені Г. С. Сковороди. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
153. Флоренский П.А., свящ. Общечеловеческие корни идеализма. Богословский вестник. М. : Московская духовная академия, 1909. Т.1, №2. С. 284–297.
154. Фома Аквинский. Избранное. М.: Мысль, 1966. 215 с.
155. Хаксли О. И после многих весен. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1992. 261 с.
156. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс–Академия, 1992. 464 с.
157. Холопов Ю. Н. Пентатоника как род интервальных систем. *Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межреспубл. научной конференции (Казань, 1—2 ноября 1993)*. Казань, 1995. С. 5–6.
158. Холопов Ю. Н. Пентатоника. *Музыкальная энциклопедия*: В 6-ти тт. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т.4. Стб. 234–237.
159. Холопова В. Н. Китайский авангард: От Сан Туна до Тан Дуна. *М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи*. М., СПб.: Алетейя, 2003. С. 243–251.
160. Холопова В. София Губайдулина. М.: Издательство «Композитор», 2008. 400 с.
161. Цуккерман. В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 159 с.
162. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность*. М.: Музыка, 1988. Вып. 1. С. 43–68.
163. Чередниченко Т. Современная эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития. М.: Советский композитор, 1988. 320 с.
164. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры: в двух. М., 1994. 429 с.
165. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К., 1986. 254 с.

166. Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох: Збірник статей: У 2 т. Київ, 2002. Т. 1. 184 с.
167. Черкашина-Губаренко М. Р. Размышления о феномене оперы. Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох: у 2 т. Київ, 2002. Т. 1. С. 43–56.
168. 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.
169. 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.
170. Чжао Цзиюань. Художньо-естетичні властивості образу-маски у театральнo-опернoму мистецтві ХХ ст. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип 28, кн. 2. С. 84–94.
171. Чистюхин И. О драме и драматургии. Орел, 2002. 270 с.
172. Шекалов В. Клавесин в современном композиторском творчестве. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2008. № 72. С. 63–75.
173. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 352 с.
174. Шестаков В. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. М.: Искусство, 1983. 358 с.
175. Шульга Е. Когнитивная герменевтика. М., 2002. 236 с.
176. Эфрос А. Профессия: режиссер. М.: Вагриус, 2000. 576 с.
177. Южакова Е. В. Музыкально-художественная система традиционного японского театра Но: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2002. 22 с.
178. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Канон, 1991. 334 с.
179. Юнг К. Г., М.-Л. фон Франц, Дж. Л. Хендерсон, И. Якоби, А.

- Яффе. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1998. 368 с.
180. Юнг К.Г. Архетип и символ. Об архетипах коллективного бессознательного: веб-сайт. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/4229/4232>
181. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. М.: Прогресс-Универс, 1994. 336 с.
182. Юнг К. Г. К пониманию психологии архетипа младенца. *Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе*. М: Политиздат, 1991. С. 119-129.
183. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века: в 2 кн. М.: Музыка, 1971. Кн. 1. 347 с.
184. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века: в 2 кн. М.: Музыка, 1978. Кн. 2. 261 с.
185. Basini L. Masks, Minuets and Murder: Images of Italy in Leoncavallo's «Pagliacci» // *Journal of the Royal Musical Association*. Vol. 133, Part 1, 2008. P. 32-68.
186. Brook P. *The shifting point: Forty years of theatrical exploration, 1946-1987*. London: Methuen, 1988. 384 p.
187. Franceschetti E. L'Arlecchino di Busoni: maschere e memorie. URL: <http://quinteparallele.net/2017/02/22/arlecchino-busoni-maschere-e-memorie>.
188. Gatti G. M. The stage-works of Ferruccio Busoni. *The Musical Quarterly*. Vol. XX. Issue 3. 1 July 1934. Pp. 267–277.
189. MacNeil A. Commedia dell'arte. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol.* Vol. 6 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 170-172.
190. Malipiero G. F. *Scrittura e critica*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1984. 169 p.
191. Mallach A. *Pietro Mascagni and his operas*. Boston: Northeastern University Press, 2002. 378 p.

192. Mosso C. Il teatro di Gian Francesco Malipiero. *Storia dell'opera*. Torino: UTET, 1977. Vol. 1: L'opera in Italia. T. 2. URL: <http://www.rodoni.ch/malipiero/utet1.html>
193. Pirrotta N. Commedia dell'arte and Opera // *The Musical Quarterly*. 1955. July. P. 305-324.
194. Porter J. C. The Naples Pulcinella: Mask and Mirror. *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches* / Ed. by M. A. Carr. Middleton, Wisconsin: A-R Edition, Inc., 2010. P. 53-60.
195. Puffitt D. Busoni Elucidated (review of Antony Beaumont's "Busoni the Composer"). *Musical Times*, 1986. January № 127 (1715). Pp. 37-44.
196. Waterhouse J. C. G. Malipiero G. F. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol.* Vol. 15 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 697-704.
197. 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.
198. 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.