

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВАН НА

УДК 78.03 + 782/782.1+782.6

ДИСЕРТАЦІЯ

**СЮЖЕТНО-ОБРАЗНА ВЗАЄМОДІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОПЕРИ ТА
КИТАЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ:
ДО ПРОБЛЕМИ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР
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

Ван На

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

ОДЕСА – 2021

АНОТАЦІЯ

Ван На. Сюжетно-образна взаємодія європейської опери та китайського музичного театру: до проблеми діалогу культур. – 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, 2021.

Багатоликий драматургічний та художньо-образний зміст музично-театральної традиції та її особлива художня організація, здатність тонко реагувати на соціокультурний контекст демонструє відповідність вимогам часу та пояснює пріоритетність вивчення в сучасному гуманітарному знанні проблем світового музичного театру у всіх його національних та художніх модифікаціях. Опера як невід’ємна складова музично-театрального мистецтва з моменту свого зародження і до сьогодні викликає неослабний інтерес до себе з боку музикознавців, культурологів, істориків і театрознавців.

У багатьох дослідженнях мистецтвознавчого профілю вказується, що музичний театр є однією з найдавніших художніх систем; взагалі неможливо знайти культуру, в якій би не були представлені в тому чи іншому вигляді форми музично-театрального дійства. Світове музично-театральне, у тому числі й оперне, мистецтво за культурно-історичним шляхом формування, образними та музично-виконавськими ознаками можна умовно поділити на дві автономні художні системи – європейський та східний музичні театри. Означені музично-театральні системи протягом довгого історичного часу існували як повністю автономні й незалежні одна від одної, але, починаючи з ХХ століття й по теперішній час, спостерігаються значні культурні зміни, що супроводжуються зростанням діалогічної взаємодії музично-театральних традицій Сходу та Заходу.

Вивчення проблеми діалогу набуло актуальності та особливого поширення в різних галузях дослідницької гуманітарної думки ще в першій половині ХХ століття. З тих пір вивчення діалогу стає магістральним в філософських, літературознавчих, мистецтвознавчих, культурологічних та музикознавчих дослідженнях. Так, в музикознавчих роботах останніх років діалог постає проблемою і для музикознавства з його дослідницької логікою, і для музики в цілому у вираженні її власної художньої позиції. Діалог між різними культурними процесами і явищами, між різними національно-історичними типами культур існував за всіх часів, але у ХХ столітті швидкість їх взаємодії й впливу один на одного значно зростає.

Мета роботи – виявити принципи й форми взаємодії східного й західного типів культур та особливості їх діалогу в оперній творчості ХХ-ХХІ ст.

Матеріалом дослідження стали оперні твори Дж. Пуччіні «Турандот» та опери Го Венґцін «Wolf Cub Village» («Село вовча»).

Дисертація присвячена розгляду сюжетно-образної взаємодії художніх традицій європейської оперної традиції та китайського музичного театру у світлі проблеми діалогу культур. У зв'язку з цим розглядається явище діалогу у літературознавчих та музикознавчих дослідженнях, що дозволяє простежувати діалогічну взаємодія культурних традицій Сходу та Заходу у музично-театральному та оперному мистецтві. Визначаються теоретично-концепційні засади та культурно-історичні передумови вивчення явища оперного сюжету та оперної сюжетології як актуальної сфери сучасного музикознавства. Це дозволяє простежувати логіку та загальні принципи побудови сюжету художнього твору у цілому, та оперного твору зокрема. Виявлені провідні засади й художні властивості явищ інтерпретації та реінтерпретації літературного першоджерела у оперному мистецтві країн Сходу та Європи.

Перший розділ роботи присвячений послідовному розгляду формування та подальшого історичного розвитку поняття діалогу культур, що має широке розповсюдження у гуманітарній та музикознавчій думці. Відзначається, що вивчення проблеми діалогу набуло актуальності та значного розповсюдження в різних галузях гуманітаристики ще в першій половині ХХ століття. З того часу й до сьогодні звернення до проблеми діалогу стає одним з найбільш вагомих та значних у сучасних філософських, літературознавчих, мистецтвознавчих, культурологічних та музикознавчих дослідженнях.

У другому розділі простежуються сюжетно-образні основи оперного твору з опорою на літературознавчі, музикознавчі та загальногуманітарні підходи до проблеми сюжетології. Зазначається, що у текстовій організації з чітко окресленими сюжетними лініями виникає особлива форма освоєння й фіксації плинної реальності. У багатьох лінгвістичних дослідженнях сюжет розглядається як засіб осмислення життя та спосіб концептуалізації реальності. Виділення та виокремлення дискретних одиниць дозволяє тлумачити їх семантично через поєднання їх з тими чи іншими значеннями, а також організувати їх послідовність та зчеплення у єдину низку, що дозволяє тлумачити їх синтаксично. Отже, сюжет є упорядкованим ланцюжком окремих смислових одиниць, тому оповідання охоплює цілу низку наступних одна за одною і зчеплених подій, підкреслюючи його лінеарність та процесуальність. Сюжет фіксує для подальшої передачі певний фрагмент буття, взятий обов'язково у динаміці.

У третьому розділі дисертації досліджуються нові художні принципи та засоби художньої адаптації літературного першоджерела в оперній творчості європейських композиторів та митців країн Сходу, що розглядаються у світлі проблеми діалогу культур. Простежується втілення традиційного східного сюжету у європейській оперній творчості на прикладі опери «Турандот» Дж. Пуччіні. Цей період характеризується внутрішніми

структурними змінами, що відбулися у взаємодії Сходу і Заходу в європейській музиці, в тому числі в оперному мистецтві. Проаналізовано та виявлено взаємозв'язок досліджуваного явища з активними інтеграційними процесами, що відбуваються в сучасній світовій культурі. Розглянуті принципи реінтерпретації «Записок божевільного» М.В. Гоголя й зіставлення кола образів і художніх рішень з «Щоденниками божевільного» Лу Сіня, який став основою для оперного твору Го Венцзіна. Досліджуються різні аспекти, пов'язані зі створенням образу головного герою та особливості його втілення в творах М.В. Гоголя, Лу Сіня й Го Венцзіна.

В європейському музично-театральному мистецтві початок ХХ століття був ознаменований зростанням творчої уваги до розвитку культурного діалогу Схід – Захід. Якщо в кінці ХІХ століття інтенсивна взаємодія двох культур була більш характерною для інших видів європейського мистецтва (живопис, література), то на початку ХХ століття поряд з образотворчим мистецтвом, драматичним театром, літературою і інструментальною музикою цей процес охоплює й оперне мистецтво. Вражає кількість творів, створених в першій чверті ХХ століття в руслі діалогу Схід – Захід, що представляють вершинні, художньо досконалі явища європейського музичного театру. Звернення композиторів країн Сходу (зокрема Китаю) до європейської культурної спадщини відбувалося значно пізніше, у другій половині – наприкінці ХХ ст.

Діалог між культурною традицією Сходу та Заходу, що відбувався на початку ХХ століття, в значній мірі представляв собою зіставлення двох картин світу, рефлексію європейських художників з приводу їх подібності та відмінності, що знайшло своє вираження у системі опозицій на різних рівнях художнього тексту. Принципово новим є те, що Схід і Захід наділяються реальними, типологічно властивими їм рисами, що впливають з основоположних принципів мислення, відповідно до східної й західної культур: інтуїтивне – раціональне, інтровертне – екстравертне, колективне –

індивідуальне. Порівняння двох різних картин світу та зіставлення двох моделей мислення (східної та західної) дозволяє глибше зрозуміти й усвідомити особливості та внутрішні механізми європейської культури.

«Турандот» Дж. Пуччіні є оперою європейського композитора про Схід, спробою проникнути в «таємницю» Китаю, продемонструвати його складність та «чужорідність», водночас, надзвичайну красоту й привабливість цього світу. Композитор підкреслює в своїй останній опері, з одного боку, суворість й жорстокість Сходу, з іншого – його жертвність й відданість. В опері «Турандот» вперше в історії європейського музичного театру Схід стає повноцінним учасником діалогу та основою системного цілого, що складається з багатьох елементів, першим з яких є сюжет східної легенди, адаптований для європейського читача К. Гоцці. Серед інших елементів даної системи – принципи драматургічного розвитку, мелодико-інтонаційні структури, принципи тембрової драматургії, тощо. Музична складова опери «Турандот» також є скоріше адаптацією європейським композитором окремих мотивних комплексів, притаманних культурі Сходу. Узагальнений образ Сходу в опері «Турандот» стає тією основою, на котрій більш рельєфно проступають глибинні смисли європейської культури, що, повертаючись до своєї архетиповості, стають ближчими до початкової сутності.

Виявлення параметрів реінтерпретації окремого літературного твору відкриває широкі можливості для створення нових художніх обставин існування його у інших культурних контекстах. Драма душі героя «Щоденника божевільного» Лу Сіня, еволюція його психологічного стану проходять довгий шлях від кошмарних видінь до трагічного сплеску, що вказує на спадкоємність художніх принципів М.В. Гоголя, який завжди приділяв особливу увагу психологічним станам й рухам душі героя.

Літературні першоджерела – «Записки божевільного» М.В. Гоголя та «Щоденник божевільного» Лу Сіня – та опера «Щоденник божевільного»

(«Село вовча») Го Венъцзіна підтверджують, що композитор як автор нового художнього тексту, завдяки феномену реінтерпретації, відтворює головні художні параметри й ключові драматургічні рішення твору-першоджерела, навіть у випадку, коли знайомство з ним відбувається крізь призму нових прочитань та пізніших інтерпретацій.

Гоголівський текст «Записок божевільного» у другій половині ХХ століття привертає до себе увагу багатьох митців різних національних шкіл й художніх напрямів. У музичному мистецтві ХХ століття це пояснюється, з одного боку, збільшеним інтересом до теми божевільня, з іншого – увагою до творчості Лу Сіня, у цілому, та оригінальним тлумаченням китайським письменником твору М.В. Гоголя, зокрема.

В творі Лу Сіня, а потім й в опері Го Венъцзіна яскраво виражена можливість трансляції сюжету і змісту літературного джерела в інонаціональних культурних контекстах. Через повість «Щоденник божевільного» Лу Сіня опера «Wolf Cub Village» («Село вовча») Го Венъцзіна постає гідним продовженням сучасної музичної гоголіани, в якому поєднуються генералізовані інтонації та концепційні рішення твору М.В. Гоголя з новими національно-культурними умовами й вимогами сьогодення.

Ключові слова: діалог культур, оперне мистецтво, сюжет, сюжетологія, художня комунікація, міжкультурна комунікація, інтерпретація, реінтерпретація, художня адаптація літературного першоджерела.

ANNOTATION

Wang Na. Plot and image interaction of European opera and Chinese musical theater: to the problem of dialogue of cultures. – 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, 2021.

The multifaceted dramatic and artistic content of the musical and theatrical tradition and its special artistic organization, the ability to respond subtly to the socio-cultural context demonstrates compliance with the requirements of the time and explains the priority of studying the problems of world musical theater in all its national and artistic modifications. Opera, as an integral part of musical and theatrical art from its inception to the present day, has aroused undiminished interest in itself by musicologists, culturologists, historians and theater critics.

Many studies of the art history indicate that musical theater is one of the oldest art systems; in general, it is impossible to find a culture in which forms of musical and theatrical action would not be presented in one form or another. World musical and theatrical art, including opera, can be divided by cultural and historical formation, figurative and musical-performing features into two autonomous art systems – European and Eastern musical theaters. These musical and theatrical systems have existed for a long historical time as completely autonomous and independent of each other, but since the XX century and till nowadays, there are significant cultural changes, accompanied by increasing dialogic interaction of musical and theatrical traditions of East and West.

Studying the problem of dialogue became relevant and especially widespread in various fields of research humanitarian thought in the first half of the XX century. Since then, the study of dialogue has become a mainstay in philosophical, literary, art, cultural and musicological research. Thus, in the musicological works of recent years, dialogue is a problem for musicology with its research logic, and for music in general in the expression of its own artistic position. The dialogue between different cultural processes and phenomena, between different national-historical types of cultures has existed at all times, but

in the XX century the speed of their interaction and influence on each other increases significantly.

The aim of the work is to identify the principles and forms of interaction of Eastern and Western types of cultures and features of their dialogue in the opera of the XX-XXI centuries.

The study material was the operas of G. Puccini «Turandot» and Guo Wenjing's «Wolf Cub Village».

The dissertation is devoted to the consideration of the plot and image interaction of the artistic traditions of the European opera tradition and the Chinese musical theater in the light of the problem of dialogue of cultures. In this regard, the phenomenon of dialogue in literary and musicological research is considered, which allows us to trace the dialogical interaction of cultural traditions of East and West in music, theater and opera. Theoretical and conceptual principles and cultural and historical preconditions of studying the phenomenon of opera plot and opera plotology as an actual sphere of modern musicology are determined. This allows us to follow the logic and general principles of the plot construction of the opera composition in general, and the opera in particular. The leading principles and artistic properties of the phenomena of interpretation and reinterpretation of the literary source in the opera art of the countries of the East and Europe are revealed.

The first section of the work is devoted to the consistent consideration of the formation and further historical development of the concept of dialogue of cultures, which is widespread in the humanities and musicology. It is noted that the study of the problem of dialogue became relevant and widespread in various fields of the humanities in the first half of the XX century. From then until today, the appeal to the problem of dialogue has become one of the most important and significant in modern philosophical, literary, art, cultural and musicological research.

The second section traces the plot and image foundations of the opera composition based on literary, musicological and general humanitarian approaches to the problem of plotology. It is noted that in a text organization with clearly defined story lines there is a special form of development and fixation of the flowing reality. In many linguistic studies, the plot is seen as a means of understanding life and a way of conceptualizing reality. Selection and separation of discrete units allows to interpret them semantically through their combination with certain values, as well as to organize their sequence and coupling into a single sequence, which allows to interpret them syntactically. Thus, the plot is an ordered chain of individual semantic units, so the story covers a number of successive and interconnected events, emphasizing its linearity and process. The plot captures for further transmission a certain fragment of life, taken necessarily in the dynamics.

The third section of the dissertation explores new artistic principles and means of artistic adaptation of the literary source in the operas of European composers and artists from the East, which are considered in the light of the problem of dialogue of cultures. The embodiment of the traditional oriental plot in European opera can be seen on the example of G. Puccini's opera «Turandot». This period is characterized by internal structural changes that have occurred in the interaction of East and West in European music, including opera. The interrelation of the studied phenomenon with the active integration processes taking place in the modern world culture is analyzed and revealed. The principles of reinterpretation of «Diary of a Madman» by M. V. Gogol and the comparison of the range of images and artistic solutions with the «Diaries of the Madman» by Lu Xin, which became the basis for Guo Wenjing's opera, are considered. Various aspects related to the creation of the image of the protagonist and the peculiarities of its embodiment in the compositions of M. V. Gogol, Lu Xin and Guo Wenjing are researched.

In European musical and theatrical art, the beginning of the XX century was marked by the growth of creative attention to the development of cultural dialogue between East and West. If at the end of the XIX century the intense interaction of the two cultures was more characteristic of other European arts (painting, literature), then at the beginning of the XX century, along with fine arts, drama, literature and instrumental music, this process includes opera. The number of compositions created in the first quarter of the XX century in line with the East and West dialogue, representing the top, artistically perfect phenomena of European musical theater, is impressive. The appeal of composers from Eastern countries (including China) to the European cultural heritage took place much later, in the second half – at the end of the XX century.

The dialogue between the cultural tradition of East and West, which took place in the early XX century, was largely a comparison of two paintings of the world, a reflection of European artists on their similarities and differences, expressed in the system of oppositions at different levels of the text. Fundamentally new is that East and West are endowed with real, typologically inherent features arising from the fundamental principles of thinking, in accordance with Eastern and Western cultures: intuitive – rational, introvert – extrovert, collective – individual. Comparing two different pictures of the world and comparing two models of thinking (Eastern and Western) gives deeper comprehension and understanding of the features and internal mechanisms of European culture.

Puccini's «Turandot» is an opera by a European composer about the East, an attempt to penetrate the «secret» of China, to demonstrate its complexity and «foreignness», at the same time, the extraordinary beauty and attractiveness of this world. The composer emphasizes in his latest opera, on the one hand, the severity and cruelty of the East, on the other – its sacrifice and devotion. In the opera «Turandot» for the first time in the history of European musical theater, the East becomes a full participant in the dialogue and the basis of a systemic whole,

consisting of many elements, the first of which is the plot of an oriental legend adapted for the European reader C. Gozzi. Among other elements of this system there are the principles of dramatic development, melodic and intonation structures, the principles of timbre drama, and so on. The musical component of the opera «Turandot» is also rather an adaptation by the European composer of certain motif complexes inherent in the culture of the East. The generalized image of the East in the opera «Turandot» becomes the basis on which the deep meanings of European culture appear more prominently, which, returning to their archetypal nature, become closer to the original essence.

Identifying the parameters of reinterpretation of a particular literary composition opens wide opportunities for creating new artistic circumstances of its existence in other cultural contexts. The drama of the soul of the hero of Lu Xin's «Diaries of the Madman», the evolution of his psychological state go a long way from nightmares to a tragic surge, which indicates the continuity of artistic principles of M. V. Gogol, who always paid special attention to the psychological states and movements of the hero's soul.

Literary sources – Gogol's «Diary of a Madman», Lu Xin's «Diaries of the Madman» and Guo Wenjing's «Wolf Cub Village» confirm that the composer, as the author of a new literary text, reproduces the main artistic parameters and key dramatic decisions of the original source, even in the case when the acquaintance with it takes place through the prism of new readings and later interpretations.

Gogol's text of «Diary of a Madman» in the second half of the XX century attracted the attention of many artists of different national schools and artistic trends. In the musical art of the XX century, on the one hand, this is due to the increased interest in the subject of madness, on the other – attention to the compositions of Lu Xin, in general, and the original interpretation of Gogol by the Chinese writer, in particular.

In Lu Xin's compositions, and later in Guo Wenjing's opera, the possibility of translating the plot and content of a literary source in non-national cultural

contexts is clearly expressed. Through Lu Xing's novel «Diaries of the Madman», Guo Wenjing's «Wolf Cub Village» is a worthy continuation of the modern musical Gogoliana, which combines the generalized intonations and conceptual solutions of M.V. Gogol with new national and cultural conditions and requirements of today.

Key words: dialogue of cultures, opera art, plot, plotology, artistic communication, intercultural communication, interpretation, reinterpretation, artistic adaptation of the literary source.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Ван На. Взаємодія традицій європейської опери та китайської національно-культурної парадигми: до проблеми діалогу культур. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 29, книга 1. С. 74-85.
2. Wang Na. Modern opera house as a subject of musicologist studies: musical, historical and interpretation aspects. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 29, кн. 2. С. 198–208.
3. Wang Na. Operas on Gogol's plots in the compositions of contemporary composers: from libretto to the problem of plotology. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Гельветика, 2020. Вип 30, кн.1. С. 106–111.
4. Ван На. Реінтерпретація «Записок божевільного» М. Гоголя в оперній творчості Го Веньцзіна: від літературного першоджерела до оперного твору. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 30, кн.2. С. 149–161.

ЗМІСТ:

АНОТАЦІЇ2

ВСТУП.....16

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР ЯК АКТУАЛЬНОЇ ПРОБЛЕМИ МУЗИКОЗНАВСТВА

1.1. Явище діалогу у літературознавчих та музикознавчих дослідженнях.....22

1.2. Художньо-комунікативні властивості музичного мистецтва: до проблеми художнього змісту.....38

1.3. Діалогічна взаємодія культурних традицій Сходу та Заходу у музично-театральному та оперному мистецтві.....57

Висновки до Розділу 1.....75

РОЗДІЛ 2. СЮЖЕТНО-ОБРАЗНІ ОСНОВИ ОПЕРНОГО ТВОРУ: ДО ПРОБЛЕМИ СЮЖЕТОЛОГІЇ

2.1. Логіка та загальні принципи побудови сюжету художнього твору у літературознавчих та музикознавчих дослідженнях.....78

2.2. Інтерпретація та реінтерпретація літературного першоджерела у оперному мистецтві країн Сходу та Європи: до проблеми розуміння.....97

Висновки до Розділу 2.....121

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЯ АДАПТАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КРАЇН СХОДУ ТА ЄВРОПИ

3.1. «Турандот» Дж. Пуччіні як втілення традиційного східного сюжету у європейській оперній творчості.....	124
3.2. Реінтерпретація сюжету «Записок божевільного» М. Гоголя в оперній творчості Го Венцзіна.....	144
Висновки до Розділу 3.....	171
ВИСНОВКИ.....	174
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	177
ДОДАТОК А.....	195

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Багатоликий драматургічний та художньо-образний зміст музично-театральної традиції та її особлива художня організація, здатність тонко реагувати на соціокультурний контекст демонструє відповідність вимогам часу та пояснює пріоритетність вивчення в сучасному гуманітарному знанні проблем світового музичного театру у всіх його національних та художніх модифікаціях. Опера як невід'ємна складова музично-театрального мистецтва з моменту свого зародження і до сьогодні викликає неослабний інтерес до себе з боку музикознавців, культурологів, істориків і театрознавців.

У багатьох дослідженнях мистецтвознавчого профілю вказується, що музичний театр є однією з найдавніших художніх систем; взагалі неможливо знайти культуру, в якій би не були представлені в тому чи іншому вигляді форми музично-театрального дійства. Світове музично-театральне, у тому числі й оперне, мистецтво за культурно-історичним шляхом формування, образними та музично-виконавськими ознаками можна умовно поділити на дві автономні художні системи – європейський та східний музичні театри. Означені музично-театральні системи протягом довгого історичного часу існували як повністю автономні й незалежні одна від одної, але, починаючи з ХХ століття й по теперішній час, спостерігаються значні культурні зміни, що супроводжуються зростанням діалогічної взаємодії музично-театральних традицій Сходу та Заходу.

Вивчення проблеми діалогу набуло актуальності та особливого поширення в різних галузях дослідницької гуманітарної думки ще в першій половині ХХ століття. З тих пір вивчення діалогу стає магістральним в філософських, літературознавчих, мистецтвознавчих, культурологічних та музикознавчих дослідженнях. Так, в музикознавчих роботах останніх років

діалог постає проблемою і для музикознавства з його дослідницької логікою, і для музики в цілому у вираженні її власної художньої позиції. Діалог між різними культурними процесами і явищами, між різними національно-історичними типами культур існував за всіх часів, але у ХХ столітті швидкість їх взаємодії й впливу один на одного значно зростає.

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 № 11 – «Семіологічні аспекти композиторської і виконавської творчості».

Мета роботи – виявити принципи й форми взаємодії східного й західного типів культур та особливості їх діалогу в оперній творчості ХХ-ХХІ ст.

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

- визначити теоретичні засади вивчення діалогу культур у сучасному музикознавстві;
- простежити художньо-комунікативні властивості музичного мистецтва у контексті проблеми художнього змісту;
- проаналізувати логіку та загальні принципи побудови сюжету художнього твору на матеріалі літературознавчих та музикознавчих досліджень;
- розглянути принципи інтерпретації та реінтерпретації літературного першоджерела у оперному мистецтві країн Сходу та Європи у світлі проблеми розуміння;
- здійснити розробку принципів дослідження музичних творів з метою виявлення в них механізмів формування діалогу Схід – Захід;
- виявити чинники художньої адаптації літературного першоджерела у оперній творчості композиторів країн Сходу та Європи;

- проаналізувати втілення традиційного східного сюжету у європейській оперній творчості на прикладі «Турандот» Дж. Пуччіні;
- визначити художнє значення реінтерпретації сюжету «Записок божевільного» М. Гоголя в оперній творчості Го Веньцзіна

Об'єктом дослідження є діалогічна взаємодія між традиціями європейського оперного мистецтва та культурними настановами оперної творчості країн Сходу.

Предметом дослідження є сюжетно-образна основа оперних творів Дж. Пуччіні («Турандот») та Го Веньцзіна «Wolf Cub Village» («Село вовча») та принципи їх художньої адаптації й музичного втілення.

Матеріалом дослідження стали оперні твори Дж. Пуччіні «Турандот» та опери Го Веньцзіна «Wolf Cub Village» («Село вовча»).

Методологічна основа роботи визначається єдністю діалогічного, естетичного, жанрово-типологічного, літературознавчого, текстологічного, оперознавчого, семіотичного й музикознавчого аналітичного підходів, взаємодія та комплексне застосування яких формує єдину інтердисциплінарну базу дослідження вивчення проблеми сюжетно-образного змісту оперного твору.

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

До першої групи належать роботи, присвячені теоретичним аспектам та визначенню філософських, літературознавчих, естетичних, семіотичних та музикознавчих концепцій явища діалогу культур, смислового призначення музики, її діалогічної природи та естетичного призначення (С. Аверінцев, Р. Барт, М. Бахтін, М. Бонфельд, К. Волкова, Г.-Г. Гадамер, О. Лосєв, Ю. Лотман, Є. Назайкинський, О. Самойленко, Й. Хейзінга, Ю. Холопов, Т. Чередніченко, В. Шестаков, деяк. ін.);

Другу групу визначають літературознавчі праці, присвячені дослідженню явища сюжету та принципів сюжетології (А. Арто,

О. Балашова, Р. Барт, С. Владимиров, Ван Лунчуань, О. Веселовський, М. Гаспаров, В. Кожин, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, О. Михайлов, І. Силантьєв, Н. Тамарченко, Л. Тимофєєв, Б. Томашевський, О. Фрейденберг, К. Фрумкін, М. Хоркхаймер, В. Шмід);

Третю групу складають праці безпосередньо присвячені історії оперного мистецтва, в тому числі, монографічні дослідження індивідуальних оперних поетик, а також дослідження орієновані на визначення принципів історичного розвитку та теорії жанрової еволюції опери (Л. Алексєєва, Б. Асафєєв, І. Белза, В. Богатирьов, С. Богоявленський, Н. Вільнер, А. Гозенпуд, Л. Дмитрієв, В. Жаркова, Ю. Келдиш, Л. Кириліна, О. Комарницька, В. Конен, Г. Кречмар, Е. Курт, Л. Мудрецька, Г. Орлов, С. Осадча, В. Протопопов, К. Ручьєвська, М. Сабініна, О. Самойленко, І. Силантьєва, А. Соловцов, Н. Туманіна, С. Тишко, М. Фіндейзен, В. Холопова, А. Хохловкіна, М. Черкашина-Губаренко, Г. Хубов, Л. Шаповалова, Р. Ширинян, Б. Ярустовський, деяк. ін.).

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

Вперше:

- розглядається зв'язок явища діалогу культур з поняттям міжкультурної комунікації, що дозволяє розкривати нові художні можливості оперного мистецтва;
- досліджується діалогічна взаємодія європейського оперного мистецтва з національними музично-театральними традиціями країн Сходу з позиції адаптації сюжетно-образної основи культурної традиції-комуніканта;
- виявлені провідні принципи інтерпретації та реінтерпретації літературного першоджерела у оперному мистецтві країн Сходу та Європи у світлі проблеми розуміння;

- виявляються шляхи вивчення європейського оперного мистецтва з боку впливу на нього східної культурної традиції (на прикладі «Турандот» Дж. Пуччіні);
- визначається вплив літературної спадщини М.В. Гоголя на творчість сучасного китайського композитора Го Веньціна.

Одержали подальший розвиток:

- поняття «сюжету» та «сюжетології» у їх взаємообумовленості з проблемами діалогу культур та міжкультурної комунікації;
- музикознавчий поняттєвий апарат, пов'язаний з явищем діалогу, діалогу культур, художньої комунікації;
- дослідження проблем інтерпретації та реінтерпретації у зв'язку з оперною творчістю європейських та китайських композиторів ХХ–ХХІ ст.

Уточнене:

- поняття діалогу культур, міжкультурної комунікації;
- визначення оперного сюжету та його жанрово-естетичної природи.

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. 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 4 статті у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України.

Структура роботи. Робота складається із вступу, 3 розділів, що включають 7 підрозділів, і висновків, які містять узагальнення головних результатів дослідження. Обсяг основного тексту дисертації – 164 сторінки, список використаної літератури включає 206 позицій.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР ЯК АКТУАЛЬНОЇ ПРОБЛЕМИ МУЗИКОЗНАВСТВА

1.1. Явище діалогу у літературознавчих та музикознавчих дослідженнях

Дослідження та осмислення проблеми діалогу набуло актуальності й особливого поширення в різних областях дослідницької гуманітарної думки починаючи з початку ХХ століття та стає одним з провідних напрямів у літературознавчих, філософських, мистецтвознавчих та музикознавчих дослідженнях. Діалог між різними культурними процесами та виникаючі, як його наслідок, нові великі художні явища, входять в «великий час» (М. Бахтін) та набувають нового смислового значення, породжуючи нове розуміння, нове тлумачення художніх взірців минулого, іноді значно вагомішого, ніж у часи їх створення. На думку дослідника, подібне найчастіше відбувається через діалог одного великого художнього явища з іншим, завдяки чому один смисл відкриває свої глибинні значення та долає певну замкнутість й однобічність цих явищ завдяки зустрічі з іншим, чужим смислом.

Діалогічні взаємодії як невід'ємна частина культурного розвитку існували в усі часи, але його впливовість значно поширюється ще з епохи Романтизму, коли зростає націленість культури на внутрішній діалог. Разом з тим, ці діалогічні процеси повернулись скоріше неприйняттям чужого, на що вказує М. Лобанова. Дослідниця підкреслює, що «відкриваючи тему «своє-чуже» слово, свідомість, романтизм потрапляє в тенета егоцентризму, пригнічуючи тему «чужого» «своїм». Відкриття справжньої рівноваги, можливостей діалогу, усвідомлення множинності відбувається пізніше – в ХХ в., завдяки тим радикальним змінам в світі і його розумінні... Поки ж, в

епоху романтизму, музика звертається до скороченої, ідіоматичної, зрозумілої тільки самій собі мови. Тут виникають пастки і тупики романтичної "естетики почуття", які болісно відгукуються і в ХХ ст.» [93, с. 110]. Культура починає жити за законами людської свідомості – як для свідомості на всіх рівнях необхідне існування іншої свідомості, так і для функціонування однієї культури просто необхідне існування іншого культурного середовища.

Кожна історична епоха по-своєму «визначала» змістовне наповнення, місце і роль діалогічного в контексті соціокультурного буття. Епоха міфологічної свідомості характеризується формами безпосередньо-чуттєвого діалогу людини і світу як Космосу. У стародавніх суспільствах формується свій тип спілкування, при якому особистісні відносини «Я» і «Іншого» не є проблемою, розв'язуваної свідомим чином, саме в силу неподільності індивідуальної та родової свідомості.

Людська суб'єктивність нівелюється останньою. Пройшли тисячоліття, перш ніж люди дали визначення своїй суб'єктивності і усвідомили спілкування як природну та необхідну умова життя й форму людської взаємодії. Ще Геракліт пропонує вчення про внутрішню со-приналежність й взаємозв'язок свідомостей через принадлежність їх до загального, пронизуючого їх логосу. Плотін у своїх роботах наполягає на тому, що люди лише зовні роз'єднані; він порівнює людей з листям, яке «ззовні роз'єднані, зсередини ж за посередництвом гілок загального стовбура живляться ... загальним соком, що йде від коренів» [157, с. 380]. Надалі свою роль в усвідомленні діалогу зіграв драматичний жанр, який сприяв розвитку методу сократичної бесіди й вплинув на філософію Платона і Аристотеля.

Для християнського розуміння буття і містичного вчення про Церкву людське спілкування є встановленням нероздільної духовної єдності людей, яка, в свою чергу, є свідченням вселюдського єднання з Абсолютом. Діалог людини та Бога можливий в стані побожного любовного споглядання Істини

Буття. Християнству притаманне посилення особистісного начала в спілкуванні, в якому важливе місце займає духовне зростання людини і саме спілкування обґрунтовується з боку моральних та аксіологічних настанов.

Ренесансний світогляд, який ґрунтувався на «відкритті людини», можна розглядати як початок процесу десакралізації спілкування, розвінчання його потаємності. Спілкування стає все більш представленим конкретними формами людських відносин. Разом з тим, М. Монтень, досить скептично оцінює досягнення Ренесансу в сфері духовного самопізнання особистості, вважав, що досліджувати треба не абстрактну людину, а конкретну у всій повноті її визначень, що складають неповторну цілісність та єдність, бо «Homo homini Deus est» [112]. Відгукуючись на античний заклик, М. Монтень стверджує, що єдине чим варто займатися людині – це сама людина.

М. Монтень був одним з тих, хто озвучив проблему спілкування як проблему духовних почуттів і емоційних зв'язків людини з собою подібними. Незважаючи на те, що в відношеннях людини з Богом як вищою субстанцією, в епоху Ренесансу починає привноситься новий зміст, переважаючим моментом якого стає гуманістичне визнання людини, здатної до спілкування з іншою людиною як з рівним собі суб'єктом. Це знаходить подальший розвиток в освітянській традиції, в трансцендентальній етиці І. Канта. І хоча західна філософія з характерним для неї культом розуму все ж періодично «повертається» до сакрального розуміння діалогічного спілкування, але виявилася більш значною інша тенденція розуміння даного процесу, яка знайшла вираження у думках багатьох мислителів, у тому числі у роботах Л. Фейєрбаха, а саме – окрема людина, як щось відокремлене, не укладає людської суті в собі. Людина для себе є людиною в звичайному сенсі, людина в спілкуванні з людиною, єдності я і ти – є Бог [153].

Очевидно, що різниця умов протікання діалогічних процесів древньої епохи та епохи розвиненої соціальності й домінування науково-раціональної

свідомості велика. У філософській традиції досягнуто граничне розуміння спілкування, як єдиного шляху самоздійснення людини, його самопізнання, як спосіб й, одночасно, найважливіша умова його життя. Проте розуміння діалогу може носити як сутнісний, так і формальний характер. Діалог розуміється як спосіб або вид діяльності, техніка або метод проведення бесіди, спілкування. При цьому не береться до уваги, що діалог і є сама внутрішня діяльність свідомості по його самоздійсненню й змістовному наповненню. Діалог не тільки те, що має здійснитися, статися, але і те, що завжди є як те, що відбувається, що здійснюється. Він даний спочатку, в бутті самої свідомості.

До числа розроблюваних тематичних і наукових напрямків, запропонованих М. Бахтінім, які виявляються надзвичайно важливими для нашого дослідження, відносяться проблема діалогу та розуміння, а також, проблема естетичного як вираз онтологічних настанов культури. В історико-культурній спадщини ХХ століття, так само як і в дослідницьких працях, які намагаються осмислити даний період, ми можемо виявити декілька підходів до понять «інший», «чужий». До найбільш ранніх зразків даної концепції можна віднести діяльність і наукові праці екзистенціалістів, для яких «інший» означав завжди «не свій», а звідси і потенційна самотність кожної особистості, яка примушена жити, як вона вважає, в ворожому для неї світі.

Найчастіше у підході екзистенціалістів не було однозначно ворожого ставлення до «чужого», але завжди була присутня насторожена відстороненість, що породжувала відчуття повної самотності особистості, яка змушена жити в чужому для неї світі. Прояв даного емоційного стану можна знайти у відомому виразі Ж. П. Сартра: «Пекло – це Інші», детальне пояснення якої, дане самим автором, пролунало в інтерв'ю журналу «Експрес» (11-17 жовтня 1965 року): «Вважалося, що я хотів цим сказати, що відношення з іншими завжди шкідливі, що це завжди заборонені відношення. Але я хотів сказати зовсім інше. Я хотів сказати, що якщо

відношення з іншим заплутані та порочні, то інший може бути тільки пеклом [...]. Інші ж, по суті справи, являються тим, що є самим важливим в нас самих, для нашого власного пізнання нас самих» [137, с. 14]. Отже, в роботах представника французького екзистенціалізму Жан-Поля Сартра людина постає самотньою у виборі вчинків, адже як перебуває в стані неможливості перекласти тягар власного життєвого рішення на когось-небудь іншого. Людина «приречена вибирати сама» і «приречена бути вільною» [137, с. 344].

Полярним, відповідно до вищезазначеної позиції Ж. П. Сартра, є розуміння діалогу особистості з «іншим» та проблеми їх взаємовідносин, яка з'являється на сторінках робіт представника німецької думки Г. Гессе, де «інший» не є «чужим». Так, Г. Гессе вказує: «Інший – це ж не чужий, тобто не щось далеке, що не має до тебе відношення, що живе саме по собі. Адже все в світі, всі ці нещасні тисячі «інших» існують для мене лише остільки, оскільки я їх бачу, відчуваю, маю до них відношення. З відношень між мною та світом, «іншими», і складається, власне, моє життя» [53, с. 52]. Таким чином, відповідно до уявлень Г. Гессе, саме через відносини з «іншими» і світом «Я» відчуває і усвідомлює своє життя.

Поряд з інтересом до психологічних досліджень діалогу «я» – «інший», представленого літературною творчістю Ж. П. Сартра, представники екзистенціально-феноменологічного напрямку в філософії розробляють й проблеми діалогу культур. Думка про діалогічність розуміння як основного методу гуманітарного пізнання отримала розвиток і в сучасній герменевтиці, у тому числі у роботах Г.-Г. Гадамера, концепція багатьох з яких має яскраво виражений діалоговий характер і містить ряд евристично значущих положень для філософії комунікації. Як відомо, початок був покладений в праці «Істина й метод», але основний внесок у вивченні діалогічної природи герменевтичного процесу було запроваджено автором у наступних есе з естетики та роботі по дослідженню діалогів Сократа з

Платоном.

Серед вагомих досліджень ХХ ст. у цій галузі, найбільш значними є роботи М. Бахтіна. Провідним принципом концепції М. Бахтіна є розрізнення і виділення внутрішнього і зовнішнього слова, які, на його думку, і є підставою існування самого розуміння. Виходячи з цього, розуміння у М. Бахтіна є діалогічним явищем та завжди народжується на межі внутрішнього й зовнішнього, свого й чужого слова. Переживання свого Я в Іншому знаходить у М. Бахтіна специфічне тлумачення, адже Я завжди враховує не тільки ставлення до нас інших, але і передбачуваний нами образ нашої особистості в свідомості Іншого. «Ціннісний коефіцієнт, з яким подант наше життя для іншого, абсолютно відрізняється від того коефіцієнта, з яким ми переживаємо її особисто в нас самих. Ці переживання постійно розширюють самосвідомість, відкривають перспективу завжди майбутньої єдності, змушують самосвідомість постійно переступати будь-який завершений образ свого Я» [19, с. 43].

Як вказує М. Бахтін, подібний Інший є присутнім завжди і всюди, крім абстрактного пізнання [19, с. 50]. У естетичної діяльності він присутній для автора як героя, за допомогою якого автор прагне «зняти», звільнитися від свого власного закінченого образу. Це можуть бути ідеї і переконання, цілі соціальних груп і будь-яка інша реальність, значення якої виконує функцію дзеркала, що дозволяє відкрити перспективу становлення Я.

Інший, за М.М. Бахтіним, є джерелом активності особистості, а Я в силу своєї унікальності бачить в Іншому те, що Інший не може бачити в собі. Число форм цієї активності нескінченно. З унікальності Я випливає унікальність дій до Іншого, тобто існує можливість дій до Іншого, які може зробити тільки дане індивідуальне Я. Під діями тут розуміється діяльність споглядальна, яка «заповнює» Іншого, не позбавляючи його унікальності [19, с. 51].

Естетична теорія М. Бахтіна в своїх герменевтичних передумовах та

імплікаціях може бути представлена як відсторонення від естетики вираження і теорії почуттєвості (рос. – вчувствования). Попередня ідентифікація з Іншим необхідна, щоб через відмову від самого себе досягти стану естетичної ексцентричності яка дозволяє дізнатися Іншого в його відмінності. Саме в такий споглядальній діяльності є потреба в Іншому, оскільки він віддає собі звіт в тому, що бачимо і споглядаємо.

Згідно з концепцією М. Бахтіна розуміння було діяльністю, що принципово не може бути завершеною та завжди підкоряється правилу циркулярної дії, тобто руху по колам що розширюються. Повторне повернення від цілого до частини і від частин до цілого змінює і поглиблює розуміння смислу частини, підпорядковуючи ціле постійному розвитку. Він розглядає розуміння як охоплення найбільш глибоких взаємозв'язків у бутті. Це завжди «думка в світі». Істина завжди «просвічує» крізь твори культури, постає перед нами в одкровеннях і наукових відкриттях, в великих художніх й музичних творах, в філософських працях.

Провісник тієї чи іншої ідеї бачить цей світ як ціле, в контексті певного світогляду та світовідчуття, ґрунтуючись на розумінні та тлумаченні загальної картини світу. Зрозуміло, що цей рух та прагнення досягнути ціле завжди засліплює людину і їй здається, що вона може досягнути своєї мети. Але це не є можливим, адже ціле може досягнути лише «цілокупністю свідомостей», їх постійним діалогом. Тому в концепції М.М. Бахтіна «діалог» (діалог свідомостей, діалог культур, діалог часів) є одним з головних інструментів розуміння [167].

Таким чином, тема відносин «Я» – «інший», яка займала розуми багатьох мислителів і діячів культури початку ХХ століття, підводить до обговорення і осмислення проблеми діалогу, що стає однією з центральних в європейській культурі. Як вже зазначалося вище, вона починає розглядатися і вивчатися на різних рівнях, в різних галузях гуманітарного знання – в філософії, психології, філології, мистецтвознавстві та музикознавстві.

В філософських дослідженнях одним з перших до категорії діалогу звертається ієрусалимський філософ-теолог М. Бубер, основною ідеєю філософії якого являється діалог між Богом та людиною, людиною та світом, коли головний момент людського існування вбачається саме в «зустрічі». Для дослідника діалог є не тільки шляхом до істини, а й засобом, що веде до спасіння людини. Цей шлях М. Бубер вбачає в відношеннях людини з людиною, коли повинна відбутися їх зустріч, що дасть їм змогу вступити в діалог. Дослідник вважає що діалог є не тільки рухом до істини, але й відкритою можливістю, яка веде до спасіння людини. Для М. Бубера «Всяке справжнє життя є зустріч... Ніяка абстракція, ніяке знання та ніяка фантазія не стоять між Я та Ти... Всякий засіб – лише перепона. Лише там, де всі засоби розсипаються в порошок, відбувається зустріч» [32, с. 11].

Для М. Бубера існує три сфери, в яких реалізується діалог: перша сфера – це життя з природою, де відносини, що виникають в результаті зустрічі, носять передмовний характер, друга сфера – життя з людьми, коли ці відносини втілюються в мовній формі, третя – життя з духовними сферами. Дослідник зазначає, що в цій ситуації відношення розкривають себе беззвучно, але народжують мову, коли ми не чуємо, а лише відчуваємо поклик та відповідаємо, створюючи образи, думаючи та діючи.

На думку філософа, взаємність, яка виражається в розумінні твору мистецтва, не втрачається, а лише знову занурюється в прихованість або трансформується в конкретний зміст. М. Бубер підходить до двох важливих питань, які знайдуть більш глибоке своє вирішення та обґрунтування в дослідженнях М. Бахтіна, а саме – до проблеми розуміння та проблеми діалогу культур, або життя культури в «великому часі», як говорив про це М. Бахтін. Але якщо при розробці теорії діалогу М. Бубер, який близький до теології та ідей екзистенціалізму, акцент зробив на психології особистості, то у М. Бахтіна акцент зміщений на психологію культури, оскільки його дослідження пов'язані, насамперед, зі співвідношенням «людина та

культура», коли діалог Я – Культура аналогічний діалогічному співвідношенню Я – Інший.

В лінгвістичному аспекті діалогічна теорія по новому дозволяє поглянути на основний „матеріал” цієї науки – вона призводить до того, що слово уявляється початково розколотим, розщепленим на декілька голосів, воно ніколи не може бути цілісним та замкнутим на самому собі, навпроти – його розколотість призводить до звучання в ньому декількох голосів, воно стає двоголосим, а інколи й поліфонічним.

Розгляд питань культуротворення у М. Бахтіна відбувається з двох точок зору: по-перше, з точки зору створення культури особистістю, коли особистість досягає справжнього життя і набуває своєї власної унікальності саме в стані нетотожності самій собі, вступаючи в спів-буття, тобто діалог з «іншим», створюючи новий світ розуміючого та самостверджуючого духу, тобто культуру.

По-друге, з точки зору самої культури, яку дослідник також розглядає як діалогічний процес. Він вважає, що для повнішого розуміння смислу «культуротворення» просто необхідно зробити саму культуру відкритою, незамкненою системою, а її явища розглядати в “великому часі”. Таким чином, по відношенню до культури поняття “великого часу” тісно пов’язується саме з діалогом, установка на який являється принципово необхідною. Для М. Бахтіна культура – це смисл діалогу з приводу існування різних людей. Якщо в ранніх роботах дослідник зосереджувався на індивідуально-особистісних аспектах творчості, то в більш пізніх його, насамперед, хвилює проблема діалогу в культурі на макрорівні, з точки зору соціально-історичної проблематики.

Але якщо розглядати існування всього оточуючого нас як існуючого в діалозі, виникає значна проблема знаходження особливостей вживання в «іншого», а по відношенню до культури – подолання замкнутості своєї культури, не втрачаючи своїх унікальних індивідуальних рис. В цьому

випадку необхідно пам'ятати, що для М. Бахтіна немає діалогу, якщо відбувається «втрата» себе в іншому чи розчинення однієї культури в іншій. Вживаючись в “іншого” а ні людина, а ні культура не може втратити свою індивідуальність, саму себе до кінця, адже це б привело не до збагачення, а до збіднення себе та культури.

М. Бахтін в роботі «Людина в світі слова» [17] на матеріалі словесної творчості розглядає проблему наближену до тієї, що хвилювала М. Бубера. В даній роботі, зокрема, ми знаходимо такі думки дослідника: «Розуміти текст так, як розумів його сам автор даного тексту. Але розуміння може та повинне бути кращим. Потужна та глибока творчість багато в чому буває несвідомою та багатозмістовною. В розумінні вона восповнюється свідомістю та розкривається багатоманітністю смислів. Таким чином, розуміння восповнює текст: воно активне та носить творчий характер. Творче розуміння продовжує творчість...» [17, с. 19].

Розкриттям М. Бахтіним поняття «діалогу культур», яке народилось, з одного боку, під впливом ідей Освальда Шпенглера, а з іншого – в протигагу їм, ознаменувався останній період творчості дослідника. Якщо для О. Шпенглера замкнутість існуючих культур вказує на відсутність принципової можливості їх пізнання, то для російського філософа їх відкритість не являється перешкодою, а, швидше, навпаки, і вказує на необхідність та можливість їх «спілкування». Тільки коли кожна культура включається в діалог з наступними культурними епохами, вона поступово ніби розкриває заховані в ній самій багатомірні смисли, які народжуються найчастіше без свідомої ролі творців культурних цінностей.

Розгляд діалогічних аспектів культури у М. Бахтіна відбувається з двох точок зору: по-перше, з точки зору створення культури особистістю, коли особистість досягає справжньої життя і набуває своєї власної унікальності саме в стані нетотожності самій собі, вступаючи в со-буття, тобто діалог з «іншим», створюючи новий світ розуміння та самоствердження духу, тобто

культуру. По-друге, з точки зору самої культури, яку дослідник також розглядає як діалогічний процес, де для повного розуміння її сенсу просто необхідно зробити саму культуру відкритою, незамкненою системою, а її прояви розглядати в «великому часі».

Концепція М. Бахтіна не обмежується проблемою поліфонічної природи смислу, що тісно пов'язується у нього з проблемою діалогу культур та дозволяє розглядати його теорію як культурологічну герменевтику. Як вважає Н. Бонецька [30], одним з принципових завдань та факторів введення М. Бахтіним категорії «великого часу» є полеміка науковця з О. Шпенглером з приводу герменевтичної доцільності відстоювання у часі інтерпретатора від епохи створення твору. Таким чином, коли М. Бахтін стверджував, що в «великому часі» «немає нічого абсолютно мертвого: у кожного смислі буде своє свято відродження», то він, заперечуючи О. Шпенглеру, постулює герменевтичну «відкритість» минулих культур. З іншого боку, не дивлячись на те, що уявлення дослідника про можливість вивчення інших культур не співпадали з поглядами О. Шпенглера, створений М. Бахтіним «образ діалогу – образ ликів культури, які дивляться один на одного – філософськи добре співвідносяться з «фізіогномікою світового бування», як назвав О. Шпенглер свою власну філософію» [30, с. 53].

Проблеми діалогу в культурі розробляються М. Бахтіним в одній з найвідоміших його робіт – «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу» [15], в якій діалог, що виникає між суб'єктами, замінюється «спілкуванням» між різними потоками всередині цілісного тіла культури в його синхронному розрізі, тобто, коли в творі мистецтва одночасно поєднуються, на перший погляд, несумісні явища різних культурних середовищ – романтичної та побутової, «високої» та «низької», академічної та масової гілок культури. Для людини «іншим» може стати не тільки ще один суб'єкт, але й притаманні їй інші задатки, якості, які вона знаходить в самій собі.

Цікавим є бахтіновське розуміння творчості. В одному з його конспективних записів ми знаходимо наступне: «Розуміння як діалог. Ми підходимо тут до переднього краю філософії мови і взагалі гуманітарного мислення, до цілини. Нова постановка проблеми авторства (особистості, що творить)» [11, с. 298]. Дослідник зосереджується не тільки на особливостях гуманітарного типу мислення, яке має справу з розумінням як діалогом, але й вказує на те, що ця специфіка призводить до нової постановки проблеми авторства як проблеми особистості, яка творить. Отже, творчість для М. Бахтіна – це продукт діяльності, який несе в собі смислові відношення та вимагає освоєння як розуміння у відповідь. Процес творчості розуміється ним як самовизначення при взаємообміні, діалозі між «Я», «іншим» та соціальним середовищем. М. Бахтін вказував, що «творче розуміння продовжує творчість» [18, с. 346], а «в будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси смислів. Але в певні моменти подальшого розвитку діалогу, по його ходу, вони знову згадуються та оживуть в оновленому (в новому контексті) вигляді. Немає нічого абсолютно мертвого: у кожного смислу буде своє свято відродження» [18, с. 373].

Так, ключова роль в концепції творчості відводиться дослідником смислу як відповіді на духовний запит особистості. Творчість як зміна смислів – це завжди перехід до іншого значення. Саме це й дозволяє охарактеризувати творчість як «особистісний рівень активності». Творчість – це здатність відгукнутись та зустрітись з чужим, перевести «чуже» в «своє-чуже», долаючи його «чужість», та одночасно не роблячи тільки «своім». Принциповим моментом в розумінні творчості М. Бахтіним являється факт її незавершеності, відкритості, яка розуміється не як ланцюг постійних змін, а як «відкритість “диву нового народження”, виходу в “інші світи”» [41]. Таким чином, для М. Бахтіна творчість завжди є процесом спів-творчості; творчість починається там, де починається робота смислопокладання, яке збагачує духовну сторону життя. Головний момент в бахтіновській концепції

творчості – це її моральна наповненість. Творчість для М. Бахтіна – це вчинок, власна «відповідь» культурі, «відповідальна» співучасть у житті.

Як вказує О. Самойленко, навіть самий загальний і віддалений діалог культур, який слід розуміти як міжкультурну форму діалогу, ґрунтується на діаді «Я – Інший» [136, с. 87]. Подібна взаємодія, в кінцевому підсумку, обертається самодіалогом, що призводить до перетворення «діалогу з реального в умовний», при якому «культура «відповідає» нам на наші запитання, не про те, що вона про себе знає, а про те, що ми знаємо про неї» [136, с. 87]. Саме тому в історії музичної культури не раз виникали ситуації, коли сучасники геніальних композиторів не могли почути і оцінити ті художні відкриття, які змушували нащадків говорити про них, як про найбільші досягнення світової музичної культури. Так, сучасники Монтеверді, Шютц або Баха ставилися без особливої уваги до їх творчості, однак, О. Самойленко вважає, що вони «не заслуговують звинувачення в зневазі художніми відкриттями названих композиторів; вони не чули ці відкриття; в їхньому життєвому оточенні музика даних авторів не несла тих символічних значень, якими вона вражає свідомість нащадків» [136, с. 87].

Отже, творче розуміння є частиною процесу творчості, адже воно «продовжує творчість, примножує художнє багатство людини» [18]. Концепція творчості, згідно з концепцією М. Бахтіна, постає як відповіді на духовні запити особистості, а сам процес творчості бачиться як зміна смислів, як обов'язковий перехід до іншого значення. Саме це і дозволяє охарактеризувати творчість як «особистісний рівень активності», де творчість – це здатність відгукнутися і зустрітися з чужим, перевести «чуже» в «своє-чуже», долаючи його «чужість» і, одночасно, не роблячи тільки «своїм».

В музикознавчих роботах останніх років діалог постає проблемою і для музикознавства з його дослідницької логікою, і для музики в цілому в її природному вираженні власної художньої позиції – «в тій мірі, в якій обидві

прагнуть не залишитися випадковими, односторонніми, непоміченими» [134, с. 4].

У зв'язку з цим музикознавчий підхід до проблеми діалогу і до наукової поетиці М. Бахтіна, який ми знаходимо на сторінках робіт О. Самойленко [134], є надзвичайно важливим для нашого дослідження. Запропонована О. Самойленко концепція діалогу дозволяє виявити багатошаровість і методичну подвійність явища діалогу, а вивчення праць М. Бахтіна (в роботах «Музикознавство і методологія гуманітарного знання. Проблема діалогу» і «Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства») постає як можливість методологічного музикознавчого розширення «проблеми діалогу до меж розуміння гуманітарного знання», «а також в послідовному розширенні і поглибленні вимірювань явища діалогу в музиці – до меж музики як поетики і до кордонів «великої» музичної семантики» [136, с. 386]. Категорія діалогу постає основою і головним інструментом для обговорення типології музики.

Перший рівень відповідно до запропонованою О. Самойленко типологією є мета-історичним, епістемологічним і відображує характеристики ноетичних джерел діалогу при посередництві понять «пам'яті», «гри» й «кохання», тобто пов'язаний з визначенням найбільш загальної смислової адресованості музичного діалогу і стають опорними у запропонованій типології. Другий рівень утворює діалог жанрової семантики і стильової символіки в музиці, який дає можливість охопити її в цілому як поетику і виявити особливе «ігрове» призначення композиції в даному діалозі [136, с. 386-387]. Саме цей тип діалогу дозволяє розглянути, на думку О. Самойленко, естетичне призначення явищ жанру, стилю та композиції в музичному мистецтві, звернутися до феномену семантичної пам'яті та її значення в музиці.

На третьому рівні відбувається безпосереднє звернення до композиторській творчості в її жанровому і стильовому розмаїтті, що

представляє «малий» семантичний діалог, який висловлює внутрішньо-музичні модифікації, що відбуваються на внутрішньо-жанровому, міжжанровому, внутрішньо-стильовому, міжстильовому внутрішньо-стилістичному, внутрішньо-текстовому рівнях. Даний рівень демонструє еволюцію діалогу, який дозволяє судити про історичну рухливість та постійну оновленість музичної культури [136, с. 387].

Четвертий рівень представлений взаємообміном структурних і семантичних властивостей між різними рівнями музичного тексту що дозволяє визначати даний рівень як текстологічний. На даному рівні відбувається взаємообмін між «такими рівнями музичного тексту, як «ораторіальність», «моторність», «мелодичність», виявлених аналітичним шляхом», коли проявляється їх зв'язок з «вихідними ноетичними явищами, в тому числі, з притаманною їм антиномічністю» [136, с. 217]. В цьому випадку стилістичне життя тексту набуває автономних символічних якостей, коли «вершинне» проникає в «глибинне».

П'ятий рівень діалогу розкривається О. Самойленко з боку еволюції музичного мистецтва – розглядаються певні типи діалогу М. Бахтіна з точки зору їх відповідності певному історичному етапу. Так, перший, ранній «докомпозиторській» етап представлений діалогом ототожнення і діалогом згоди; діалог розтотожнення і діалог незгоди характеризує барочно-класицистський період, зберігаючи певні свої якості в період романтизму і стаючи особливо важливим для російської музики ХІХ століття як відправна точка композиторської поетики; третій тип діалогу – форма діалогу «по нечутності» («діалог глухих») і прогностичний діалог вводять нас в ХХ століття; четвертий тип – діалог «за замовчуванням», і така його форма, як «ностальгічний» діалог, характеризує творчість другої половини ХХ століття [136, с. 217–218].

Шостий рівень формує виявлення композиційних форм і прийомів музики, у процесі визначення яких піднімаються питання про виконавську

природу жанрових форм музики, «а також деякі сторони музичного впливу як специфічного саме для даного виду мистецтва» [136, с. 218].

На завершальному, сьомому рівні розташовується «катартична типологія музичного впливу, що виявляє відповідність феномена катарсису загальній структурі музичного діалогу, безпосередньо пов'язана з його п'ятим рівнем – дозволяє говорити про різноманітність катартичних прийомів при їх семантичній спільності, про значення завершальних моментів музичної форми і естетичної самоцінності «формальної логіки» музики. У ролі ведучих представлені декларативний, кларитивний, вуалюючий, відсторонений та елімінуючий типи катарсису в музиці» [136, с. 218].

Таким чином, у більшості проаналізованих досліджень виділяється той факт, що дослідники розглядають саму культуру як поліфонічну взаємодію різних її голосів, як форму одночасного діалогічного спілкування різних епох, поколінь, різних культурних феноменів. Як правило, «місцем», де відбувається такого роду діалогічна взаємодія, стає твір мистецтва (В. Біблер). З іншого боку, необхідно відзначити і той факт, що мистецтво як одна з форм існування культури, в останнє сторіччя надзвичайно тісно зближується з філософією.

Таке зближення відбувається, з одного боку, завдяки особливостям пізнавальних функцій, які має схожі риси, адже вони ґрунтуються на послідовному накопиченні інформації, коли при появі нового – старе не виключено як непотрібне, а продовжує своє існування, актуалізуючи при цьому свої смисли в новому контексті, шляхом діалогічних зустрічей нового й старого, свого й чужого.

З іншого боку, зближення між мистецтвом і філософією відбувається також завдяки тому, що багато функцій філософії на себе взяло саме мистецтво. У минулому столітті мистецтво намагається по-своєму вирішити деякі онтологічні, гносеологічні та аксіологічні питання, оскільки

художників все частіше хвилюють проблеми буття, його пізнання а також проблема пошуку способів і механізмів, здатних зберегти культуру.

Особливої актуальності набувають питання розуміння творчості й творчого процесу, які не можуть існувати без «діалогічної» опори. Творчість все частіше розглядається як смисловий феномен, що вимагає обов'язкового його відповідного освоєння. Таким чином, виникає ще одна проблема – проблема розуміння, яка і є продовженням творчості, адже саме через розуміння творчість розкривається множинністю смислів. Проблема творчості пов'язана також і з проблемами психології особистості, зокрема, розглядом культури як процесу, що є вольовим актом, вчинком особистості по відношенню до культури.

1.2. Художньо-комунікативні властивості музичного мистецтва: до проблеми художнього змісту

Комунікаційні процеси є вираженням найважливіших механізмів розвитку всіх сторін культури в різноманітних формах її проявів, які визначають по суті, спосіб її буття в історичному просторі. Комунікація в процесі буття культури виступає як засіб пізнання світу і як засіб його перетворення. За допомогою комунікацій структурується зміст культури, формується суспільна свідомість, виховується особистість.

Пізнання істинної картини численних комунікативних форм й способів існування в полі буття культури, а також їх причинно-наслідкові обумовленості, неможливі без розгляду тих підстав, якими комунікації опосередковуються. Підставами всієї комунікативної множинності виступають цінності і ціннісні орієнтації, які обумовлюють форми і способи існування культури.

Будь-яке комунікативне явище культури завжди містить в собі прямо або опосередковано, у відкритому або зашифрованому вигляді, оцінку, ствердження чи заперечення якихось подій, відносин, ідей, тощо. Тим самим

ціннісне осмислення виражає собою сутнісно-змістовні властивості комунікації. Історичний досвід культури завжди пов'язаний з її актуальним сьогоденням. Ця взаємодія від найпростіших односпрямованих «посилів» переходить з часом в двонаправлені форми зв'язків, суттю яких виступає здатність учасників культурного процесу наповнювати змістом форми й способи спілкування, діалогу або комунікацій. До найважливіших функцій комунікації відносять інформативну, пов'язану з передачею повідомлень, спонукальну, орієнтовану на навіювання, переконання і аргументацію.

Органічний зв'язок між культурою і тими комунікативними системами, що породжуються в процесі її розвитку, становить одну з основних проблем сучасної гуманітарної науки. Зокрема, як зазначає Ю. Лотман, в рішенні низки завдань у цій галузі широко практикується перенесення у сферу культури моделей й термінів, запозичених з теорії комунікацій [96, с. 23].

Термін «комунікація» з'явився в науковій літературі на початку ХХ століття та отримав широке розповсюдження. Як відомо, тлумачення цього терміну полягає в наступному: «комунікація [лат. *Communicatio*] – 1) шлях повідомлення; 2) форма зв'язку; 3) акт спілкування, зв'язок між двома або більше індивідами, що засновані на взаєморозумінні; 4) масова комунікація – процес повідомлення інформації за допомогою технічних засобів – засобів масової комунікації (преса, радіо, телебачення) чисельно великим розосередженим аудиторіям» [140, с. 246]. Але ці визначення не вичерпують можливого тлумачення даної дефініції. Творці теорії інформаційного суспільства Д. Белл та А. Тоффлер трактують комунікацію як науково-інформаційний комплекс, що включає інформаційні технології, науково-технічну інформацію, а також фахівців – носіїв компетентних знань. Інформація розглядається ними розширено як основа культури і всіх культурних цінностей [188].

Ю. Хабермас представляє комунікацію як дію, «орієнтовану на взаєморозуміння», головними критеріями якої виступають зрозумілість,

правильність та суттєвість [184]. Він виділяє сферу комунікації як особливого онтологічного об'єкта, вивчення якого вимагає застосування таких методів як герменевтична інтерпретація смислів, критична рефлексія, раціональна реконструкція. Комунікація на думку Ю. Хабермаса є інструментом реалізації практичних інтересів людей, а також способом емансипації, звільнення від економічних, політичних та інших впливів.

У своїх роботах дослідник вживає поняття комунікації в значенні комунікативна дія, а саму комунікативну дію Ю. Хабермас тлумачить як орієнтовану на взаєморозуміння на відміну від стратегічного, що націлене на успіх [158]. Продовжуючи дану думку, Р вказує, що «комунікативна дія – це символічно опосередкована взаємодія мінімум двох суб'єктів в згоді з нормами, спрямоване на інтерсуб'єктивності розуміння, засноване на загальноновизнаних інтенціях» [119, с. 122]. Ґрунтуючись на концепції Ю. Хабермаса, А. Воронін приходить до висновку що «все, що робить людина, є комунікацією», а «акт комунікації – це акт культури» [43, с. 101-102].

Головними критеріями комунікації Ю. Хабермас вважає зрозумілість, правильність, істинність. На думку Хабермаса, комунікація протікає на основі обов'язкових правил, але не передбачає при цьому будь-яких трансцендентальних підстав. Правила, на думку Ю. Хабермаса, вкорінені в структурах самої аргументації і не потребують наявності зовнішнього авторитета, бо зізнаються будь-яким компетентним суб'єктом, що включається в процес спілкування.

Ю. Хабермас знаходить вихід з цієї дилеми, він пропонує «обмежитися чисто формальним розумінням норм, які не дають ніяких смислових орієнтирів, але тільки вказують на процедуру практичного дискурсу, в якому тільки і перевіряються дані етичні норми». Норми моралі Ю. Хабермас визначає як універсальні регулятиви норм соціальних дій.

У різні історичні періоди і в різних культурах сьогодні люди дотримуються різних норм моралі, але не можна заперечувати, що на різних етапах свого розвитку вони знаходять свої форми і способи бути добродішними, чесними і порядними. Мораль орієнтується на ідеал, який передбачає єдність. Поняття «єдність» спирається на етичні принципи відносин між людьми: «дійсність людини стверджується в процесі визнання його Іншими, але таким чином і Інший виявляється визнаним мною. Тепер ми вже не можемо змушувати всіх думати, бажати і оцінювати однаково, єдність дій задається не трансцендентальними ідеями, а передбачає визнання Іншого і навіть, точніше, чужого, з яким ми повинні жити в злагоді» [158, с. 368].

У стратегічній дії людина орієнтується винятково на успіх. Такі стратегічні дії викликані інтересами індивіда, який живе в заданих середовищем умовах і, щоб вижити, змушений, долаючи опір зовнішнього світу та інших особистостей, силою реалізовувати свої інтереси. «Строго кажучи, на цьому рівні одна сила визначається і обмежується іншою силою. Тут є сила, але немає ні правди, ні справедливості» [158, с. 352].

Розглядаючи комунікацію в контексті розвитку культурно-цивілізаційного комплексу, Г. Почепцов підкреслює, що історично комунікацією було «примушення іншого до виконання тієї чи іншої дії. Тобто для комунікації суттєвим є перехід від говоріння одного до дій іншого. Саме заради цього реалізується передача знань між двома різними автономними системами» [126, с. 14].

Існує цілий ряд парадигм комунікації, розробкою й вивченням яких займаються багато різних наукових галузей. В основі всіх парадигм лежить уявлення про комунікацію як про сутнісну характеристику самого суспільства. Так, французький філософ Ж. Дідьєр вважає, що фундаментальною проблемою філософії комунікації є «пізнання іншого» [180, с. 192-193].

К. Ясперс пропонує наступне визначення: «Комунікація – це життя з іншими, що здійснюється реально різноманітними способами» [72, с. 142]. Поняття комунікація тут поглинає в собі свій приватний вид – спілкування і поширюється на всі форми зв'язків людини з суспільством, середовищем, внутрішнім світом. Комунікація розуміється К. Ясперсом як спілкування в екзистенційному сенсі, в якому дослідник виділяє три рівні спілкування: перший – спілкування носить утилітарний характер, виступає як засіб збереження наявного буття, саме наявне буття спрямовано до задоволення природних потреб; другий рівень – комунікація здійснюється через єдині формально-правові засади; третій рівень – комунікація в сфері духу як утворення з громадської субстанції ідеї цілого. Окремий індивід усвідомлює себе на своєму місці, яке має свій особливий сенс усередині цілого і визначається їм. Комунікація зводиться тут до комунікації окремого члена з організмом [169, с. 212-213].

Карл Ясперс вважає, що запропоновані ним способи комунікації правомірні й необхідні, бо людина є біологічною, мислячою та соціальною фігурою, однак ці типи комунікації не вичерпують цілісної людини в її необ'єктивованій самості. Найбільш глибокий, інтимно-особистісний зріз людської свідомості є екзистенція, якій відповідає вищий, екзистенційний рівень комунікації та екзистенційний спосіб буття.

Г.-Г. Гадамер [45] стверджував, що розуміння нерозривно пов'язане з історією, тому що розуміння розгортає діючу історію, особистий досвід і культурні традиції для того, щоб асимілювати новий досвід. Таким чином, початкова структура діючої, ефективної історії стримує діапазон можливих інтерпретацій, виключаючи або ініціюючи деякі з них. Фокус його уваги, спрямований на гуманітарний контекст знання наголошує на необхідності повторних спроб критичного розуміння, за допомогою яких люди можуть прийти до бачення, необхідного для подолання або корекції своїх упереджень.

Г.-Г. Гадамер у своїх роботах говорить про необхідність встановлення «централізованої системи комунікації» (Г.-Г. Гадамер), для чого вважає необхідним вироблення чітких принципів та способів її здійснення, яке він називає «свідомим встановленням мовних правил» (Г.-Г. Гадамер). Тому в його концепції можливість та здатність до розмови відповідає можливості та здатності до спілкування, у процесі якого стає можливим виявлення того глибинного смислу, який «вислизає», як тільки йому «надається яка-небудь форма вираженості» (Г.-Г. Гадамер).

Як вказує М. Бахтін, «будь-яка комунікація на щось відповідає і на якусь відповідь розраховує (хоча б на відповідь розуміння). Комунікація відображає не тільки факт дійсності, що становить її зміст, а й попередні висловлювання про те ж факт або про щось, що має до нього відношення (то, що змусило звернутися до цього факту)» [21, с. 255]. Далі автор вказує, що людський вчинок є «потенційний текст і може бути зрозумілим (як людський вчинок, а не фізична дія) лише в діалогічному контексті свого часу» [21, с. 311]. На його думку фізична дія людини має бути зрозумілою як вчинок, але не сам вчинок неможливо зрозуміти поза межами «можливого (відтворюваного нами) знакового вираження (мотиви, цілі, стимули, ступеня усвідомленості і т.п.)» [21, с. 321]. Таким чином, будь-яка соціальна (або творча) дія опосередкована мотивами, цілями, стимулами, ступенем усвідомленості, що в свою чергу є виразом ціннісних орієнтацій індивіда в культурі. Л. Вітгенштейн у своїй роботі «Філософські дослідження» вказує, що людина усвідомлює себе («існує для себе») тільки тому, що вступає в мережу комунікативних зв'язків з іншими людьми [40, с. 90].

На думку Е. Ліча, «культура здійснює комунікацію» та є макроносієм інформації [91, с. 8]. Хоча за культурою залишається право на експеримент і ризик, разом з тим культура не може бути відірвана від людей, що створюють і транслюють її. Для Е. Ліча культура не тільки предмет і засіб антропологічного аналізу, але і світогляд. У цьому світогляді культура

постає як рефлексивна пауза перед запитування; питання про те, що таке людина. Очевидно, культура і є комунікація з людиною.

Таким чином, комунікації в культурі – це механізм накопичення, збереження, передачі інформації, знань, досвіду, навичок і т.д. Незважаючи на всі розбіжності у вживанні терміну «комунікація» в науковій літературі або навіть відсутності його як такого в конкретних текстах, комунікаційний аспект є прихованим або явно присутній практично в будь-яких текстах гуманітарного профілю: філософських, соціально-психологічних, філологічних, мистецтвознавчих, музикознавчих й ін. При цьому будь-яке явище культури має комунікативну природу, а ключові категорії тезауруса культури – комунікаційне «забарвлення» [105, с. 83 -87].

Інформація є ключовим поняттям в теорії комунікації. Ніяке соціальне життя неможливе без інформації, без спілкування і комунікацій. Інформація виступає як двигун суспільного і технічного прогресу, а також в якості вузлового пункту пізнання, виявляючи загальні і конкретні, багатогранні зв'язки з дійсністю як відображення цієї дійсності. Існуючи незалежно від того, хто пізнає суб'єкта, інформація проявляється в процесі пізнання [1, с. 182].

Будь-яка діяльність є інформаційно спрямованим процесом, а інформаційні процеси в суспільстві визначаються свідомістю і є, так чи інакше, процесами спілкування, тобто процесами передачі деякого готового знання. «Інформація – це знання, але не всі знання, яким володіє людство, а лише та його частина, яка використовується для орієнтування, для активної дії, для управління, тобто з метою збереження якісної специфіки, вдосконалення і розвитку систем. У суспільстві, в притаманних йому підсистемах циркулює соціальна інформація, яка демонструє знання, повідомлення, відомості про соціальну систему, а також про системи природи в тій мірі, в якій вони використовуються суспільством, залучені в орбіту суспільного життя» [6, с. 238].

В пізнанні шляхів генерації інформації особливо важлива роль інтуїції, тому детальному дослідженню цієї проблеми присвячена книга Е. Фейнберг [154]. Тут мова йде про те, що великий професійний досвід вченого дозволив йому виявити суттєві зв'язки між різнорідними на перший погляд спостереженнями. Розшарування суспільства (зміна соціальної структури) веде до розшарування поля інформації. Процеси накопичення інформації поступово формувалися протягом тривалої історії культури в міру вдосконалення методів її передачі.

Важливий аспект, який визначає спільність культури та інформації, це взаємообумовленість їх існування: культурні процеси реалізуються через інформаційні – і навпаки. Ефективне функціонування культури можливо лише через механізми збору, обробки, зберігання й розповсюдження інформації про середовище, в якій культура живе, і про себе саму. Інформація, як і культура, є складними семіотичними знаковими системами для яких характерні знаковість та текстуальність. В умовах множинності тлумачень культури вона розглядається і як сукупність артефактів, смислів, знаків, тобто як інформаційний процес.

Відмінності між інформацією та культурою виявляються на рівні способів освоєння світу, на рівні внутрішніх ідей розвитку які в загальному вигляді зводяться до того, що культура побудована на домінуванні філософсько-естетичних, а інформація – науково-технічних елементів. Інформація та культура є силами що здатні серйозно змінити спосіб життя окремої людини і трансформувати суспільство в цілому. Основу синтезу інформації і культури складає принцип взаємодії.

У сучасній філософській науці він постає як один з головних, що визначає співіснування різноспрямованих тенденцій і процесів, джерело розвитку в природі і суспільстві, умова стабільності. Сфера соціальних комунікацій – один з найважливіших напрямів синтезування інформації та культури. Найважливішим вектором синтезу інформації і культури є не

тільки освіта, але й традиція, мистецтво, наука, релігія й т.ін. Інформація та культура можуть бути представлені як дві взаємопересічні сфери, які обидві виявляють специфічні риси трансформації інформаційних й культурних процесів у нових синтезованих формах.

Культура можна представити у вигляді інформаційного фонду, що містить всю інформацію, якою володіє суспільство на даному етапі його розвитку. Та інформація, яка в даний відрізок часу циркулює в культурі, передається і використовується її учасниками, представляє собою інформаційний потік. Відмінності в поняттях інформаційного потоку та інформаційного фонду є результат усвідомлення відмінностей між синхронним і діахроні видами інформаційних взаємодій, так само як між інформацією і знанням.

Потреба в інформації визначається метою діяльності, для досягнення якої потрібні певний вид, обсяг і зміст інформації. Це являє собою підставу для звернення до інформаційного фонду культури. О. Лосев вводить поняття «семема», яке в семантичному акті означає аналог предмета що розуміється. Семема як специфічна структура неможлива без комунікації, більш того, семема є породженням комунікативного акту і має своїм єдиним призначенням тільки комунікацію. Далі О.Ф. Лосев стверджує, що пізнання предмета (явища) неможливо, «якщо у мене немає з ним ніякої комунікації; і яка ж це комунікація, якщо у мене немає пізнання?» [94, с. 243]. Ю.М. Лотман же в своїх роботах по теорії комунікації розрізняє поняття процесу пізнання й процесу комунікації та тлумачить поняття комунікації через поняття діалогу в культурі і культурах.

Діалогічний характер культури є однією з суттєвих її ознак, адже культура, на думку багатьох дослідників, не може існувати поза діалогом. Ю. Лотман в своїх роботах розглядав механізм діалогу як спосіб її існування: «культура як частина історії людства, з одного боку, і місця існування людей, з іншого, знаходиться в постійних контактах з поза її розташованим

світом і відчуває його вплив. Це вплив визначає динаміку і темпи її змін» [102, с. 54].

Однак орієнтація того чи іншого типу культури на автокомунікацію або на отримання істини ззовні у вигляді повідомлень – проявляється як панівна тенденція. Особливо різко вона позначається в тому мифологізованому образі, який кожна культура створює в якості свого ідейного автопортрета. Ця модель самої себе впливає на культурні тексти, але не може бути з ними ототожнена, іноді будучи узагальненням прихованих за текстовими протиріччями структурних принципів, а іноді уявляючи пряму їх протилежність.

Культури, орієнтовані на повідомлення, носять більш рухливий, динамічний характер. Вони мають тенденцію безмежно збільшувати число текстів і дають швидкий приріст знань. Класичним прикладом може вважатися європейська культура ХІХ століття.

Зворотним боком цього типу культури є різкий поділ суспільства на тих хто надсилає і приймає інформацію, виникнення психологічної установки на отримання істини у вигляді готового повідомлення про чуже розумове зусилля, а також зростання соціальної пасивності тих, хто знаходиться на позиції одержувачів повідомлення. Очевидно, що читач європейського роману нового часу більш пасивний, ніж слухач чарівної казки, який ще мав трансформувати отримані ним штампи в тексти своєї свідомості, відвідувач театру більш пасивний ніж учасник карнавалу. Культури, орієнтовані на автокомунікацію, здатні розвивати велику духовну активність, проте, часто виявляються значно менш динамічними, ніж цього вимагають потреби людського суспільства.

Історичний досвід показує, що найбільш життєздатними виявляються ті системи, в яких боротьба між цими структурами не приводить до безумовної перемоги будь-якої однієї з них. Однак, як вказує Ю. Лотман, в даний час ми ще дуже віддалені від можливості скільки-небудь обґрунтовано

прогнозувати оптимальні структури культури. До цього ще слід зрозуміти і описати їх механізм, хоча б в найбільш характерних проявах [96, с. 44-45].

Жодна культура не може існувати і розвиватися в ізольованому просторі. Функціонуючи в просторово-часовому континуумі, культура як система живе не тільки за законами саморозвитку, вона включається в різноманітні зіткнення з іншими структурами, як всередині себе самої, так і з зовнішніми структурами (зовнішніми впливами). Як правило, ці зіткнення мають випадковий характер, тому їх прогнозування є практично неможливим.

Разом з тим заперечувати їх реальність і значення було б невірним. Фактично тут реалізується ототожнення випадкового і закономірного: закономірне в своїй системі виступає як випадкове в системі, з якої воно несподівано зіткнулося. І як випадкове воно буде різко збільшувати свободу подальших шляхів.

Виявлення та опис дихотомії закономірного і випадкового, організації та неупорядкованості, порядку і хаосу виявилось в центрі уваги різних наук в середині ХХ століття. Як зазначав І. Пригожин, «проблема структури, порядку постає тепер перед нами в іншій перспективі, оборотність і жорсткий детермінізм в навколишньому світі застосовні тільки в простих граничних випадках. Незворотність і випадковість відтепер розглядаються не як виняток, а як загальне правило» [127, с. 60].

Універсальний образ дійсності в цій дихотомії першими помітили представники «точних» наук – фізики, математики, хіміки та біологи. Але, дуже скоро численні підтвердження прийшли і зі сфери гуманітарного знання. Досить вказати на сучасну теорію тексту, на інтертекст і деконструкцію як принцип літературознавства, на соціолінгвістичне розрізнення мови соціальних або вікових мікрогруп, на дослідження в галузі культурно-антропологічного та соціально-психологічного трактування

історичного процесу, що відображають рух дійсності як невпинно мінливої стихії життя .

З цієї точки зору процес взаємодії культури і комунікації можна розглядати через дві основні тенденції. Перша тенденція пов'язана з динамікою внутрішніх структур культури, де міжкультурна комунікація виступає її джерелом. Друга тенденція може бути позначена через вплив зовнішніх факторів на розвиток внутрішніх структур культури. Комунікація при цьому теж не залишається пасивною, бо зовнішні впливи здійснюються через її різні форми на різних рівнях, процеси яких є тісно переплетеними. Але складність цього процесу міститься у тому, що будь-який перетин систем різко збільшує непередбачуваність подальшого його руху. Перетин з іншими структурами, які виступають для даної культури зовнішніми факторами, здійснюється через різні форми. Для того щоб вторгнутися у внутрішній світ культури, зовнішні фактори повинні перестати бути «зовнішніми» для даної культури.

Даний процес так званого «вторгнення» підпорядкований законам комунікації, оскільки здійснюється за умови перетворення «чужої» культури в «свою». Подібне перетворення в культурній динаміці отримало назву «перейменування» (Ю. Лотман) [97, с. 207].

Процес перейменування не проходить безслідно для того змісту, який отримує нову назву. Тут можна виділити кілька тенденцій. Перша з них пов'язана з тим, що нове явище, яке утворилося в результаті перетину «свого» і «чужого», дуже часто привласнює собі найменування однієї з структур що зіткнулися, приховуючи під старим найменуванням щось принципово нове. Відомо, наприклад, як активно використовувала старі найменування в статусній символіці владна феодальна структура, називаючи себе імператорами і привласнюючи символи римської імператорської влади. Як правило, стара символіка не відповідала новій реальності, але її

використання дозволяло з різним ступенем достовірності здійснювати дешифрування нової реальності.

Зауважимо, що прийняття того чи іншого символічного мови, обмін символами активно впливають на поведінку людей і шляхи історії. В цьому аспекті міжкультурну комунікацію можна розглядати як обмін символами, за допомогою яких відбувається передача потрібної інформації (символічне взаємодія, символ-процес). Це пов'язано з тим важливим навантаженням, яке містить в собі символічна сфера в соціальній взаємодії.

Символічні форми є важливим механізмом пам'яті культури. Вони переносять культурні утворення з одного пласта культури в інший, виконуючи функцію механізмів єдності. Єдність основного набору домінуючих символів і тривалість їх в культурному житті значною мірою визначають національні і локальні межі культур. Пронизуючи товщу культури, символ, з одного боку, реалізується в своїй інваріантній сутності. Тут ми можемо спостерігати його повторюваність, неоднорідність оточуючого його культурного простору. Він виступає як «посланець» інших культурних епох, інших культур, як нагадування про «вічні» основи культури. З іншого боку, символ активно корелює з культурним контекстом, змінюється під його впливом і сам його трансформує. Його інваріантна сутність реалізується в варіантах. Саме в тих змінах, яким піддається «вічний» зміст символу в даному культурному контексті, контекст цей найяскравіше й виявляє свою змінність.

Ця здатність пов'язана з тим, що смислові потенції символу завжди ширше їх даної реалізації: зв'язки, в які вступає символ за допомогою свого вираження з тим чи іншим культурним оточенням, не вичерпують всіх його смислових валентностей. Це і утворює той смисловий резерв, за допомогою якого символ може вступати в несподівані зв'язки, змінюючи свою сутність і деформуючи непередбачуваним чином культурне оточення.

У процесі перейменування може мати місце і протилежна тенденція. Вторгнення може бути настільки енергійним, що привноситься не окремий артефакт чужої культури, а цілий пласт (напрямок, жанр, стиль), здатний або повністю витіснити явище, в яке він вторгається, або утворити з ним складну ієрархію. Третя тенденція характерна тим, що вторгнення може зіграти роль каталізатора, адже не беручи участь безпосередньо в процесі, воно може прискорити його динаміку.

Таким чином, вторгнення в сферу культури ззовні відбувається як через розширення вже існуючих, так і через виникнення якісно нових культурних форм. При цьому зміни в культурі протікають або у формі активізації, або у формі уповільнення, що знаходить своє вираження в темпах і ритмах динаміки культури, а також в різних її видах і формах. Їх вплив на свідомість людини відбувається лише тоді, коли вони робляться самі «людськими», тобто, отримують семіотичну осмисленість. Для думки людини існує тільки те, що входить в будь-яку з його мов.

Таким чином, у багатьох наукових дослідженнях міжкультурна комунікація виступає в якості одного з факторів існування суспільства, одним з видів відносин, в які вступають етнічні групи і окремі представники цих груп. У розвитку міжкультурних контактів відбуваються складні процеси взаємного збагачення культур, взаємної адаптації культурних цінностей і стереотипів різних народів в різних ситуаціях спілкування. Більш того, очевидно, що кожна культура створює для своїх членів «світ дискурсу» [179, с. 428], який включає форму і зміст комунікації.

У світовій науці дослідження комунікації як процесу взаємодії представників різних культур і країн почалося в 50-60 рр. ХХ століття. Саме тоді відбувається «психологізація» комунікації, коли дослідники починають все більше розглядати її як людську комунікацію. Потім відбувається формування галузі, яка отримала назву міжособистісної комунікації і стала виступати в якості окремої сфери дослідження комунікативістики.

Поняття «міжкультурна комунікація» вперше було вжито у 1954 р. в роботі Г. Трегера та Е. Т. Холла «Культура і комунікація. Модель аналізу» [190, с. 137-149]. Саме поняття міжкультурної комунікації, як зазначає Н. Шамне, в той час розумілася не як аналітична категорія, а як певна ідеальна мета [170, с. 105].

В основі більшості міжкультурних досліджень лежить розуміння культури в широкому антропологічному та етнологічному смислі. Широке розуміння культури необхідно для осмислення міжкультурного спілкування, перш за все тому, що воно охоплює не тільки те, що сприймається зовні, видимий (об'єктивний) спосіб життя людини (мовної особистості), але й прихований, внутрішній (суб'єктивний) світ, який визначається цінностями, ціннісними орієнтаціями, специфічними способами сприйняття і мислення, нормами поведінки і моралі.

Культура в цьому підході резюмується в одній з численних дефініцій як сукупність суб'єктивізацій – цінностей, норм, уявлень, світоглядних установок, способів поведінки, мови, артефактів, які люди засвоюють в процесі інкультурації і які використовуються ними для освоєння життєвого простору і повсякденному орієнтації в ньому. Голландський соціолог Г. Хофстеде визначає культуру в широкому контексті як колективний феномен, як ментальне програмування особистості, що належить певній культурно-мовної групи, що означає, що культура не успадковується, а засвоюється [185].

В ході становлення міжкультурної комунікації як окремої галузі виникає підхід, який отримав назву теорії зниження невизначеності і трактує термін «міжкультурна комунікація» як перехідний, символічний процес, який передбачає атрибуцію значень людей різних культур. Міжкультурна комунікація, як її визначає В.Б. Гадікунст, демонструє «основні змінні і процеси всіх інших видів комунікації, тільки при ступеня знання іншого що варіюється» [183].

Прикладом інтеграційного підходу до визначення поняття «міжкультурна комунікація» служить робота «Міжкультурна комунікація: дискурсивний підхід» [186]. Автори вищевказаної роботи стверджують, що кожен з нас є членом одночасно багатьох різних дискурсивних систем, оскільки фактично будь-яка професійна комунікація – це комунікація через межі, що розділяють нас в різні дискурсивні групи або системи дискурсу.

Міжкультурна комунікація в «вузькому» розумінні означає культурну взаємодія між актантами й групами актантів одного суспільства і однієї мови. Зауважимо, що момент «міжкультурний» проявляється у відмінності культурних апаратів учасників комунікації [170, с. 28].

Комунікація між актантами, що належать до різних суспільств та різних мов, розуміється нами як міжкультурна комунікація в «широкому» розумінні. При розгляді «міжкультурної комунікації» в широкому смислі один з актантів повинен володіти чужою мовою, тобто використовувати засоби, форми поведінки й культурні апарати чужої йому мови [181].

М. Бахтін виділяє роль мови і її місце в розгортанні «акту-діяльності» – «мова історично виростає в служінні участного мислення і вчинку, і абстрактному мисленню він починає служити лише в сьогоднішній день своєї історії. Для вираження вчинку зсередини і єдиного буття-події, в якій здійснюється вчинок, потрібна вся повнота слова: і його змістовно-сміслова сторона (слово-поняття), і наочно-виразна (слово-образ), і емоційно-вольова (інтонація слова) в їх єдності. І у всіх цих моментах єдине повне слово може бути відповідально значущим – правдою, а не суб'єктивно випадковим. Не слід, звичайно, перебільшувати силу мови: єдине і одиничне буття-подію і вчинок, йому причетний» [20, с. 165]. Далі М. Бахтін вказує, що хоча принципово виразність є досяжною, але фактично це дуже важке завдання, і «повна адекватність не досяжна, але завжди задана».

«Живе слово, повне слово не знає суцільно даного предмета, вже тим, що я заговорив про нього, я став до нього в деяке не індіферентне, а

зацікавлено-дієве ставлення, тому-то слово не тільки позначає предмет, як деяку наявність, але своєю інтонацією висловлює і моє ціннісне ставлення до предмета, бажане і не бажане в ньому і цим призводить його в рух у напрямку заданості його, робить моментом живої подієвості. Предмет є невіддільним від своєї функції в події в його співвідношенні зі мною. Але ця функція предмета... є його дійсна, затверджена цінність» [20, с. 167]. Саме факту дії, а не цінності або його оцінці М.М. Бахтін приділяє велику увагу. Цінність «мислиться або як тотожний зміст можливих цінностей, або як постійний, тотожний принцип оцінки, тобто деяка змістовна стійкість можливої оцінки і цінності». Факт дії відступає на задній план, але, на думку вченого «в ньому-то й річ. Не зміст зобов'язання мене зобов'язує, а мій підпис під ним, те, що я одного разу визнав, підписав дане визнання» [20, с. 167].

«Все змістовно-сміслові буття – як деяка змістовна визначеність, цінність – як в собі значуща, істина, добро, краса, та ін. – все це тільки можливості, які можуть стати дійсністю тільки завдяки вчинку на основі визнання єдиної причетності моєї. Зсередини самого змісту неможливий перехід з можливості в єдину дійсність. Світ смислового змісту нескінченний, його в собі значимість робить мене не потрібним, мій вчинок для нього випадковий. Він не має центру, він не дає принципу для вибору: все що є, могло б не бути, могло б бути іншим, якщо воно просто мислимо, як змістовно-сміслова визначеність. З точки зору смислу можливі лише нескінченність оцінки і абсолютна незаспокоєність... Потрібна ініціатива вчинку стосовно змісту, і ця ініціатива не може бути випадковою. Відповідальність можлива не за смисл в собі, а за його єдине твердження-незатвердження. Адже можна пройти повз смислу, і можна безвідповідально провести смисл повз буття» [20, с. 169]. Це говорить про те, що не може бути системи універсальних цінностей структурируючих систему культури.

Більш уважний погляд на історію як східних, так і західних народів показує, що їх первинні цінності не змінювалися століттями. Традиційні цінності навіть так званих «прогресивних людей» перебувають незмінними протягом багатьох століть, а ті культурні впливи, які дійсно можна спостерігати, мають характер реінтерпертування на ґрунті своєї традиційної культури.

У міжкультурній комунікації традиція, будучи загальною для обох її учасників, створюється можливість розуміння змісту твору культури сприймаючою стороною, і вона ж забезпечує останню набором кодів – критеріями оцінки, якими він може скористатися, щоб з безлічі артефактів виділити необхідний корпус творів культури. Говорячи про культурну традицію, не можна не підкреслити очевидний зв'язок з традицією і автора-виробника, і твору-артефакта, на що вказує В. Біблер: «автор проектує своїм твором майбутнього читача, читач «вчитує» в цьому творі минулого, який вже пішов з життя або в іншу кімнату автора» [27, с. 296]. У цьому судженні суміщені приклад з області літератури і висновок, що стосується культури, взятої в цілому.

Існування традиції як константи в культурі як системі, що тяжіє до стабільності, створює передумови для надчасового й наднаціонального буття культури та культурної комунікації. Така взаємодія дозволяє реалізувати можливість міжкультурної комунікації як в межах однієї і тієї ж національної культури одного і того ж часу, так і за їх межами в часі і в національному просторі. Тут є важливим зробити застереження щодо синтезу культур і збагачення культури, адже збагачення культури не тотожне їх синтезу. Синтез має місце в тому випадку, якщо культура освоює інші досягнення в тих сферах, які виявляються недостатньо розвиненими в ній самій. Тобто синтез, якщо не перетворювати цей термін в метафору, виникає при комунікації не як її неминучий наслідок, а лише як можливість, яка використовується в певних випадках творцями культурних цінностей.

Наприклад, перекладений на іноземну мову твір стає надбанням і тієї національної культури, якій належить мова перекладу.

При перекладі з однієї мови на іншу відбувається не тільки уніфікація мов видів культури, а й їх взаємне збагачення. Таким чином, мови видів представлених в національних культурах світу, відрізняються одна від одної, і переклад з одної з таких мов на іншу є можливим. Але, на думку багатьох літературознавців, такий переклад породжував би не синтез культур, а наслідування; і чим формально тотожним був би переклад, тим далі він відстояв би від надбання чужої культури.

Можна сказати, що переклад з однієї мови культури на іншу при їх принциповій різниці робить практично неможливою однозначну точність сенсу. Неможливість однозначної точності сенсу відбивається і на величезній варіативності художніх мов. Тому майбутнє культури (як і майбутнє національних мов) бачиться як «єдність у різноманітті», зразок якої А. Рапопорт вбачає в європейській культурі: «Культурне об'єднання Європи полягає в тому, що відмінності сприймаються не як привід до боротьби за ідеологічну гегемонію, не як заклик до викорінення «єресі», а, навпаки, – як збагачення загальної культури. Взаємне розуміння і повага відмінностей зміцнює основу об'єднання європейської культури» [129, с. 54].

Світова культура включає в себе ті досягнення культури, які, багаторазово перетинаючись, накладаючись, і взаємно проникаючи одна в одну, формують її ядро, тобто єдиний «світовий текст». Одним з механізмів відбору досягнень культури в цей «світової текст» є можливість їх транслювати, що розуміється як здатність переміщатися в просторі і в часі, змінюючи координати свого існування, генеруючи при цьому все нові смисли, які можуть і повинні бути сприйняті вже в контексті світової культури.

Таким чином, можливість міжкультурної комунікації визначає ступінь зрілості культури: з одного боку, її здатність до сприйняття іншокультурних

елементів і породження на підставі цього нових для даного культурного організму форм, з іншого боку – її здатність транслювати свої цінності в інші культури.

У історичному процесі міжкультурна комунікація стає однією з провідних форм та засобів здійснення діалогу культур, коли здійснюється процес трансляції певних національно-культурних традицій за умови приналежності комунікантів до різних культурних та музично-історичних систем. У зв'язку з цим надзвичайно важливими є думки М. Бахтіна стосовно того, що людина розкривається тільки завдяки іншій людині, а буття людини є результатом діалогічного спілкування. Виходячи з цього, за М. Бахтіним, небуття є результатом «непочутості, невизнаності» (М. Бахтін), а можливість для людини «бути» є результатом «буття для іншого», а через іншого – «буття для себе». Разом з тим, розглядаючи існування всього оточуючого людину як діалогічний процес, треба зазначити, що для М. Бахтіна немає діалогу, при якому є можливою втрата себе й повне розчинення в іншому, адже ні людина, ні культура не може втратити свої індивідуальні риси, свою унікальність. Процес творчості розглядається ним як самовизначення при комунікації та взаємообміну, при діалозі між «Я», «іншим» і соціальним середовищем, тобто процес творчості нерозривно пов'язаний з процесом розуміння та пошуку глибинного смислу.

1.3. Діалогічна взаємодія культурних традицій Сходу та Заходу у музично-театральному та оперному мистецтві

Дослідження культурної спадщини країн Сходу і Заходу, і у цілому поняття про східний та західний типи цивілізацій, давно стали стійкими семантичними константами соціально-філософського та мистецтвознавчо-культурологічного осмислення, незважаючи на те, що завжди мала і має місце деяка відносність їх змістовного наповнення в просторово-часовій та культурно-історичній кореляції.

Осягнення змісту понять Захід і Схід обумовлено різного роду факторами. Перш за все, воно пов'язане з реальним освоєнням людиною Заходу незахідного фізичного простору, з його просуванням на Схід. У цьому напрямі культурний діалог та науковий інтерес був, у більшості випадків, тісно переплетений з задоволенням імперських амбіцій і місіонерських інтересів, вимогами соціально-економічного й політичного характеру. При цьому нерідко виходило так, що те, що вважалося Заходом, ставало Сходом, і навпаки: наприклад, для стародавнього грека елліністичного періоду уявлення про Схід значно змінилися з розширенням географії походів Олександра Великого. Єгипет в період еллінізму – наступник і носій цінностей середземноморської цивілізації, з більш пізнім завоюванням його арабами стає Сходом. Марко Поло, як свідчать матеріали та документальні свідчення його знаменитих подорожей, випала честь знову «перевідкрити» Схід для Європи, оскільки з восьмого століття уявлення про нього були обмежені мріями про Персію, уявленнями про екзотичні палаці часів Гарун аль Рашида. Для жителя Китаю XI століття Заходом були території колишнього дорадянського Туркестану, що неможливо зіставляти з уявленнями сучасного китайця про Захід.

Незважаючи на те, що людству довелося пережити часи різні по життєвому насиченню, парадигма відносин Заходу і Сходу залишалася своє значення у всякому значному цілісному осмисленні людської культури, її історії та призначення (І. Гердер, В. Соловйов, К. Ясперс). Відбувалося це і відбувається в силу того, що на поняттєвому рівні дихотомія Захід-Схід висловлювала і висловлює біполярність єдиного цілого світової культури і, разом з тим, характеризує загальну єдність культури людства. Відносини Заходу і Сходу здавна перебували в тісному зв'язку з уявленнями про цілісний світ культури, з тим, яка його ідеальна модель вибудовувалася в свідомості людини.

Культура межі ХІХ-ХХ століть – особливий час в історії європейської музики й європейського мистецтва в цілому. У цей період були закладені основоположні принципи і установки, які багато в чому визначили мистецтво наступних десятиліть. Якщо слідувати термінології Ю. Лотмана, даний період можна охарактеризувати як своєрідний «вибух» в культурі. Саме в цей час вперше в історії європейського музичного мистецтва Нового Часу погляди композиторів звернулися на Схід – в пошуках нових принципів й засобів музичної виразності, а також способів формоутворення, що багато у чому кардинально змінило європейське музичне мислення. Для більшості композиторів інтерес до східних (і ширше – до позаєвропейських) культур був обумовлений реакцією на кризу пізньоромантичної традиції в європейському мистецтві. У цьому ми бачимо дію одного із загальних механізмів культури, описаного Ю. Лотманом: «У періоди, коли внутрішні культуруючі механізми виявляються виснаженими, посилено генеруються нові тексти на кордонах семіозису» [99, с. 375].

В європейській музиці того часу активно йшли процеси розхитування системи, заснованої на тоновому, інструментальному та мелодійному мисленні. Як пише В. Конен, «якщо на порозі ХХ століття європейці виявилися сприйнятливими і до впливів позаєвропейського фольклору і до музичного мистецтва середньовіччя і Ренесансу, то сталося це тому, що в рамках самої музичної мови йшов паралельний самостійний процес, що руйнував його колишню замкнутість» [76, с. 382].

Звернення до східного мистецтва для європейських художників початку ХХ століття служило одним із способів об'єктивізації своєї творчості. У виникненні справжнього інтересу до східних культур велике значення мало розширення звукових горизонтів європейських музикантів того часу. На Всесвітніх Паризьких виставках європейські музиканти вперше почули в живому виконанні яванський гамелан, традиційну китайську та японську музику. Як зазначає німецький дослідник М.

Штегеман: «Важливим було те, що оригінал і «підробку» – екзотику та екзотизм – вперше можна було порівняти один з одним» [182, с. 236].

На рубежі століть з'являються перші серйозні дослідження, присвячені музиці Далекого Востока. Важлива роль у формуванні нового підходу до неєвропейських музичних культур в музикознавстві належала Е. фон Хорнбостелю, керівнику Берлінського фонограм-архіву, творцеві теорії і методів порівняльного музикознавства. Як вказує І. Кулікова, «це були роки «буму» в антропології та етнографії: організовувалися наукові експедиції в найвіддаленіші куточки земної кулі, ретельно вивчалися їхні результати, на основі класифікації зібраних матеріалів будувалися наукові теорії. У ХХ ст. великого значення набувають роботи К. Закса, Б. Бартока, Я. Кунст й ін.» [84, с. 8].

М. Штегеман зауважує, що для багатьох композиторів даного періоду «досвід Світової виставки і Великої Паризької виставки 1900 р. був настільки важливий, що окреслив все більший і більший розпад традиційної діатонічної мажоро-мінорної системи такі моделі, як пентатоніка або цілотнові структури були бажаною альтернативою до традиційних форм в пошуках нової організації музичного матеріалу. Досвід зовсім іншого розуміння часу і форми – повторення замість розвитку, встановлення черговості замість наскрізного проведення тематичного матеріалу, як, наприклад, в музиці яванського гамелана, також було з готовністю перейнято західноєвропейськими музикантами» [182, с. 238].

Напруженість в смисловій парадигмі Захід – Схід має витoki не в самій по собі протилежності уявлень про гомогенний або гетерономний культурний світи, що носять, як правило, ідеологічний характер, ніж риси теоретично обґрунтованих положень про долі єдиної людської культури. Ця напруженість виходить із зіткнення і існування в єдиному «тексті» світової культури різних «культурних світів» як різноспрямованих за духом тенденцій буття. Заходу і Сходу важко «зійтися», подібно до того як під

одним дахом важко перебувати, жити і співіснувати людям з різноспрямованими цінностями й смаками і те, що вони знаходяться поруч, в одному «домі», часто стає ще одним приводом для розбіжностей й конфліктів.

Разом з тим, на думку Ю. Лотмана, чим більш далекими та гостро специфічними є взаємодіючі культури, тим більш активним та художньо продуктивним є діалог між ними. Найважливішу умову для можливості виникнення діалогу між далекими культурами дослідник вбачав у наявності «взаємної зацікавленості учасників ситуації в повідомленні та здатність подолати неминучі семіотичні бар'єри» [96, с. 193]. Вивчення проблеми діалогу культур дозволяє Ю. Лотману прийти до висновку, що одним з головних семіотичних механізмів в ньому є поняття межі, яку він розуміє як механізм перекладу та адаптації тексту чужої семіотичної системи на мову своєї. Межа є місцем трансформації «зовнішнього» у «внутрішнє», яке автор зіставляє з фільтруючою мембраною та механізмом, здатними трансформувати чужі тексти настільки, щоб вони мали можливість вписуватися «у внутрішню семіотику семіосфери, залишаючись, однак, сторонніми» [96, с. 183-184]. Таким чином, створення умов для виникнення міжкультурних контактів не тільки між окремими локальними текстами або авторами, але й цілими культурами, передбачає обов'язкову наявність окремих «образів-еквівалентів» (Ю. Лотман) в «нашій» культурі, які можна тлумачити як «переклад» у двомовному словнику.

Діалогічна взаємодія культурно-історичних тенденцій Сходу і Заходу є важливою основою для формування нових художніх принципів музично-театрального мистецтва починаючи з ХХ ст., прикладом чого може слугувати з одного боку звернення до традицій східного театру одного з найяскравіших новаторів європейського театрального мистецтва ХХ ст. – Б. Брехта, з іншого – ознайомлення видатного представника китайського музично-театрального мистецтва Мей Ланьфана з художніми досягненнями

європейської художньо-театральної системи й впровадження її досягнень у власному мистецтві.

Європейська опера протягом багатостолітнього шляху розвитку заявила про себе як про самобутнє й значне художнє явище, що продовжує й сьогодні займати одне з провідних місць у жанровій палітрі сучасного мистецтва. Водночас, художні досягнення китайського театру мали велике значення для розвитку національної культури, але лише у ХХ столітті завдяки мистецькій діяльності Мей Ланьфана традиції китайського музичного театру стають предметом зацікавленості європейських митців та перестають існувати як локальне явище. «Пекінська опера» та китайська музична драма стають предметом дослідження багатьох мистецтвознавців різних спеціалізацій, осмислюються театральними режисерами та виконавцями, що сприяє їх надходженню та включенню у світове музично-театральне та оперне мистецтво. Треба підкреслити, що до теперішнього часу європейська оперна традиція опера та пекінська музична драма розглядалися як абсолютно національно самобутнє системне явище, хоча обидва зазначені феномени є частинами цілісного феномену – світового музичного театру.

При співставленні західного та східного типу культур треба зазначити, що обидві зазначених типи культур О. Шпенглер відносив до восьми видів великих культур, які він визначає як «багатовікові конгломерати», а саме – західної, античної, індійської, вавилонської, китайської, єгипетської, арабської та мексиканської [175]. Суть його підходу складається у погляді на виникнення та генезу культури як живого організму, що супроводжується думкою про заперечення єдності людства в часопросторовому контексті, роздробленні єдиної історії на унікальні та відокремлені й незалежні одиниці. О. Шпенглер вважає кожну окремо взятую культуру унікальною та неповторною у своєму становленні, існуванні й руху до загибелі, що дає можливість приходити до висновку про неможливість односпрямованого

розвитку історичного процесу. Кожна з перелічених О. Шпенглером великих культур проходить свій індивідуальний шлях розвитку та має власну систему цінностей, художніх й обрядово-ритуальних форм, соціально-історичних настанов й інституцій, що дозволяє вибудовувати свою концепцію ідеальної культури, яку треба поширити на інші культури, які співіснують разом з нею у часі [175].

У межах нашого дослідження особливої уваги заслуговують думки О. Шпенглера про те, що всі вісім видів культур поділяються на три типи, які він називає «картинами душі», а саме аполонівський (антична культура), фаустівський (європейська культура) та магічний (китайська, арабська, індійська культури). Одним з основних понять фаустівської психології по Шпенглеру – це прагнення до втілення власної волі, бо для античної культури душа була статичною величиною, для європейця ж вона була чистим простором, заповненим вольовою динамікою. Як вказує В. Лазарев, «мислення, воля, відчуття – ці три частини фаустівської душі позбавлені були всякої пластичної оформленості; вони представляли нескінченно складні комплекси, складені з асоціацій, апперцепції і інших елементів функціональної залежності. Концепція фаустівської душі склалася під знаком музичного уяви; соната духовного життя мала волю, як головну тему; мислення і відчуття були паралельними темами; загальна конфігурація підлягала строгим правилам душевного контрапункту, відкрити який було завданням психології» [88, с. 31].

На думку О. Шпенглера, у фаустівському світогляді не існує великої різниці між волею й простором, що створювало ситуацію, при якій воля займала домінуюче місце, а душа набувала просторового характеру, що ставало фактором надзвичайної рухливості даних феноменів. Аналізуючи роботи О. Шпенглера, можна дійти висновку, що за його концепцією аналогічним просторовим динамізмом відрізнялася й фаустівська мораль. Автор вказував, що всі моральні системи Заходу мали фаустівську

контрапунктичну спрямованість у простір розширення життєвих умов, де не було ніякої статичної пластичності, а «принцип античної атараксії замінювався гаслом: ти повинен, тому що ти можеш» [88, с. 31-33].

Отже, в уявленні О. Шпенглера аполонівський та фаустівський типи мають повністю протилежну спрямованість, де аполонівська картина є пасивною та статичною, а фаустівська – динамічною та вольовою. Окрім названих типів, Шпенглер приділяв велику увагу дослідженню східних типів культур, які за його концепцією належать до магічного типу, де через концепцію «магічної душі» виражається постійне протистояння між душею і тілом, магічні відносини між ними. Символічною ознакою «магічної душі» є печера, де обов'язковою є боротьба між світлом та темрявою, які розуміються як магічні субстанції. Це відрізняє магічний світ від античного світу окремих речей та від простору західного (фаустівського) світу [175]. Характерним принципом для світогляду східних культур був синкретичний підхід з відмовою від домінування індивідуалістичного початку та орієнтація на колективне світосприйняття.

Означені особливості де східного та західного типів культури повною мірою знайшли своє втілення у художніх формах музичного театру, серед яких значне місце займає європейське оперне мистецтво та різні форми східного музичного театру, у тому числі – «пекінська опера». Якщо європейська опера пройшла довгий шлях свого становлення та розвитку, починаючи від флорентійської камерати до самих нових досягнень цього жанру які ми можемо спостерігати у XXI, а становлення пекінської опери як автономного художнього явища почалося значно пізніше, на межі XVIII-XIX століть, а остаточне формування жанрових ознак припадає на середину XIX століття.

Вивчення культурно-історичних основ та подальшого розвитку музично-театральних традицій та оперної творчості передбачає, з одного боку, глибоке дослідження загальних культурних традицій, які мали значний

вплив на формування традицій народного театру, з іншого – звернення до конкретних композиторських поетик, оскільки оперне творчість завжди залежить від прояву особистісного фактору, адже є авторським. Серед музикознавчих робіт, присвячених вивченню феномена опери у всіх її іпостасях і проявах, робіт що зачіпають постановочний аспект функціонування даного явища явно недостатньо. Рідкісним зразком дослідження подібного типу стає робота М. Черкашиної-Губаренко «Оперний театр в просторі мінливого світу» [164], в якому автор пропонує глибокий аналіз репертуару найбільших оперних театрів сучасності, що утворює свого роду антологію сучасного оперного театру як художнього феномена.

На сторінках своєї книги М. Черкашина-Губаренко вибудовує значну низку імен, багато з яких, з точки зору лінійного історичного часу, складно назвати сучасними. Серед об'єктів розгляду вченого ми можемо зустріти вивчення постановок на кращих оперних сценах творів К. Монтеверді, К.В. Глюка, Л. Бетховена, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Р. Леонковалло, Ж. Масне, Р. Вагнера, П. Чайковського, Л. Яначека, Р. Штрауса, К. Дебюссі, С. Прокоф'єва, Б. Бріттена, В. Губаренка й баг. інших. Творчість даних, розділених в історичному часі і просторі, композиторів, виявляється тим, що зближує, а також є спорідненим художньому хронотопу музично-театральному та оперному мистецтву сучасності.

Дефініції «музично-театральна традиція» та «оперний театр» свідчать про існування особливого художньо-естетичного та ціннісно-сміслового явища, яке безпосередньо пов'язане з домінуючими культурно-історичними і знаковими параметрами тієї культури, в надрах якої і зародилося явище, що вивчається. Таким чином «музично-театральна традиція» та «оперний театр» в першу чергу дуже тісно пов'язаний з національною культурно-історичною традицією яка їх породила, що набуває особливого значення при вивченні культурних впливів і діалогічних взаємодій між далекими за естетичними

параметрами типами культур до числа який можна віднести взаємодію між європейською і китайською музично-театральними та оперними традиціями.

Європейське оперне мистецтво стає предметом глибокої зацікавленості з боку китайських культурних діячів за історичними мірками досить пізно, а саме на межі XIX-XX ст. Багато дослідників пов'язують подібну зацікавленість соціально-політичними змінами в самому Китаї, що не могло не позначитися і на культурних процесах. Відзначимо, що як вказує Чжан Лічжень «знайомство з європейською музичною культурою для Китаю проходило в основному через Японію, що вносило певні корективи» [165, с. 24].

Ініціаторами для подібного культурного діалогу виступали видатні музично-культурні діячі, які прагнули налагодити творчі контакти з представниками європейської музичної культури, що призвело до знайомства жителів великих китайських міст з європейськими оперними шедеврами. Так, у першій третини XX століття в Шанхаї неодноразово проходили гастролі італійської оперної трупи, яка познайомила китайських слухачів з такими видатними оперними творами як «Аїда», «Травіата», «Ріголетто» Дж. Верді, «Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні, «Кармен» Ж. Бізе та ін. Відзначимо, що названі оперні твори і сьогодні займають на оперній сцені Китаю далеко не останнє місце, що має суттєвий вплив на подальший розвиток китайського оперного театру сьогодні.

Отже, існування та подальший розвиток музично-театральних та оперних традицій країн Заходу і Сходу звернений до тих ціннісно-сміслових орієнтирів й реалій узагальненого людського досвіду, які набули статусу культурно-історичних універсалій.

Різноманітні музично-театральні системи, які виникають в автономних національних музично-культурних осередках і музичний театр в його загальному конститутивному значенні є вираженням особливого художнього феномену у світовій культурі, що увібрав в себе та трансформував у

художній формі тривалий історичний досвід людської спільноти, що об'єднує і представляє специфічні риси різних етнокультур.

При розгляді музично-театральної та оперної традицій слід вказати, що з одного боку вони є породженням культурно-історичного процесу, з іншого – спирається на існуючі в конкретно взятій культурі музично-театральні традиції, які часто пов'язані з комплексом традиційно-фольклорних, релігійно-сакральних, соціокультурних настанов. Вивчаючи шлях історичного розвитку сучасного оперного театру, слід позначити в якості однієї з основних характеристик його відокремленість в хронотопічному потоці у її єдності з завершеністю сценічної дії. На це вказував ще Аристотель в «Поетиці», коли говорив, що «трагедія є наслідуванням важливої та завершені дії, яка має [певний] обсяг, [що озвучена] мовою, забарвлена по-різному в різних її частинах, [вироблена] в дії, а не в оповіданні і вчиняє за допомогою співчуття і страху очищення подібних пристрастей» [4, с. 651]. Отже, Аристотель вважав що головним завданням театру повинно бути прагнення представити дію значною за своїми художніми та змістовним параметрами, і, одночасно, як завершену послідовність подій, що поєднує театральну постановку з відтвореною художніми засобами дійсністю.

У музичному театрі як культурно-історичному феномені, а також продукті, що був сформований у межах певної культури, слід звернути увагу на декілька важливих складових, які багато в чому пояснюють особливості і внутрішню логіку функціонування даного явища. Першою складовою є глибинний зв'язок театрального і музичного рівнів музичного театру, обумовлений спільністю їх художньо-естетичних установок і початковою спорідненістю цих двох рівнів, що можна охарактеризувати як ідею історичної єдності, історичної спільності, як вираження історичного життя людей в театральному мистецтві.

Друга складова пов'язана з характеристикою й трактуванням образу людини, який стає головним персонажем, головним героєм культури. В європейському театрі людина, як герой культури, протягом всієї історії музичного театру опиняється в різних позиціях – від певного протиставлення релігійному трактуванню в Середні століття, до близькості його в давньогрецькому і ренесансному театрі божественного початку, відзначеному ознаками антропоцентричного світогляду, що підсилює інтерес до життєвої активності людини і до її особистісної унікальності. У китайському, японському театрах головним героєм театральної постановки часто виявлялися персонажі, наділені магічною силою, носії трансцендентального начала, і тоді людина буквально перевтілювався в свого персонажа, стаючи провідником або посередником, який дозволяє зазвучати голосу божества.

Виконавець в музично-театральній постановці Китаю діє строго в рамках канону, сформованого протягом всієї еволюції китайського театру, тобто для нього основним завданням є не інтерпретація та ігрове відтворення свого персонажа, а точне втілення всіх канонічних установок, пов'язаних з його персонажем, точна реалізація існуючої виконавської форми. Як справедливо вказує Чжан Лічжень в своїй роботі, присвяченій вивченню сучасної китайської опери, «китайський музичний театр є доведеним до досконалості мистецтвом форми, сучасна опера – мистецтвом інтерпретації» [165, с. 93]. Однак і для європейського, і для східного музичного театру, а пізніше для сформованого на його основі оперного театру найважливішою складовою виявляється музична виразність та втілення поглиблених психологічних характеристик персонажів, які дозволяють виразити головні прагнення героя, його внутрішній світ і настанови світосприйняття.

Незважаючи на генетичну близькість оперного театру з театром драматичним по ряду внутрішніх структурних і художньо-семантичних параметрів, вся історія зародження та подальшого їх генезису демонструє

прагнення даних художніх феноменів знайти певний ступінь автономії від театру драматичного. Це протиборство веде до виникнення безлічі проміжних (між драматичної і музичної) театральних форм, з різною перевагою, з повною або частковою перемогою словесного або музичного початку. Але воно також веде до появи низки синтетичних музично-драматичних форм, в тому числі, тих, які виходять за межі власне театального мистецтва, ведуть до розвитку інших візуально-художніх, видовищних сфер культури (кіно-, телемистецтва, мюзиклів і шоу-програм, рекламних проєктів, засобів мас-медіа й т. ін.) [90]. Параметри художньої єдності та генетичної цілісності музичного театру можна виявити за допомогою історіографічного підходу, тобто шляхом ретроспекції, оскільки в послідовному його становленні одна форма змінює іншу, суттєво відрізняючись від попередньої й прагнучи до оригінальної інтерпретації складових музично-театального жанру.

Разом з тим, хоча дослідження загальної історії музично-театральної традиції й оперного мистецтва має велику кількість спрямувань й розгалужень, але незмінною константою залишається наявність діалогічної взаємодії словесної та музичної складової як форм художньої умовності. Ілюзія життя, яка стає важливішою й більш дієвою, яскравішою й привабливішою ніж реальні події – в цьому і полягає той головний парадокс театального мистецтва, який робить його музичні форми необхідною частиною існування культури в двох її магістральних тенденції – як культури людини, в людині, так і культури спілкування, людського в культурі.

Виходячи з цього можна зробити висновок, що оперне мистецтво як похідний від музично-театральної традиції феномен в основі своїй містить опору на спорідненість музичного й театального компонентів дії, оскільки в даному вигляді театру вони демонструють нерозривну єдність. Окрім того, у даних видах мистецтва можна спостерігати безпосередній зв'язок з

історичним минулим, з його культурно-історичними традиціями в сукупності з можливими культурними впливами ззовні; зосередженість театрального дії навколо головної дійової особи з поглибленою характеристикою його внутрішнього світу, психоемоційних станів, навколо яких і розгортається головні події й будується сюжетна канва твору.

Оперний театр займає важливе місце в музично-історичному процесі і набуває значення одного з найпотужніших соціокультурних інституційних механізмів культури, роблячи істотний вплив на формування ціннісно-сміслових доміант культури і особистісну свідомість людини. Показовою стороною оперного театру з моменту його виникнення до сьогодення є орієнтованість і спрямованість його до слухацької аудиторії, у зв'язку з якою виникає проблема затребуваності, що має вплив на формування репертуару театрів, відповідаючих запитам сучасності. Сьогодні, в століття розвитку високотехнологічних медіа-комунікацій, можна говорити про виникнення «глобальної аудиторії», в якій вирішальне значення набувають нові інформаційно-комунікативні можливості й засоби, що виникають як продукт діяльності глобалізованих мереж. Подібна ситуація дозволяє створювати нові кількісні і якісні критерії оцінювання даного художнього явища, що, в свою чергу, змінює внутрішні градації. Ціннісна естетична трансформація слухацького й глядацького середовища включає посилення уваги до оперного мистецтва, зокрема, до обговорення його соціально-психологічної значущості, специфіки його традицій – як художніх, та й соціо-функціональних [95, с. 167].

Багатьма дослідниками музично-театральної традиції та оперного мистецтва визнається факт зростання популярності цих жанрових форм в світі за останні кілька десятиліть, а також тенденція повернення інтересу публіки до класичних форм оперного мистецтва та окремих аспектів традиційного музичного театру. Ця тенденція осмислюється мистецтвознавцями як свідчення перебудови ціннісної ієрархії сучасної

культури, яка взаємодіє з потребами людини в культурній самоідентифікації, в збереженні і розвитку духовного життя.

Отже, з соціокультурного боку діяльність сучасного оперного мистецтва найтіснішим чином пов'язана з моральними топосом суспільства, з тим, в якому напрямку здійснюється просвітницьке та виховне життя соціуму, а також з міжнаціональними взаємодіями, позиціями і досвідом відносин даного соціуму, що особливо важливо для підготовки виконавських вокальних кадрів.

Європейська музично-театральна традиція і оперний жанр як самостійний феномен постають одними з найскладніших художніх явищ, бо, з одного боку, в опері надзвичайно рельєфно виділена її театральна приналежність з усіма властивими для останньої умовностями, з іншого «живе переживаннями», «проживає переживання» і робить своїм головним предметом людську здатність до співчуття» [135, с. 401], здатності до емпатії. Оперні герої за обмежений час звучання опери встигають «прожити своє життя до кінця, і прожити не тільки як свою, але як модель загального людського життя та з відповідальністю за нього «до повної загибелі, всерйоз» [135, с. 401].

Концентрація всього оперного дійства навколо героя, спонукає розглянути загальний погляд на театрального героя, причому театральність стає основою як для вивчення його ззовні, зі сторони, так й для визначення шляху самопізнання людини тієї епохи, в яку створено твір. Відзначимо, що в умовах театральної естетики шлях до реальної людини пролягав по двом магістральним напрямкам. Одне передбачало зниження «високого» героя, інше – піднесення земного. В образі героя дуже сильно проявляє себе життєвий початок, бо герой в опері є не тільки об'єктом, не тільки особистістю, він є провідником головної ідеї твору, висловлює «правду життя» і, більш того, якийсь задум Бога. Підкреслимо, що герой цей підпорядковується не стільки авторській волі (хоча і їй теж), скільки, за М.

Бахтіним [10], волі Бога, долучаючись тим самим до «об'єктивного» порядку речей, подієвому строю реальної дійсності, «моральному буттю». Таким чином, знайшовши жанрову визначеність, опера одночасно піднялася до рівня естетично і суспільно значимого жанру. Вона стала в один ряд з тими жанрами інших мистецтв, яким до цього належало пріоритетне положення в відображенні людини та його долі. в результаті тісної взаємодії естетичного та етичного факторів.

Знаходячи в античності джерело натхнення й приклад для наслідування, класицисти орієнтувалися на іншу шкалу цінностей, ніж їх попередники. Якщо художники епохи Відродження прагнули відродити умови для виховання гармонійної особистості в дусі еллінізму, співвідносячи самих себе з Космосом, якщо мистецтво бароко займалося в першу чергу осмисленням драматичних протиріч реальності, то класицизм сповідував історичний оптимізм і одним з найважливіших художньо-естетичних завдань поставив створення образу позитивного героя, втіленого в сукупності ідеальних рис.

Ідеальність героя у європейській оперній традиції передбачала його високе походження, фізична досконалість («. ..Жоден трагічний герой не сміє бути старий, хворий, кволий, потворний» [18]), духовно-моральну бездоганність (як зразка чесноти) і емоційну красу (душа людини – осередок піднесено-шляхетських почуттів). При цьому на емоцію покладалася особлива роль у створенні образу людини: вона репрезентувала як саме себе, так моральне обличчя, соціальний статус і вигляд героя в цілому.

В оперному творі головний персонаж стає героєм відповідним до окреслених М. Бахтіним параметрами, а саме – оперним героєм може стати яскрава і помітна особистість, здатна зробити істотний вплив на оточуючих її персонажів, чия доля може з'явитися показовою для певного типу культури. Духовно-моральна бездоганність за Бахтіним, якою повинен бути наділений герой, в опері виглядає як абсолютне домінування думки оперного

героя, аж до надання істотного впливу на долі інших людей, неможливість засумніватися в справедливості його дій і в праві їх здійснювати. Емоційна краса героя як вираз його піднесено-шляхетських почуттів, в оперному герої проявляється, в першу чергу, з музичного боку, так як музичні характеристики героя, матеріал його арій, провідних тем, розгорнутих сцен, лейтмотивних комплексів стає важливим в структурно-композиційному пристрої всього оперного твору, так само як і в загальній драматургії твору.

Говорячи про формування жанрових та художніх принципів китайської музично-театральної традиції, треба підкреслити що для китайської культури пекінська опера є найвищим й найкращим досягненням розвитку вокально-сценічного китайського мистецтва, що дозволило їй отримати статус загальнонаціонального театру. Разом з тим, в Китаї досі існує багато місцевих театрів що бережуть та продовжують регіональні музично-театральні традиції. Дана ситуація є наслідком рис, притаманних для китайської культури загалом та для музично-театральної традиції зокрема, а саме – лінеарність та безперервність загального культурного руху, що дозволяє уникнути різких зламів у культурному розвитку та зберегти основні культурні традиції протягом декількох тисячоліть.

Як вказувалось вище, явище пекінської опери утвердилася як самостійний художній феномен у середині XIX століття, в образно-смысловому та семантичному відношенні піднявшись над іншими місцевими театральними жанрами. У пекінській опері поєднувалися у єдиному творчому процесі спів, оркестрова складова музичної тканини, акробатичні, танцювальні елементи та драматичний діалог, що підкреслювало складність й багатоступовість цього художнього явища. Стосовно діалогічних стосунків з існуючою театральною й оперною європейськими традиціями, то їх вираження до XX століття були неможливими, що пояснювалось замкненістю та відгородженістю китайської культури від впливів ззовні.

Коли же ознайомлення з європейськими оперними зразками стало можливим, діячі китайського мистецтва не намагалися замінити традиційні форми західними, але рухалися у своїй творчості до відкриття нового змісту та нових художніх можливостей свого мистецтва. Протягом декількох десятиліть тривав шлях реформування традиційного китайського театру, що супроводжувалося глибоким зануренням у традиції європейського театру, європейською режисурою, акторськими та виконавськими принципами. Все це привело до проникнення у репертуар китайських театрів європейського репертуару, що також суттєво вплинуло на подальший розвиток китайської театральної традиції.

Головною спрямованістю та глибинною сутністю національної естетичної системи, що була сформована під безпосереднім впливом узагальненого образу китайської традиційної культури ідея втілення і відображення «уявного». Це й стало головним фактором, що сприяв створенню унікального й самобутнього художнього стилю, головними прикметами якого є синтетичність й високий ступінь умовності.

Хоча пекінська і європейська класична опера мають значну кількість спільних рис як різновиди музичного театру, але окрім спільного обидва явища мають численні відмінності, що кореняться в національно-культурній традиції двох народів. Ці відмінності пов'язані з умовами історичного формування музичного театру на Заході і на Сході. Східний театр зберіг живий зв'язок з найдавнішими традиціями народного мистецтва, в той час як європейська, в тому числі і українська опера розвивалася у бік елітарного мистецтва з індивідуально авторським типом творчості. Якщо європейський театр є місцем для високого мистецтва, то театр пекінської опери може виконувати не тільки функцію театральну-видовищну, а ще й є місцем спілкування та чаювання. Мистецтво китайської музичної драми формувалося на базі народних пісень, танців і оповідально-музичного

виконання, воно відноситься до області народного мистецтва та історично є колективним видом народної творчості.

Європейська опера перш за все є продуктом творчої діяльності композитора, а головною інтенцією творчого процесу є створення й втілення музично-драматургічної ідеї композитора-творця. Якщо партитура європейської опери передбачає незмінність музичного матеріалу і літературного тексту, то у китайському музичному театрі показовою була традиція усної передачі тексту твору та його драматургічних особливостей від вчителя учню. При цьому легко можна було щось змінити і переробити, так з'являлося безліч різних (насамперед регіональних) виконавських шкіл і відповідно різних варіантів одного і того ж сюжету. Таким чином, історія європейської опери – це втілення ідеї авторства та особистісного початку у мистецтві через композиторське тлумачення музичних форм і засобів виразності. Історія ж китайської опери є історією охороняємих й усно зберігаємих у вигляді оповідань сценічних втілень та виконавської інтерпретації зразків китайського театру. Дана ситуація була незмінною аж до XX століття, коли починається письмова фіксація постановок пекінської опери. Важливим фактором унікальності китайської музично-театральної системи є той факт, що автором спектаклю є провідний виконавець – глава виконавської школи.

Висновки до Розділу 1.

Вивчення проблеми діалогу набуло актуальності та значного розповсюдження в різних галузях гуманітаристики ще в першій половині ХХ століття. З того часу й до сьогодні звернення до проблеми діалогу стає одним з найбільш вагомих та значних у сучасних філософських, літературознавчих, мистецтвознавчих, культурологічних та музикознавчих дослідженнях. Серед багатьох робіт, присвячених проблемі діалогу, дослідження М. Бахтіна мають провідне значення. Підґрунтям концепції діалогу у роботах цього автора постає виділення та розрізнення внутрішнього й зовнішнього слова, які є підставою існування самого розуміння. У концепції М. Бахтіна явище розуміння є діалогічним за своєю сутністю та завжди виникає на межі внутрішнього й зовнішнього, свого й чужого слова. Для М. Бахтіна розуміння також було принципово нескінченою діяльністю, де повторне повернення від цілого до частини і від частин до цілого змінює й поглиблює розуміння смислу частини, підпорядковуючи ціле постійному розвитку. Він розглядає розуміння як охоплення найбільш глибоких взаємозв'язків у бутті.

Серед музикознавчих досліджень, в яких проблема діалогу займає значне місце, треба виділити роботи О.І. Самойленко, в яких музикознавчий підхід до проблеми діалогу здійснений через звернення до наукової поетики М. Бахтіна. Запропонована О. Самойленко концепція діалогу дозволяє виявити багатшаровість й методичну подвійність явища діалогу, а вивчення праць М. Бахтіна постає як можливість методологічного музикознавчого розширення проблеми діалогу до меж музики як поетики і до кордонів «великої» музичної семантики (О. Самойленко).

Наукове осмислення проблематики теорії комунікації, в цілому, та проблем художньої комунікації, зокрема, відбувалося в фокусі міждисциплінарного підходу. В американському та європейському наукових

середовищах теорія комунікації традиційно опиняється у переліку соціальних наук серед усталеної наукової тріади – природничих, гуманітарних та соціальних наук. Відповідно, дослідне поле науки про комунікацію щільно зв'язане з такими близькими до неї дисциплінами, як соціологія, психологія, культурна антропологія, культурологія, тощо.

Як відомо, поняття «комунікації» входить до наукової літератури на початку ХХ століття і дуже швидко, поруч з його загальнонауковим значенням як засобу зв'язку будь-яких об'єктів, набуває специфічних ознак, пов'язаних з умовами та характерними принципами обміну інформацією. Серед необхідних умов для здійснення комунікації, найбільш вагомими є наявність спільної мови між учасниками комунікаційного процесу, способів й принципів передачі інформації.

У європейській музично-театральній традиції та оперному мистецтві ХХ століття надзвичайно затребуваною стає взаємодія зі східною культурою, зокрема, з китайською культурно-історичною традицією. Як відомо, східна цивілізація, значне місце в якій займає китайська культура, є об'єднаною релігійною спільністю та близькими соціально-культурними передумовами. Опозиція Схід – Захід, яка виникла з першого «знайомства» даних культур між собою, завжди була і зараз є однією з основних, визначальних парадигм для самосвідомості європейської культурної традиції. Далекий Схід і Західна Європа утворюють дві крайні частини цієї парадигми, два її полюси, між якими виявляється й найбільше тяжіння, найбільше прагнення до зближення. У перші десятиріччя ХХ століття європейське мистецтво демонструє надзвичайну затребуваність «східної» теми у мистецтві, у тому числі в оперному, що є вираженням більш глибокого рівня діалогу між культурними традиціями Сходу та Заходу.

Проникнення окремих елементів східної культури у європейську (і навпаки) породжує індивідуальне взаємовідношення східного та західного в кожному окремому випадку, в кожному окремому оперному творі. Взаємодія

східного і західного елементів відбувається на різних рівнях оперного тексту – у сюжетній основі, у побудові загальної драматургії, у музичній мові, у складі оркестру, тембрових забарвленнях й т. ін. Це можна розглядати як «технічний» рівень діалогу Схід – Захід, аналіз якого дозволяє виявити, за допомогою яких саме семантичних, драматургічних та музично-виразових засобів втілюється «чужа» культура у музичному творі. Послідовно виявляючи головне смислове навантаження на всіх структурних рівнях музичного твору, ми приходимо до зіставлення двох моделей мислення, двох систем цінностей культур-комунікантів, що дозволяє говорити про наявність метарівня у культурному діалозі Схід – Захід.

РОЗДІЛ 2.

СЮЖЕТНО-ОБРАЗНІ ОСНОВИ ОПЕРНОГО ТВОРУ: ДО ПРОБЛЕМИ СЮЖЕТОЛОГІЇ

2.1. Логіка та загальні принципи побудови сюжету художнього твору у літературознавчих та музикознавчих дослідженнях

Дослідження сюжетно-образної основи художнього твору складає підґрунтя для формування нового напрямку у розвитку сучасної гуманітарної думки – визначення сутності й головних завдань сюжетології. Музикознавче застосування даної дефініції є достатньо новим, а тому потребує аналітичного вивчення та подальшого дослідження. Явище сюжету та категорія сюжетології є більш характерною для літературознавчих наукових розвідок, серед яких постійно розроблюються нові наукові підходи до різних засобів та принципів організації словесного художнього тексту, як сюжет, тема, фабула, мотив, тощо. При співставленні даних категорій, які крім літературознавства мають також широке розповсюдження у музиці, треба зазначити, що у більшості випадків вони мають інше значення у музиці, хоча й зумовлені матеріалом літератури, словесною формою викладу.

У зв'язку з цим, питання вивчення оперного лібрето і сюжету літературного першоджерела як основи побудови концепції оперного лібрето стають особливо затребуваними і актуальними.

Теоретичні аспекти вивчення оперного лібрето з'являються як окремий напрямок в музикознавстві лише в ХХ ст., в тому числі в роботах, присвячених проблемам оперної драматургії М. Друскіна і Б. Ярустовського. Дані автори вказують на надзвичайну важливість й значимість літературного першоджерела як вербальної основи опери, завдяки якому можливо окреслення кордонів оповідання, вибудовування сюжетних ліній, що багато в чому визначає структуру всього твору, адже воно «обумовлює словесне вираження вчинків і переживань дійових осіб» [177, с. 148].

У роботах Т. Нілової вказується що в багатьох випадках вербальний рівень або літературний шар оперного твору передбачає створення і формування музичного, є визначальним фактором у побудові структурно-композиційних основ твору і визначає його художнє наповнення. На основі музикознавчих аналізу явища лібрето Т. Нілова пропонує типологію сценічних ситуацій, які характерні для цілої низки опер (наприклад, «розповідь», «передбачення», «зустріч», «розставання» й т. ін.) Таким чином, автор виявляє один з методів аналізу оперного тексту (див. [117; 118]).

Музикознавчому розгляду проблеми лібрето присвячені численні праці, серед яких роботи Г. Ганзбурга заслуговують на особливу увагу. Дослідник вважає, що такий дослідницький напрямок як «лібреттологія» вивчає не музику і не літературу, а їх взаємодію. У центрі уваги лібреттології – не слова і не музика, а границі між ними, зона прилягання, взаємозчеплення, взаємопроникнення. При такому підході дослідник займається одночасно і інтонацією, мелодією, гармонією, поліфонією (тобто всім тим, що вивчає музикознавство), і фонетикою, синтаксисом, складанням віршів, строфікою (тобто багатьма з тих аспектів, які вивчає філологія)» [50, с. 244].

Автор вважає, що об'єкти, що вивчаються лібреттологією, не можна в повній мірі віднести ні до музикознавчих, ні до літературознавчих, а «творчість кожного композитора цікавить лібреттологію в тій мірі, в якій музика цього композитора пов'язана зі словом» [50, с. 244]. Тому в центрі вивчення лібреттології виявляється творчість тих композиторів, «в чиєму доробку синтетичні жанри складають ядро, а другорядними ті, в чиєму доробку ці жанри утворюють периферію» [50, с. 245].

Разом з тим музикознавчі вивчення лібрето пов'язано безпосередньо вже з сформованою основою оперного твору, тоді як часто багато параметрів, що пролягають в суміжних галузях гуманітарного знання,

виявляються необхідними при вивченні опери і тих механізмів, які мають вплив на формування оперного сюжету. В даному випадку поняття сюжетології виявляється набагато більш точним і методологічно важливим при всебічному розгляді оперного сюжету.

Обговорення основ сюжетології як філологічної дисципліни у аналітичному та методичному значенні починається у працях М. Бахтіна, О. Веселовського, Ю. Лотмана, Б. Томашевського, Є. Халізева, Є. Мелетинського й багатьох інших. Ґрунтуючись на літературознавчих роботах можна зробити висновок, що сюжетологія є осмислення і логічне уявлення сюжету як способу розповіді, його структури і функцій в системі фольклорного і літературного твору.

Художній твір як певна текстова організація, представляє інтерес не тільки для літературознавства, а й для мистецтвознавства та музикознавства. одними з найбільш поширених методів дослідження є саме літературознавчі, хоча у кожному конкретному випадку вони приймають специфічні риси, притаманні для того виду мистецтва у межах якого був створений вивчаємий вірець. Таким чином, окрім специфічних методів, можна говорити про три основні підходи до вивчення художнього тексту: з точки зору теорії літератури (літературознавчого), семіотики мистецтва (семіотичного) та теорії мови (мовленнєвого). У кожному з цих трьох підходів розвинулися різні сучасні напрямки у вивченні художнього твору, які визначаються тим, які аспекти тексту цікавлять дослідника.

Специфіка літературознавчого підходу до художнього твору полягає у вивченні ідейно-тематичного змісту твору, його жанрової і композиційної своєрідності, а також засобів художньої виразності, властивих твору певного виду мистецтва. Уявлення про літературу як про мистецтво слова базується на таких категоріях як «текст» і «твір». Дуже важливо в цьому відношенні, що обидві цих явища як би співіснують в мовній свідомості, але при цьому мають різне мотивування і функційне призначення.

На думку більшості теоретиків в основі всієї літературної творчості виявляється якась художня модель, параметри якої визначаються, з одного боку, універсальними законами тексту, як способу передачі інформації (незалежно від її художнього або нехудожнього характеру), з іншого – орієнтацією цього тексту на ті чи інші національні традиції, власне, на те, що вважається художнім твором.

Саме тому, на наш погляд, в розмові про особливості сюжетної організації музично-театрального або оперного створу слід виходити із специфіки їх жанрової природи як особливої художньої форми, яка відрізняється, як і будь-який текст, зв'язністю та цілісністю.

З приводу співвідношення форми і змісту, а також функціонування художнього тексту вчені відзначають: «Текст – це серединний елемент схеми комунікативного акту, яку гранично спрощено можна, представити у вигляді трьохелементної структури: автор (адресант) – текст – читач (адресат) (в нашому випадку – слухач – *прим. В.Н.*). Перші два елементи цієї схеми, використовуваної для подання будь-якого комунікативного акту, в художній комунікації спаяні вельми жорстко ... Справа в тому, що на відміну від переважної більшості типів текстів, створення яких можливе тільки після вчинення певної події, речовий світ художнього твору створюється за міру створення тексту ... Форма художнього повідомлення та його зміст не існують окремо один від одного, і творець цієї єдності завжди присутній в ньому» [87, с.8-9].

Таким чином, багатосторонність поняття «текст» і зокрема художній текст зобов'язує виділити в ньому те, що є провідним, що розкриває його онтологічні і функціональні ознаки. І в цьому відношенні визначення І. Гальперіна достатньо повно відображає його складність та багатоаспектність: «Текст – це твір мовленево-творчого процесу, що володіє завершеністю, об'єктивований у вигляді письмового документа, літературно оброблений відповідно до типу цього документа, твір, що складається з

назви (заголовка) і ряду особливих одиниць (надфразових єдностей), об'єднаних різними типами лексичного, граматичного, логічного, стилістичного зв'язків, що має певну цілеспрямованість й прагматичну установку» [49, с. 17].

Розвиваючи ці положення про принципи побудови та функціонування художнього тексту, Л. Барлас вказує, що художньо-мовна тканина «твору складається з безлічі різнорідних компонентів – від слів і граматичних форм до цілих оціночно-мовних планів, – відбір, формування і поєднання яких обумовлені естетичною функцією мови художньої літератури. Це дає підставу говорити про художньо-мовну систему твору, в якій всі її компоненти залежать не тільки один від одного, а й від системи в цілому» [7, с.143]. Це положення прямо підводить нас до таких структурно значимих категорій художнього твору, як сюжет і фабула.

Художній твір, за твердженням Ю. Лотмана, представляє собою особливий, замкнутий в собі мир, представлений текстом у вигляді просторового континууму, або «топосу», в якому відображається світ об'єкта [101, с. 280]. «Цей топос завжди наділений деякою предметністю, оскільки простір завжди дано людині у формі будь-якого заповнення. За зображенням речей і предметів, в оточенні яких діють персонажі тексту, виникає система просторових відносин, структура топосу» [101, с. 280]. Будучи принципом організації та розстановки персонажів в художньому континуумі, структура топосу моделює художній простір тексту, який тісно пов'язаний з поняттям сюжету.

Загальне осмислення та вивчення логіки побудови художнього твору вивчається сюжетологією, яка розвивається як літературознавчий науковий напрям, але у музикознавстві вже була здійснена спроба обґрунтування оперної сюжетології у дисертації Ван Лунчуаня.

В основі поняття сюжету лежить уявлення про подію як основне поняття дискурсу. У роботах різних вчених терміни сюжет та дискурс

висловлюють події в їх викладі, в тому порядку і зв'язку, в якій вони дані у творі. Розуміння сюжету в інтерпретації В. Проппа багато в чому збігається з визначенням дискурсу в роботах Р. Барта, які розглядають ці поняття як ряд подій в житті персонажів [189, с. 9].

Сюжет є досить складним проявом формальних внутрішніх зв'язків епічного або драматичного твору. Власне кажучи, розуміння того, що таке сюжет, можна знайти вже у Аристотеля, який відзначав в «Поетиці»: «Нами прийнято, що трагедія є наслідування дії завершеної та цілісної, що має відомий обсяг ... А ціле є те, що має початок, середину і кінець» [4].

Сучасне тлумачення терміну склалося в літературознавстві поступово і в нинішній інтерпретації виглядає так: «Словом «сюжет» (від фр. *Sujet*) позначається ланцюг подій, відтворений в літературному творі, тобто життя персонажів в їх просторово-часових змінах, в мінливих... положеннях і обставинах» [159, с. 249]. Отже, сюжет є відображенням динаміки дійсності в формі дії що розгортається в творі, а також у формі внутрішньо пов'язаних вчинків персонажів, подій, що утворюють певну єдність складових у закінчене ціле. Сюжет є формою розгортання теми, характерною головним чином для драматичних й оповідальних творів, але який також є обов'язковою складовою усіх музично-театральних та оперних жанрів, в котрих сюжет становить динамічний стрижень композиції. Таким чином, сюжет визначається подієвістю художнього твору, а низка слідує одна за одною подій, породжує динамізм та драматургічне напруження тексту.

Тому сюжет слід розглядати як комунікативний механізм для відображення певних життєвих фактів і художньо-доцільної системи подій. Зазначена художня доцільність обумовлює вільне трактування і вільне поводження з порядком подій в порівнянні з життєво дійсним, іншими словами, має власну подієву логіку. Тому необхідно відокремлювати і розрізняти сюжет і фабулу, так як фабула постає як фактична, справжня реальність, яка вже відбулася, а сюжет слід розуміти як авторськи

перетворену реальність, сферу нової художньої образності. Як зазначав А. Веселовський, сюжет виступає художньо побудованим розподілом подій [36]; Б. Томашевський відзначав, що в сюжеті ми знаходимо дію твору в його повноті, як реальний (саме для художнього твору) ланцюг зображених рухів [149].

Виходячи зі сказаного головною одиницею сюжету літературного або оперного твору стає рух, від інтенсивності, яскравості і динаміки якого залежать етапи розвитку сюжету, що зумовлюють загальну драматургію твору. В даному випадку поняття руху займає центральну позицію, адже з одного боку воно повністю відповідає іманентній смисловій динаміці художнього твору і є вираженням сутності музики, з іншого – стає передумовою художньої творчості; вона передає психологічну динаміку і рухливість свідомості, що також притаманне і для музичного мистецтва, оскільки в ньому явище психологічного руху виражено надзвичайно яскраво.

Основу сюжету, його внутрішню логіку та головний зміст складають явища часу, простору й подієвості. Елементом побудови сюжету є ситуація, тобто взаємовідношення персонажів, яке взяте в певний момент співвідношення діючих сил. У поняття ситуації включаються як конфлікти між діючими особами, так і внутрішні конфлікти в свідомості героїв. Ситуація, що виявляє різко виражені протиріччя, протилежність діючих в творі сил, називається колізією. Якщо сюжет виражає собою всю комбінацію подій і відносин до художньої реальності, то сюжетна дія – це певною мірою дискретний подієвий або неподієвий компонент сюжетної перспективи, який так чи інакше просуває всю колізію до її вирішення. Тому подієвість є невід'ємною рисою сюжетного тексту, та його присутність у художньому творі обов'язкова.

Розуміння сюжету як перебігу подій склалося ще в XIX столітті, але в багатьох літературознавчих дослідженнях поряд з цим поняттям досі існує та корелює з ним поняття фабули. Так, представники формальної школи

В. Шкловський і Б. Томашевський терміном «сюжет» позначали художньо «оброблену» фабулу, тобто розташування подій, фактів і їх подробиць в тексті твору. «Сукупність подій в їх взаємному внутрішньому зв'язку ... назвемо фабулою, – вказував Б. В. Томашевський. – Художньо побудований розподіл подій у творі іменується сюжетом» [149, с.180-182].

Велика частина дослідників, для яких художньо значущий зв'язок подій в творі є однорідним утворення, слідом за Л.І. Тимофєєвим вважає, що доцільно говорити лише про сюжет і композицію: «... коли художник розкриває зображуваних їм людей за допомогою скоєних ними вчинків, що викликаються життєвими обставинами, ми маємо справу з так званим сюжетом, як однією з форм композиції» [147, с.156]. Особливо дослідник підкреслює обумовленість тієї обставини, що «..в ряді випадків загальний зміст твору не вкладається тільки в сюжет, не може бути розкритим тільки в системі подій, звідси – поряд з сюжетом – ми будемо мати в творі елементи позасюжетної композиції твору, що буде в такому випадку ширше сюжету» [147, с.161].

Г. Поспелов висуває два аспекти формально-подієвого боку твору і пропонує розрізнити фабулу і сюжет за такими принципами: «Сюжет – це зв'язок і послідовність самих дій і подій, зображуваних у творі. Фабула – це зв'язок і послідовність розповіді про них. Сюжет – це те, про що розповідається, фабула – це те, як розповідається» [124, с. 175].

Таким чином, основні концепції сюжету і фабули об'єднуються в тому, що визнається за необхідне розмежовувати два плани в організації дії. З одного боку, хід самих зображуваних подій, з іншого – послідовність їх зображення.

Але фабула не представляє собою результат прямого перенесення емпіричної дійсності в мистецтво. Не випадково, що Л.С. Виготський вказував на те, що слід виокремлювати «матеріал» і «форму», що виступають як співвідношення фабули і сюжету: «Під матеріалом ... слід

розуміти все те, що поет взяв як готове – життєві відносини, історії, випадки, побутову обстановку, характери, все те, що існувало ... якщо це виразно й складно переказати своїми словами. Розташування цього матеріалу за законами художньої побудови слід називати в точному сенсі цього слова формою цього твору» [44, с.187].

Безпосередньо примикаючи до життя, фабула в рамках тексту здатна «...до відносно самостійного життя і руху» [52, с. 205]. Це залежить від того, що авторська свідомість вже на рівні фабули проявляє свою активність по відношенню до дійсності як до матеріалу мистецтва. Таким чином, фабула виступає в низці інших проявів образної свідомості і є одним з структуроутворюючих елементів художнього твору. Вона висловлює укладені в емпіричній дійсності відносини лише в тій мірі, в якій ці відносини висловлює твір.

Художньою подією є перехід персонажем кордонів, які розділяють частини зображеного топосу – простору-часу. На думку Ю. Лотмана: «Подією в тексті є переміщення персонажа через кордон семантичного поля» [101, с. 282]. В даному контексті термін «семантичне поле» є синонімом «тематичного поля», а перехід персонажа від однієї групи слів із загальним значенням до іншої знаменується подією.

Внутрішні кордони в світі героя мають різний характер з точки зору автора і персонажа, окреслюючи, з одного боку, смисловий (семантичний) рубіж, а, з іншого – перешкоду до досягнення мети. Способи художнього зображення внутрішнього кордону в світі героя діляться на зовнішні – вчинки або жести і внутрішні – душевні руху (думки і почуття).

З точки зору героя, події або ведуть до мети, або перешкоджають її досягненню. Таким чином, подія як одиниця сюжетоскладання може реалізовуватися через ієрархію подій більш окремих планів, або через ланцюг подій, що іменується сюжетом. «У цьому сенсі те, що на рівні тексту культури представляє одна подія, в тому чи іншому реальному тексті може

бути розгорнуто в сюжет. Причому один і той же інваріантний конструкт події може бути розгорнутим в низку сюжетів на різних рівнях» [101, с. 282].

При всій зовнішній формальності членування на зав'язку, розвиток дії, кульмінацію і розв'язку, ці компоненти обов'язково слід враховувати в процесі аналізу, адже вони полегшують розуміння логіки подій, що становлять основу сюжету, дозволяють позначити межі дії – початок і кінець, а також основні етапи всередині нього. З'являючись на рівні фабули, ці формальні елементи відображаються в структурі сюжету. Причому, в рамках сюжетно-композиційної організації тексту, яка представляє собою ряд сюжетів, в кожному випадку повинні бути виражені з більшою або меншою визначеністю зав'язка, розвиток дії, кульмінація і розв'язка.

Сюжети можуть організовуватися за різними моделями. Так, наприклад, концентричні сюжети на перший план висувають одне буття, і весь твір будується на одній сюжетній лінії. Таким чином, в основному моделюються малі епічні та драматичні жанри, для яких, ще з часів класицизму, характерно єдність дії. Не випадково, що ще Аристотель вважав, що сказання має бути «наслідуванням дії єдиного і цілого, а частини подій повинні бути так складені, щоб з перестановкою або вилученням однієї з частин змінювалося б і розбудовувалася ціле» [4, с. 655].

Слід зазначити, що поряд з концентричними в світовій літературі широко поширені сюжети, де події розосереджені і мають рівні права, де кожна подія має своє «початок» та «кінець». Такі сюжети називаються хронікальними, що в термінології Аристотеля відповідає епізодичній фабулі, які вважався науковцем «слабкими» [4, с. 656]. У хронікальних сюжетах події не мають між собою причинно-наслідкових зв'язків і співвіднесені один з одним лише в часі. Якщо ж в сюжеті паралельно один одному розгортається кілька самостійних подій, лише час від часу стикаються між собою, то такий тип хронікального сюжету називається багатолінійним.

Розвиток наукового дослідження проблеми сюжету привело до питання про існування стійких сюжетних схем. Дії зазвичай складаються в ту чи іншу «подію» – більш-менш стандартний комплекс дій в типовій ситуації. Концептуальні структури для представлення знання в подібних типізованих ситуаціях зазвичай називають схемами (англ. *schemata*), якщо вони описують лише загальний алгоритм дій, і сценарії (*scripts*) – якщо дії прив'язуються до конкретних учасників ситуації.

Однією з властивостей художнього тексту є його організація, тобто розташування автором частин тексту в певній послідовності. Організація індивідуальна для кожного розглянутого тексту. Однак дослідники включають в неї такі характеристики, як композиція і структура, що впливають на створення експресивності, що має надзвичайне значення у музично-театральній традиції та оперному мистецтві. Під композицією слід розуміти систему сполучення знаків, а також різних елементів і одиниць тексту, яка має самостійну змістовність, адже її прийоми перетворюють, доповнюють і поглиблюють зміст описаного. Композиційна організація тексту є формою конкретно-варіативного членування тексту і являє собою інформаційне поле. Структура ж – це характер складових частин, ступінь їх пов'язаності і послідовності, це модель, що відтворює образ дійсності. У кожного елемента цієї моделі – особлива семантичне навантаження. Це, зокрема, мав на увазі один з основоположників структуралізму Р. Якобсон, даючи художньому тексту наступне визначення: «Поезія, накладаючи подібність на суміжності, зводить еквівалентність в принцип побудови сполучень» [176, с. 467]. Композиція незалежно від трактування поняття завжди означає співвідношення або розташування «компонентів», або «елементів». У художньому творі такий порядок або загальна логіка побудування форми й використання окремих елементів – висловлює авторський задум.

Аналіз визначень композиції показує, що композицію можна розглядати не тільки як побудову твору, але і як «складну художню цілісність» [144, с. 209]. «... У композиції художнього твору зміст, що динамічно розгортається, розкривається в зміні і чергуванні різних форм й типів мовлення, різних стилів, синтезованих в «образі автора» і його створюють як складну, але цілісну систему експресивно-мовних засобів. Саме в своєрідності цієї мовної структури образу автора глибше і яскравіше виражається стилістична єдність композиційного цілого» [39, с. 154]. З одного боку, композиція – синонім структури (Г. фон Вільперт, В. Халізеєв), з іншого – композиція, як організація матеріалу, протистоїть структурі, як «конструкції» (або «архітектоніці») естетичного об'єкта (М. Бахтін, П. Флоренський).

Г. Різель пропонує під композицією розуміти єдність внутрішньої структури змісту і зовнішнього членування тексту на частини, як «нерозривна діалектична єдність змістовних і формальних елементів структури, матеріально відбита в мовно-стилістичному «зовнішності» тексті» [131, с. 36], при цьому змістовні і формальні елементи виявляються органічно об'єднаними в текстових блоках, схожість яких проявляється у виконанні загального для них завдання текстової побудови, а відмінність пояснюється специфікою виконання цього завдання, яка визначається положенням в текстовій послідовності. Слідом за Е. Різель, Д. Датієва розглядає композицію як «взаємодію принципу внутрішньої і зовнішньої побудови тексту в його стилістичному оформленні» [60, с. 11]. В. Одинцов вважає, що «композиція – це каркас, на якому тримається текст Композиція – це угруповання за певною схемою елементів змісту, ... що представляється більш-менш складною та багато сприяє виразності тексту» [120, с. 133].

Таким чином, композиція, володіючи змістовної самостійністю, поглиблює зміст твору і надає йому велику силу художнього впливу.

Композиційна структура – це схема угруповання компонентів змісту; сполучна ланка між внутрішньою і зовнішньою побудовою художнього тексту, що розглядається нами не як механічна організація компонентів, а як багаторівневе утворення, що має складну структуру, частини якої з'єднані численними зв'язками. Сила експресивності багато в чому визначається цими зв'язками: чим оригінальнішим є зв'язок компонентів тексту, тим більше враження справляє сам текст, а у музично-театральному тексті це стає одним з вирішальних факторів у досягненні художньої досконалості твору.

Компонент як одиниця композиції є таким фрагментом тексту оперного або музично-театрального твору, в якому взаємодіють як мінімум дві вихідні позиції, що зображують суб'єктів у оточенні сюжетних подій, тобто виникає одне з багатьох можливих у цьому творі (або характерних для нього) «мікрособитій» розповідання, що утворюють в сукупності єдину подію як магістральну лінію всього твору. В основі членування тексту на компоненти лежать поняття суб'єкту дії і точки зору. Перше з них необхідно для того, щоб побачити мажор фрагмента, а інше – для того, щоб зрозуміти ставлення виділеної частини тексту до її контексту або функцію фрагмента.

Проблема точки зору «представляється центральною проблемою композиції твору мистецтва» [151, с. 10]. Під терміном «точка зору» Б.А. Успенський розуміє «авторську позицію, з якої ведеться розповідь» [152, с. 14], Ю. Лотман – «відношення системи до свого суб'єкту», причому під «суб'єктом системи» мається на увазі «свідомість, здатне породити таку структуру», яка «реконструюється при сприйнятті тексту» [101, с. 320].

Таким чином, композиція знаходиться в прямій залежності від «точки зору» автора, яка не тільки фіксує положення спостерігача в часі і просторі, вона обумовлює межі «кадра», а також характер пояснення побаченого і є одним з важливих методів створення експресивності. На перший погляд, організація компонентів тексту є чисто механічною дією і не несе в собі

глибинного смислу, більш того, вона не має ніякого значення в розумінні авторської інтенції. В реальності організація тексту і властивості його сприйняття знаходяться в прямому причинно-наслідковому взаємозв'язку. На рівні сприйняття сюжету це проявляється в закономірному розташуванні компонентів тексту: експозиції, зав'язки, розвитку, кульмінації та розв'язки.

Експозиція – перше знайомство з дійовими особами, місцем дії і часом. Кожен художник в новій роботі стикається з проблемою експозиції, адже без з'ясування слухачем, виконавцем, або читачем характерів й розстановки дійових осіб, без розуміння навколишнього оточення він просто не зможе стежити за розвитком сюжету. Пояснити явище – значить вказати на його походження. Отже, експозиція має визначальну моделюючу функцію – вона є не тільки свідчення існування, але й важливе пояснення більш пізньої категорії причинності. Зав'язка – перше зіткнення героїв, їх думок, позицій, яке розкриває протиріччя між ними, означає початок основного конфлікту.

Розвиток дії – ланцюг подій, заданих експозицією і зав'язкою, розвиток головного конфлікту та відкрите зіткнення характерів. Розвиток передбачає поступове наближення до найбільш гострої й драматургічно напруженої частини художнього твору – кульмінації. Незалежно від структури тексту, сюжет буде розвиватися в напрямку посилення напруги, максимальна величина якого припадає на кульмінацію, яка, як правило, і є самим яскравим і незабутнім моментом твору. Розвиток може йти безперервно наростаючи, у зв'язку з чим відбувається ускладнення дії та привертання уваги до головного конфлікту. Але буває і так, що головна сюжетна лінія обростає паралельними діями і побічними конфліктами. І тоді головний конфлікт або досягає своєї вищої точки, кульмінації, або розв'язується в сюжетних паралельних лініях.

Кульмінація є найвищою точкою зіткнення характерів, момент найбільш гострого прояву конфлікту. Будучи значущим елементом тексту, кульмінація вказує на щось суттєве в ньому, а часто виступає як центр, як

емоційний пік розвитку тексту. Таким чином, кульмінація несе на собі не тільки емоційне навантаження, а й виконує структурну функцію, незмінно виступаючи смисловим центром твору незалежно від її місця в тексті. Роль кульмінації в процесі сприйняття полягає в тому, що вона містить в собі ті художньо-образні та емоційно-психологічні елементи, що стягують всі композиційні елементи у єдине ціле та стають найбільш значною подією художнього твору. Кульмінація активна в образах і описі (в тому числі зовнішньому) персонажів твору, оскільки зберігає початкову гостроту, експресивність, екзистенційну цінність, будь то зіткнення ідей, подій або звернення до незмінно актуальної людської колізії.

Розв'язка йде услід за кульмінацією. Зазвичай це епізод, в якому підводиться підсумок боротьби, з'ясовується розстановка персонажів після генеральної битви. Розв'язка приносить ослаблення напруги і розв'язання основного, вирішального конфлікту, охоплюючи у даному русі й другорядні мотиви й композиційні елементи сюжету. На цьому етапі розвитку сюжету зберігаються такі умови:

1) центральна дію завершується перемогою або поразкою героя, чия доля, як правило, визначає долі героїв другого плану;

2) в результаті кульмінації і вирішення конфлікту з'являється ключова інформація, що заповнює прогалини в сюжетній лінії;

3) ситуація в вигаданому світі повертається в відносний стан рівноваги, проте відмінне від стану балансу, який існував до тих дій, що мають місце у даному художньому творі.

Але розглянута послідовність не є єдиним обов'язковим зразком для створення художнього твору будь-якого спрямування. Треба зазначити, що автори більшості творів навмисно порушують класичну послідовність розташування компонентів розповіді, реалізуючи, таким чином, авторську інтенцію, отримуючи формально неповторний художній твір. На мовленнєвому рівні це пов'язано з використанням синтаксису, стилістично

забарвленої лексики, із застосуванням ряду спеціальних зображально-виражальних засобів.

У текстовій організації з чітко окресленими сюжетними лініями виникає особлива форма освоєння й фіксації плинної реальності. У багатьох лінгвістичних дослідженнях сюжет розглядається як засіб осмислення життя та спосіб концептуалізації реальності. Як підкреслював Ю. Лотман, людина навчилася розрізняти сюжетний аспект реальності тільки завдяки виникненню й розвитку оповідальних форм мистецтва, що дає можливість розділяти дискретний потік подій на дискретні одиниці. Виділення та виокремлення останніх дозволяє тлумачити їх семантично через поєднання їх з тими чи іншими значеннями, а також організувати їх послідовність та зчеплення у єдину низку, що дозволяє тлумачити їх синтаксично.

Аналізуючи композиційно-структурні моделі сюжету сучасних художніх творів у цілому, та музично театральних та оперних творів, зокрема, ми прийшли до висновку, що сюжет, з інтригою що в ньому міститься, є оптимальною формою для залучення уваги і збудження інтересу читача. Навіть невеликий натяк на інтригу може бути розцінений як основа очікування вирішення конфлікту, оскільки він дає можливість з напруженням стежити за ходом подій, що розвиваються, породжують в свідомості сприймаючої сторони (слухача, читача) ідею, яка буде підтверджена або спростована наприкінці твору. Переживання, у вигляді емоцій і почуттів, створюють емоційну напругу, в якому перебуває сприймаюча сторона аж до завершення розгортання сюжетних подій. Саме тому низхідна дія або відбувається дуже швидко, або є відсутньою взагалі; а кульмінація часто збігається з розв'язкою.

Висхідна дія характеризується наступними компонентами: експозицією, зав'язкою, конфліктом та посиленням драматургічного напруження. У багатьох випадках експозиція, як правило, збігається з зав'язкою; поєднуючи ці два компоненти, автор дуже лаконічно повідомляє

подробиці про дійових осіб твору і окреслює загальний напрямок розвитку сюжетної лінії. У деяких випадках зав'язка може також збігатися з початком конфлікту, що обумовлено особливостями сюжетної розповіді, де не має місця розмитим описам або розлогим міркуванням. Інформація, яка має бути викладена, повинна бути позбавлена надмірності, подана у концентрованому й лаконічному вигляді. Будучи відображенням життєвих протиріч, конфліктна ситуація визначається психологічним станом головних героїв твору – образів-персонажів, що вступили в конфліктні відносини. Розгортання та ескалація конфліктної напруги завершується кульмінацією, після чого дія переходить до розв'язки. Ще однією особливістю сюжетної основи художнього твору є те, що розв'язка в ньому може не носити остаточного завершального акорду, ілюструючи тим самим модель реального життя в його плінності і нескінченності. Кульмінаційний момент, для якого характерна фінальна позиція, носить інтенсивний й завершальний характер, що впливає на цілісність того художньо-естетичного враження, яке виникає у сприймаючої сторони після прослуховування твору.

Таким чином, розглянута нами композиційно-структурна модель сюжетної побудови художнього твору характеризується єдністю трьох обов'язкових складових, а саме – конфлікту, що створює очікування, напруги й кульмінації. Відштовхуючись від лінійності нормативного розгортання, композиційно-структурна модель приймає вигляд «кривої лінії», амплітуда відхилення якої досягається за допомогою художніх прийомів і експресивних засобів музичної мови.

У книзі «Психологія мистецтва» Л. Виготський писав: «Якщо взяти житейську подію в її хронологічній послідовності, ми можемо умовно позначити її розгортання у вигляді прямої лінії, де кожний наступний момент змінює попередній і в свою чергу змінюється подальшим. Так само точно прямою лінією ми могли б графічно позначити порядок звуків, складових гамму, синтаксичне розташування слів в звичайному синтаксисі й

т. ін. Інакше кажучи, матеріал в природних властивостях його розгортання може бути умовно записаний як пряма лінія. Навпаки тому, то штучне розташування слів, яке перетворює їх в вірш і змінює порядок їх синтаксичного розгортання; то штучне розташування звуків, яке перетворює їх з простого звукового ряду в музичну мелодію і знову-таки змінює порядок їх основного проходження; то штучне розташування подій, яке перетворює їх в художній сюжет і відступає від хронологічної послідовності, – все це ми можемо позначити кривою лінією, описаної навколо нашої прямої, і ця крива вірша, мелодії або сюжету і буде кривою художньої форми» [44, с. 190].

Останнім часом нові підходи до інтерпретації художнього тексту в зв'язку зі зміною наукових парадигм висунули на перший план людський фактор, який є тісно пов'язаним з категоріями пізнання й мислення.

Абсолютно ясно, що ефект, здійснений на слухача, багато в чому визначається прагненням та бажанням автора зробити саме цей ефект, а не якийсь інший, змусити сприйняття читача працювати так, а не інакше. Треба відзначити, що це є підвладним тільки авторові (або авторам) художнього тексту, хоча якщо мова йде про оперний твір, тут треба брати до уваги усі його складові – літературне першоджерело, обрану сюжетну лінію та створене на його матеріалі лібрето та музичну складову. Виходячи з суб'єктивного творчого задуму, автор підбирає адекватні засоби і ту модель їх організації, яка в найбільш повній мірі відобразить цей намір. Очевидно, що вибір дій, в тому числі вибір музично-виразних прийомів й художніх засобів, залежить від мотиву, який, в свою чергу здійснюється, за допомогою вибору експресивних художніх засобів.

У лінгвістичній літературі найчастіше вказується, що експресивність тексту створюється за рахунок емотивності. Слід чітко розрізняти поняття емоційність, емотивність і емоціогенність, де емоційність розуміється як психологічна характеристика особистості, її стану, індивідуальних характерологічних якостей і рівня її емоційної сфери; емотивність – є

семантичною характеристикою тексту як сукупності художньо-мовленевих засобів, здатних призвести емоційний ефект, тобто викликати у реципієнта відповідні емоції; емоціогенність виникає незалежно від специфіки мовленевих засобів, якими передається зміст, адже будь-який зміст тексту є потенційно емоціогенним, бо завжди знайдеться реципієнт, для якого цей зміст виявиться особистісно значущим. Отже, емотивність призначена для посилення емоціогенності змісту. Емотивні мовленнєві засоби не забезпечують автоматичного виникнення адекватного емоціогенного ефекту, адже навіть насичений емотивними засобами текст може викликати протилежні запланованим емоції або ж залишити реципієнта байдужим, але вони незмірно збільшують ймовірність емоційного впливу тексту, забезпечують більшу адекватність емоційної реакції реципієнта намірам автора. Як вказує Є. Галкіна-Федорук «якщо вираз емоцій в мові є завжди експресивним, то експресія в мові не завжди емоційна» [48, с. 103].

У процесі сприйняття художнього тексту сприймаюча сторона (слухач, читач) переживає гаму почуттів, його емоційний стан змінюється, моменти напруги змінюються спадами. Очевидно, художній текст виконує не тільки інформативну, а й естетичну функцію, викликаючи в читача різноманітні емоції. Отже, художній текст є емотивним, хоча ця сфера прихована від безпосереднього спостереження.

Кожний художній твір є унікальним утворенням та має власну структуру й набір образотворчих й художньо-виразових засобів, які допомагають слухачеві побачити його не як набір певних формул та закодованих повідомлень, а як смислову єдність, яка не може не викликати відповідного емоційного відклику. Експресивність тексту створюється автором за рахунок вживання спеціальних засобів й прийомів, які є результатом художнього та стилістичного пошуку у певній галузі мистецтва та використовуються автором твору для посилення експресивності тексту. Прийоми – це сюжетно-тематична композиція і загальна будова образів, це

система організації в момент створення тексту, коли автор відбирає, комбінує, об'єднує різні мовленнєві засоби; це прийоми безпосередніх об'єднань відрізків тексту в єдине ціле, це смислові перетини в різних площинах, а також взаємодія в тексті різних планів, що сприяє створенню внутрішньої напруженості в художньому тексті, формуючи його експресивність. Зауважимо, що ідея розрізнення засобів і прийомів експресивності належить В. Віноградову [39].

Своєрідність й унікальність художнього тексту міститься в його величезному потенціалі. Художній текст, перш за все, носій художнього образу, а не інформації. Сприйняти інформацію легше, ніж відтворити в своїй свідомості образ, закодований автором в тексті. «Скільки не вивчай цеглини, не зможеш вивчити будівлі, не зрозумівши задуму й ідей архітектора.... Скільки не вивчай компоненти художнього твору – неможливо зрозуміти їх зміст, всіх в сукупності та кожного окремо, якщо не зрозумієш загального, єдиного і все в творі пронизуючого ідейного спрямування й художнього принципу, що є основою естетичного буття, тобто теж його ідеєю в художньому сенсі» [120, с. 165].

Отже, сюжет є упорядкованим ланцюжком окремих смислових одиниць, тому оповідання охоплює цілу низку наступних одна за одною і зчеплених подій, підкреслюючи його лінеарність та процесуальність. Сюжет фіксує для подальшої передачі певний фрагмент буття, взятий обов'язково у динаміці, що отримує визначення даного явища як «сюжетної реальності» у роботах К. Фрумкіна. Дослідник вказує на характерні параметри сюжетної реальності, які складаються, по-перше, з розповіді про події, що вже відбулися; по-друге, сюжет повністю охоплює фінальну серію подій, які є наслідком та результатом попередніх; по-третє, місце розгортання головних подій, описаних сюжетом, має характер окремої замкнутої системи.

2.2. Інтерпретація та реінтерпретація літературного першоджерела у оперному мистецтві країн Сходу та Європи: до проблеми розуміння

Проблема реінтерпретації як уточнення, а іноді й зміни смислу первісно інтерпретованої інформації, неодноразово ставала предметом наукового осмислення на сторінках робіт дослідників різних гуманітарних спрямувань. Досліджуючи процес впливу вже існуючих текстів культури на творчість сучасного композитора, багато дослідників вказують, що незважаючи на множинність способів та різноманітність прийомів у сучасній творчості, найбільш значними методами залишаються методи інтерпретації та реінтерпретації.

Як вказувалось вище, проблема тексту і підходів до його вивчення стає однією з центральних у другій половині ХХ століття, хоча спочатку вона не є традиційною для музикознавства, адже питання текстології, інтерпретації тексту, його аналізу скоріше є показовими для літературознавчих досліджень, проте, з поняттям тексту пов'язані багато сторін не тільки художнього, а й життєвого процесу, що і визначає її особливу важливість і актуальність для сучасної музикознавчої думки. Підтвердженням цьому служить зростаючий інтерес до даної проблеми в публікаціях як вітчизняних, так і зарубіжних музикознавців.

Ці публікації свідчать про те, що музикознавство йде по шляху освоєння вже накопиченого наукового досвіду в суміжних галузях гуманітарного знання і намагається виробити власні методи дослідження тексту і свою понятєву систему. Теоретичну базу музичної текстології розвивають в своїх роботах А. Акопян, М. Арановський, Н. Герасимова-Персидська, Ю. Грібіненко, Е. Зінькевич, І. Коханик, В. Москаленко, С. Осадча, О. Самойленко, Л. Шаповалова, С. Шип й деяк. інші. Як вказує С. Осадча, серед положень даних робіт можна виділити дві головні тенденції: в одних дослідженнях береться за основу структурно-композиційний підхід до вивчення музичного тексту, при якому він постає текстом музичного твору;

в інших – акцентується увага на жанрово-стильовій природі феномену музичного тексту, на використанні композиторами різних способів стилістичних взаємодій, отже, виявляється значення музики як тексту, що виходить за межі окремих творів і пояснює інтертекстуальні властивості музичної мови [121, с. 142-143].

Дана подвійність музикознавчого підходу до вивчення тексту може розцінюватися як відображення й продовження уважного відношення до проблеми тексту в загальногуманітарних дисциплінах, адже в вивченні текстологічної парадигми культури й мислення яскраво проявили себе літературознавство, мовознавство, лінгвістика, семіотика, деякі інші гуманітарні науки. Серед досліджень в перерахованих дисциплінах традиційно виділяються два напрямки: в одних береться за основу «іманентний підхід» до вивчення тексту, при якому акцентується увага на його формі, в тому числі, з боку її внутрішніх структурних умов і зовнішніх меж; в інших – провідним стає «репрезентативний підхід», при якому текст сприймається як принцип семантичних взаємодій, своєрідний тезаурус, сукупність культурних кодів, знань про навколишнє його дійсності [121, с. 143-144].

Текст, по визначенню В. Руднева, є одним з ключових понять сучасного гуманітарного знання і застосовується в семіотиці, структурній лінгвістиці, філології, філософії тексту, поетиці, тощо. Згідно уявленням В. Руднева, текст постає як послідовність осмислених висловлювань, передаючих інформацію зі спільною тематичною спрямованістю, що призводить до об'єднаності властивостей тексту і його цілісності [132, с. 305].

Спонукальні, мотиваційні інтенції й ціннісні, аксіологічні переваги можуть надавати на виникнення і подальшу долю тексту не менший вплив, ніж будь-яка, «найбільш вдала «граматика» культури (історичні правила тексту)» [134]. Це підтверджується і позицією Г.-Г. Гадамера, який вважає

що текст є фазою у виконанні події розуміння, а кожне нове прочитання тексту, його перевикладення (або переклад) тексту, навіть так звана буквальна передача, є одним з видів його інтерпретації [46].

Примітно, що актуалізація терміну «інтерпретація» відбувається паралельно з оформленням герменевтики, зародження якої викликано діяльністю софістів – перших грецьких філологів. Як вказує з цього приводу В. Дільтей, «інтерпретація як відповідна процедура була вихідним пунктом філології» [64]. Мається на увазі ситуація, пов'язана з необхідністю нової інтерпретації, нового тлумачення стародавніх текстів, перш за все, текстів Гомера, який виступав по відношенню до софістів древнім автором і твори якого сприймалися на рівні літературних пам'яток. Пильна увага до стародавніх поетів була викликана тим, що саме на них люди, що жили в грецькому полісі, навчалися грамоті, письму, вивчаючи свою історію на героїчних прикладах, оспіваних у стародавніх міфах. Тому інтерпретація і переклад їх на нову (по відношенню до софістів) грецьку мову були найактуальнішими практичними завданнями.

Незважаючи на те, що будь-якої завершеної герменевтичної системи на той час не було створено, але існували окремі прийоми, зокрема, прийом «парафразу», який В. Кузнецов справедливо позиціонує як «початок контекстного підходу» [81]. Саме цей прийом заміщав собою переклад як діяльність по інтерпретації смислового змісту тексту у його оригінальному варіанті й створення нового, еквівалентного тексту за допомогою низки прийомів, що поєднували в собі одночасно елементи коментарю й власне перекладу.

Подальший розвиток питання інтерпретації і перекладу отримують у зв'язку з проникненням в грецький світ християнства, в якому однією з центральних фігур епохи середньовіччя стає блаженний Августин. Його книга «Християнська наука, або Підстави священної герменевтики і мистецтва церковного красномовства» являє собою першу фундаментальну

працю з герменевтики. Знаменною для нас в спадщині Августина виявляється введення в науковий обіг фундаментальної для герменевтики категорії розуміння, актуалізації контекстуального підходу, а також розгляду принципу конгеніальності, тобто пропорційності творчих потенціалів дослідника будь-якого тексту і його творця. Згодом цей принцип буде покладено в основу вчення французького естетика, автора дослідження «Досвід побудови наукової критики» Генекена, який виражається в тому, що найбільший вплив на сприймаючу сторону (слухача, або читача) має текст того автора, чії психічні властивості аналогічні властивостям людини, сприймаючої даний текст. Цей принцип згодом отримав назву «закона Генекена».

Черговий поворот в герменевтичній теорії і, відповідно, в історії питання про поняття «інтерпретація» був обумовлений практичними цілями Реформації. Ставлячи перед собою завдання критики католицизму і обґрунтування нового релігійного руху, Матіас Флаціус Іллірійський вводить в герменевтику принцип контекстуальної інтерпретації як причини зміни смислу слова, що стає однією з основних теоретичних підстав. Як вірно помічає В. Кузнецов, принцип, узаконений Матіасом Флаціусом Іллірійським, забезпечив діалектичне зняття актуальної для античного періоду проблеми кількості смислових інтерпретацій слова. Мається на увазі той факт, згідно з яким «справжній сенс будь-якого слова, в тому числі і слова Священного Писання, завжди один, «таємний» смисл є єдиним, але різні контексти вживання даного слова конкретизують різні смислові варіації» [81].

Окрім того, не менш значущим у науковій діяльності Флаціуса є виявлення розрізнення таких семантичних характеристик слова, як смисл і значення. Крім цього Флаціусом вперше розглядається принцип герменевтичного кола, який пізніше увійде в усі герменевтики найбільш вагомих у даній галузі фахівців – принцип урахування мети й задуму автора

тексту. Особливо примітним в концепції Флаціуса стає відмінність розуміння і інтерпретації на підставі того, що розуміння є мета герменевтичного мистецтва, а інтерпретація – метод.

На початку ХІХ століття проєкцію герменевтичної проблематики, який був включений в процес розумової діяльності суб'єкта, здійснив В. фон Гумбольдт. Причому, точкою зближення мовознавства і герменевтики виступає для Гумбольдта категорія розуміння. Разом з тим, В. фон Гумбольдт одним з перших звертає увагу на діалогічний, інтерпретативний характер мовного сознання. У самій сутності мови, пише він, «укладений незмінний дуалізм, і сама можливість говоріння обумовлена зверненням і відповіддю» [57, с. 399].

Нарешті, саме Гумбольдту належить розробка проблеми внутрішньої форми мови, яка не збігається з логічною формою думки і зовнішньою формою вираження думки в слові, що у багатьох своїх аспектах дуже близька розумінню музичної мови. Разом з тим, дослідження музичної мови традиції можливо тільки всередині того культурно-історичного контексту, який його і породив. Іншими словами, вивчення контексту культурного явища може дати ту необхідну інформацію, за допомогою якої єдино можливе виявити суть самого явища.

На одному рівні з роботами В. фон Гумбольдта стоять наукові паці його сучасника Ф. Шлейєрмахера, який, в першу чергу став широковідомим як перекладач на німецьку мову Платона. Саме у зв'язку з перекладами платонівських текстів у Ф. Шлейєрмахера виникає зацікавленість герменевтикою, що у подальшому сформувався у його науковій поетиці у вигляді теоретичної системи. Наполягаючи на необхідності усунення бар'єрів, що ускладнюють розуміння віддалених від нас в просторі і в часі текстів, Ф. Шлейєрмахер позиціонував герменевтику не стільки як мистецтво тлумачення, скільки як мистецтво розуміння та наполягав на первинності герменевтики, яка стає актуальною в ситуації нерозуміння.

Розглядаючи тексти у вигляді «застиглої мови», що вимагають розуміння, Ф. Шлейєрмахер солідаризуючись з В. фон Гумбольдтом, вважав, що метод їх дослідження повинен бути діалогічним. При цьому для проникнення в смисл авторського тексту є нагальна потреба у вмінні не тільки переводити, а й інтерпретувати цей текст. Оволодіння цими та багатьма іншими процесами дозволить досягти мети герменевтики, яка, згідно з Ф. Шлейєрмахером, може бути сформульована таким чином: потрібно зрозуміти текст й його автора краще, ніж сам автор може зрозуміти себе й своє власне творіння.

Незважаючи на фундаментальні для подальшого розвитку теорії герменевтики положення, герменевтика Ф. Шлейєрмахера є значною мірою виключно філологічною дисципліною, оскільки в своїй герменевтичній концепції дослідник ігнорує проблему, пов'язану з тим, як твір минулого знаходить нове життя в культурі через сучасного інтерпретатора. Таким чином, не беручи до уваги неминучий момент новизни, що привноситься інтерпретатором в тлумачення твору, герменевтика Ф. Шлейєрмахера не в змозі вирішити проблему взаємодії історії та сучасності.

Якщо герменевтична концепція Ф. Шлейєрмахера має надмірне схиляння перед давно минулими традиціями й культурами, що іноді характеризується дослідниками герменевтичної спадщини як прагнення до адекватного «пожвавлення мертвого» [47], то концепція Дільтея – психологізмом. Проте, важливим для нас в роботах Дільтея стає наступний факт. Позиціонуючи герменевтику одночасно і як мистецтво інтерпретації, і як теорію такого мистецтва, суть інтерпретації Дільтей визначав в умінні побачити невидиме, те, що не лежить на поверхні.

Примітним для нас в концепції Дільтея виявляється і та обставина, що поряд з канонами розуміння текстів Дільтей намагається створити канони розуміння «життєвих проявів». Такого роду розуміння формується, відповідно до концепції Дільтея, на основі «переживання самого себе» і

«розуміння самого себе», а також «переживання життєвих проявів інших людей» і «розуміння того, що це породжує в моїй свідомості» [цит. по: 123, с. 206]. Власні «життєві прояви» підрозділяються Дільтеєм на три класи, які, як слушно зауважує О. Портнов, пов'язані «з трьома видами знакових виразів, з трьома мовами. У першому випадку, очевидно, що "поняття, судження та ін." виражені за допомогою національної мови. У другому і третьому – свідомість розуміє і тлумачить невербальні знаки або цілісні твори, в тому числі твори літератури, живопису та музики» [123, с. 206-207].

Серед основних методів, які пропонує Дільтей, треба вказати переміщення себе на місце іншого, входження в його внутрішній світ; моделювання його світу художніми засобами; «Відкладене співпереживання», під яким мається на увазі прагнення випробувати схожі почуття, спираючись ті сюжетні та драматургічні аспекти, які містяться у творі. Як додатковий засіб розглядається занурення в глибини свого «Я», рефлексія над його змістом, перетворення «Я» в особливий предмет вивчення і розуміння. Даний ракурс проблеми знаходить своє глибоке осмислення у музикознавчих працях Л.В. Шаповалової, в яких обґрунтовується рефлексія як «духовна форма самосвідомості художника, зафіксована в структурі музичного твору і засвоєна слухачем як "образ автора"» [174, с. 52]. Основою даного розуміння, на думку дослідниці, стає опора на ціннісну семантику музики.

Л.В. Шаповалова вказує, що у розумінні рефлексії як внутрішнього мовлення автора можна простежити вплив більш вузького комунікативно-знакового тлумачення терміну, в якому переважне значення має «інтонаційно організована мова... суб'єкта рефлексії і супутніх цьому психологічних станів» [174, с. 52].

Ще одним важливим аспектом досліджуваної проблеми є феномен віри, який актуалізується у зв'язку з можливістю констатування несуперечливості у загальній побудові світу окремих його частин, нашого

внутрішнього життя і можливого подальшого його інтерпретування, остільки ми «розуміємо не тільки те, що читаємо, а й у що віримо» [69, с. 301]. Дана концепція співзвучна ідеям Миколи Кузанського, який писав: «Всі наші батьки одностайно стверджують, що з віри починається всяке розуміння. Так, в будь-якій області знання перш за все задалегідь передбачаються деякі прийняті тільки на віру першооснови, на яких будується розуміння всіх наступних міркувань ... “Якщо не повірите, то і не зрозумієте”, – говорить Ісайя» [цит. по: 61]. Позиція мислителя епохи Відродження виявляється співзвучною багатьом сучасним вченим, серед яких слід назвати видатного вітчизняного вченого О. Потебню.

Розуміння іншої людини О. Потебня представляє як «те, що відбувається від самого себе». Відповідно, спілкуючись, люди «зачіпають один в одного ту ж ланку чуттєвих уявлень і понять, торкаються до тієї ж клавіши свого духовного інструмента, внаслідок чого в кожному повстають відповідні, але не ті ж самі поняття» [125, с. 140].

Положення, згідно з яким «при розумінні чужої мови «змодельований світ» (або «світ інтерпретації») будується по чужим висловлюванням, але з внутрішніх ресурсів інтерпретатора, а не береться по-елементно з чужого внутрішнього світу», завойовує на сьогоднішній день все більш широкую популярність не тільки серед філософів, а й серед лінгвістів та мистецтвознавців [61]. При цьому цілком правомірним представляється розгляд інтерпретації як висловленої рефлексії [31; 174]. Стверджуючи, що «розуміння є повторенням процесу творчості» з тією лише різницею, що «в розуміючому відбувається щось по процесу, тобто по ходу, а не по результату схожого з тим, що відбувається у тому, хто говорить», О. Потебня, по суті, визнає факт унікальності функції митця, творця й поціновувача. Наполягаючи на тому, що «ми можемо розуміти поетичний твір настільки, наскільки ми беремо участь в його створенні», О. Потебня виступає продовжувачем ідей блаженного Августина [125, с. 76-82].

Оскільки утворення смислів в індивідуальній концептуальній системі безпосереднім чином пов'язане з процесом розуміння, воно може бути представлено як досвід переосмислення власних почуттів у нових формах, що здійснювалося і з боку зовнішньої по відношенню до носія мови інформації, і внутрішньої, що складається з невербальних і вербальних концептів [122]. При цьому якщо герменевтика виступає в якості мистецтва осягнення смислу, то інтерпретація є основним засобом наділення смислом незрозумілих знаково-символічних конструкцій.

У свою чергу, беручи до уваги обставини, згідно з якими розуміння прирівнюють до невисловленої відповіді, між розумінням та відповіддю взагалі не можна провести чіткої межі; всяке розуміння відповідає, тобто переводить розуміння в новий контекст, в можливий контекст відповіді. Тому діалогічна природа розуміння обумовлює діалогічну природу інтерпретації.

Таким чином, визначаючи явище інтерпретації, треба зазначити що, по-перше, інтерпретація є непереборним моментом, формою і способом функціонування будь-якого знання, оскільки інтерпретація є фундаментальним принципом змістоутворюючої діяльності свідомості; по-друге, будь-яке герменевтичне знання завжди є результатом інтерпретації; по-третє, інтерпретація завжди передбачає діалогічне відношення суб'єкта що пізнає з особливим предметом, що виділяється з історичного, культурного, буттєвого й подієвого контекстів з урахуванням специфіки останніх; по-четверте, в процесі інтерпретації саме мова, що була представлена як зовнішньою, так і внутрішньою формами, позиціонується як поля методологічних операцій; і, нарешті, по-п'яте, при розумінні «іншого» «світ інтерпретації» будується на матеріалі чужих висловлювань, але базуючись на внутрішніх ресурсах інтерпретатора, а не береться поелементно з чужого внутрішнього світу. Як вказує Л. Шаповалова, існує закон інтерпретування, до якого можна віднести досить велику низку явищ,

де об'єкт тотожний своїй інтерпретації, а «як» та «що» практично будуть збігатися [174].

Проблема художнього смислу та виявлення принципів смислоутворення є дуже важливим аспектом у вивченні музично-театральній та оперній традиції. Як відомо, театральний сценічний текст виникає як результат взаємодії значної кількості факторів, так як «в кожній ланці створення тексту – від автора, режисера, провідного актора до статиста і освітлювача – здійснюється подвійне поведінку» [100, с. 597]. Якщо в театральній сфері автор відчуває свою залежність від традицій епохи, театральної школи, конкретного театру, режисер безпосередньо пов'язаний з уявленнями автора і так далі. Але разом з тим, на кожному виконавському рівні знаходиться місце для співтворчості, імпровізації і в кінцевому рахунку – свободи інтерпретування. Таким чином, характерне для сценічного тексту поєднання суворо регламентованих структур в поєднанні з ігровим імпровізаційним елементом і чуйним реагуванням на реакцію з боку залу надають йому «величезної смислової ємності» (Ю. Лотман).

В оперному сценічному дійстві багато механізмів діють подібним чином з процесами, що відбуваються в театрі, але з однією суттєвою відмінністю, яке робить оперний текст структурою набагато складнішою і багаторівневою. Цим важливим фактором, що відрізняє його від театральної дії є наявність у оперному творі як невід'ємної його складової музичного тексту. Подібна складна системна організація оперного тексту пускає в хід ті механізми, які своєю стійкістю, як вказував Ю. Лотман, можуть бути порівняні з живими організмами.

Комплекс елементів сценічного тексту функціонують за принципом партитури, що пояснює спробу деяких театрознавців зафіксувати її в письмовому вигляді (наприклад, в роботах Антонена Арто). Для фіксації сценічного тексту Арто пропонує застосовувати певну шифровану систему ієрогліфічного типу. Саму ідею ієрогліфа у Арто можна розглядати як

якийсь утопічний ідеальний варіант запису, хоча зрозуміло, що ніякий запис не здатен зафіксувати той узагальнений смисловий рівень, до якого спрямований твір.

Для розуміння деяких принципів функціонування оперного тексту і співвідношення між постійними (константними) й варіативними (мобільними) елементами треба звернутися до теоретичних положень деяких робіт Р. Барта, у тому числі до його визначення міфу. Міф в його інтерпретації постає продовженням теорії знаку Соссюра, що виділяв в ньому три основні елементи: що означає, означається і сам знак, який виступає як результат асоціації перших двох елементів, і утворює складну семіологічну систему [168]. Згідно з уявленнями Р. Барта, в міфі ми виявляємо багато в чому подібну систему, що також складається з трьох елементів, однак, суттєва її відмінність полягає в тому, що в концепції дослідника «міф являє собою особливу систему в тому відношенні, що він створюється на основі вже раніше існуючого семіологічного ланцюжка: це вторинна семіологічна» [168]. Дану вторинну семіологічну систему Р. Барт визначає як «метамову», адже, на його думку, це вторинна мова, яка застосовується для обговорення первинної.

Текстологічний аналіз музики дає можливість знайти шляхи розгляду найбільш складних питань музичної семантики та дозволяє виявити нетотожність смислового змісту музики тим значенням і знакам, які ми виявляємо у фіксованому музичному тексті. Значення при цьому розгляді є смисл, тому що «не дотягує» до його цілісності, і також не може визначатися як знак, тобто як одна можлива «речова форма». Як вказує О. Самойленко, значення знаходиться завжди на шляху – від смислу до знаку і від знаку до смислу, завжди між ними. Текст музики також розташовується «весь і завжди «між», в проміжках» їм же ініційованого діалогу. Тому виникає подвійність музичних значень, яка може бути вираженою як ряд опозицій, а саме: фіксованість – невизначеність, статичність – динамічність, готовність –

незавершеність, й т. ін. Завдяки їм в музиці виявляються рухливі сторони «єдиного та постійного смислу». Отже, зі «сторони смислу, музичний текст може бути охарактеризований як єдність множинного, з боку значень – як множинність єдиного, що і визначає своєрідні знакові функції музики (їх символічну відносність)» [134, с. 259-260].

Шикуючись в знаки, елементи оперного тексту утворюють складне поліфонічне смислове переплетіння, яке можна метафорично визначити як подобу віртуальної партитури. Це породжує проблему домінування того чи іншого рівня в конкретний момент спектаклю – наприклад, інформаційна насиченість візуального ряду в поєднанні з повторністю або високим ступенем типізування в межах акустичного ряду неминує висуває пластичні елементи на перший план. Протягом еволюції оперного жанру не раз можна було спостерігати періоди, коли за допомогою мелодично спрощених речитативів відбувалося передача основного драматургічного загострення сценічної дії, тоді як в аріях головною метою було донесення певного емоційного стану.

Л. Шаповалова під знаком у музичному творі розуміє структурні одиниці художнього сенсу, які вказують на тип музичної виразності та відображають сутність її елементів. Їх функційне призначення полягає у можливості «служити еквівалентом сенсу між предметом реального життя (світу) і музичним знаком. Сублімація досвіду і закріплення в знаку відбувається на високих рівнях організації твору» [174, с. 206]. Автор підкреслює, що процеси символізації рефлексивних значень відбуваються декількох рівнях, а саме – на інтонаційно-тематичному, драматургічному і композиційному. «Концептуальні структури, що зберігають «пам'ять» рефлексії, визначаються авторською метасвідомістю і відкривають таємниці інтерпретації музики як аналога особистості. Це символіка самої свідомості як зведення двох планів буття: реального та розумоосяжного простору. Свідомість породжує множинність світів, належачи собі самому і

повертаючись після мандрів по цим світам до самого себе (Я-образ як суб'єкт рефлексії)» [174, с. 206–207].

Визначення змістовно-сислового рівня музично-театрального або оперного тексту, актуалізує звернення до «пам'яті жанру» (М. Бахтін), що зберігається в свідомості аудиторії і самих театральних діячів; власне кажучи, цей пласт і є міф опери або «пам'ять твору». Найчастіше опера сприймається через призму певної постановочної традиції – частково в силу консервативності цього жанру. Стійкість традиційного сприйняття оперного тексту дозволяє говорити про те, що твір, який розуміється як цілісність, функціонує як єдиний знак метамови (міф), по Р. Барту. Інтерпретація, в свою чергу, апелюючи до конкретного тексту твору, актуалізує і використовує інтертекстуальність як процес проектування на твір інших міфів.

Отже, знак в оперному тексті формується через інші знаки, які існують за рамками обраного тексту. Замкнутий же в собі міф (або метамова) твору є безплідним і не здатним породити нові смисли. Втім, по відношенню до будь-якого тексту повна смислова замкнутість може розглядатися скоріше як якась абстракція, ніж реальна можливість. Перефразовуючи термін М. Фуко «привласнення дискурсу», можна сказати, що в оперному тексті твір присвоюється за допомогою метамови.

Розглядаючи проблему інтерпретації в системі виконавської діяльності, у багатьох дослідженнях зазначається, що процес художньої інтерпретації охоплює декілька рівнів: по-перше, він протікає в свідомості артиста як побудова власної виконавської концепції; по-друге, він є особливим «зрізом» виконавських дій, спрямованих на її реалізацію; по-третє, процес художньої інтерпретації є вираженням «упредметненого» виконавського трактування, «упредметненого» в самому продукті» [58, с. 83]. Оскільки в обох випадках ми можемо говорити про наявність спільних позицій між означеними видами діяльності, «художню інтерпретацію

правомірно розглядати і як виконавську діяльність, і як її ... результат» [58, с. 83].

Позиціонуючи інтерпретацію як «специфічний «залишок», який можна отримати, якщо повністю абстрагуватися від усього, що обумовлено автором твору», Є. Гуренко виділяє в процедурі інтерпретації стійкий (повторюваний) початок і мінливе (варіантне). При цьому перше обумовлюється, на думку естетика, об'єктом інтерпретації і ідейно-художньою сутністю виконавської концепції, інше – індивідуальним неповторним протіканням кожного конкретного творчого акту» [58, с. 99]. У той же час, «художня діяльність інтерпретатора-посередника вторинна, відносно самостійності і проявляється лише в плані кінцевої залежності від первинної творчості» [58, с. 80].

Забезпечуючи чіткість і бездоганну логіку в формулюванні важливих для нас понять, Є. Гуренко, задається низкою питань, в числі яких виділимо найбільш для нас значущі. «Чи можна ... вважати продукти творчості живописця, композитора чи поета художньою інтерпретацією дійсності» точно так само, як оперу Бізе «Кармен» – «художньою інтерпретацією однойменної новели Меріме»? Або, як же правильно буде визначати взаємодію даних двох великих творів та як оцінювати «Картинки з виставки» Мусоргського по відношенню до серії художніх робіт Гартмана – «як художню інтерпретацію ілюстрації в книзі по відношенню до даного літературного твору?» І як назвати той художній текст, що виникає під впливом більш раннього – транскрипцією, обробкою, «парафразом чи варіацією на задану тему? Художній переклад? Екранізацію літературного твору?» [58, с. 101]. Ця низка запитань є надзвичайно співзвучною головній проблемі нашого дослідження – як співвідносяться між собою стародавня китайська казка, її прочитання К. Гоцці та оперний твір Дж. Пуччіні; а також що поєднує та відокремлює «Записки божевільного» М. Гоголя, «Щоденник божевільного» Лу Сіня та «Wolf Cub Village» Го Веньцзіна.

Незважаючи на те, що «ці та інші явища в мистецтві включають в себе момент тлумачення відображуваного об'єкта», Є. Гуренко вважає за необхідне для більшої доказовості виявити та проаналізувати спеціальні ознаки або сукупності спеціальних ознак, які забезпечать повноту аргументації. В якості такого «сукупного критерію» в роботі Є. Гуренко виступає система, що має як зовнішні, так і внутрішні атрибути. До зовнішніх ознак відносяться:

- а) об'єкт художньої інтерпретації;
- б) посередник-інтерпретатор;
- в) продукт виконавської діяльності.

У свою чергу, до внутрішніх ознак системи відносяться:

- а) освоєння продукту художньої творчості;
- б) створення власної виконавської концепції;
- в) власне виконання.

Спираючись на зазначені ознаки, Є. Гуренко приходить до наступних висновків – в галузі первинного творчості, де основним джерелом формування художнього образу служать дійсні події, факти, явища, процеси реального світу процедура художньої інтерпретації взагалі не зустрічається. Дана точка зору виявляється вірною через те, що в сфері створення портрета, пейзажу, повісті, оповідання та інших жанрів первинної творчості, відтворюють реальні процеси і явища навколишнього світу, немає необхідності в «посередниках» та «помічниках».

Аналогічна картина складається і там, де в рамках первинної творчості художні твори створюються на основі історичних та інших наукових праць, де безпосереднім джерелом формування художнього образу є перекази і міфи або підказані сюжети і теми. У цих випадках діяльність художника не можна відносити до сфери вторинного, а скоріше до самостійної творчості. За своєю суттю вона є первинною і, таким чином, є підвладною законам, відмінним від законів художньої інтерпретації.

Перші «сліди» процедури художньої інтерпретації можна виявити в тих областях творчості, де, на думку дослідника, твори мистецтва створюються на основі інших художніх першоджерел. Маються на увазі процес роботи над створенням музичних взірців за мотивами та темами, запозиченим з живопису й літератури. Так, скажімо, автор «Картинок з виставки» конструював варіант власного «бачення» живописних робіт Гартмана на основі глибокого проникнення в художнє першоджерело.

Аналогічні прийоми можна застосувати для аналізу діалогу культур Сходу та Заходу, а також засобів художньої інтерпретації та принципів реінтерпретації при створення опер «Турандот» Дж. Пуччіні та «Wolf Cub Village» Го Веньцзіна. Поряд з двома елементами внутрішнього механізму процедури художньої інтерпретації – освоєнням продукту художньої творчості і створенням власної виконавської концепції, до оперної «транскрипції» літературних першоджерел є причетною важлива супутня їй ознака художньої інтерпретації – її об'єкт. «Процесуальність» літературного першоджерела робить його цілком «придатним» для здійснення цієї функціональної ролі. (Не випадково твори письменників чи поетів нерідко виступають в якості об'єкта художньої інтерпретації у виконавському мистецтві).

Елементи художньої інтерпретації присутні і в творчості художника, що ілюструє літературний твір. Однак ступінь її прояву досить незначна, оскільки тут відсутні посередник-інтерпретатор, виконання і результат виконавського мистецтва. Крім цього, сам об'єкт художньої інтерпретації відтворюється системно: в ілюстрації знаходять відображення лише окремі епізоди роману, повісті чи оповідання. Ступінь прояву процедури художньої інтерпретації стає значною вже в мистецтві літературного перекладу, хоча про повну прояву процедури художньої інтерпретації в даному випадку говорити не доводиться: тут відсутній процес виконання і, як наслідок цього – немає матеріалізованого продукту виконавської діяльності.

Згідно з ідеями Є. Гуренко, повний прояв процедури художньої інтерпретації ми виявляємо лише в основних видах виконавського мистецтва. Дослідник до їх числа відносить музичне виконавство, мистецтво танцю, художнє читання. Саме тут, на думку вченого, в наявності як зовнішні атрибути системи, так і внутрішні [58, с. 106-107]. Положення, на основі яких вітчизняний дослідник будує свою концепцію, багато в чому співзвучні точці зору, представника французької школи Етьєна Жильсона. Так, в роботі «Живопис та реальність» Е. Жильсон буквально відповідно до характеристики, яку Е. Гуренко дає «статичним» і «динамічним» мистецтвам, пише: на відміну від композитора, реалізація творчого задуму якого повністю залежить від виконавця, «художник не тільки придумує (подібно до музиканта) власний твір, але також і виконує його» [68, с. 39].

Про необхідність діяльного співробітництва з боку слухача або читача по відношенню до художнього тексту, писав і В. Виноградов. Його впевненість ґрунтувалася на тій підставі, що «художній твір задано читачу не як система позитивного змісту, а скоріше як відома схема або загадка». Відповідно, в завдання читача входить не тільки доповнити існуючу схему, але й розгадати її в конкретно-смісловому плані» [38, с. 9]. Про ігрових характері відносин в мистецтві писав також Ю. Лотман. Повністю віддаючи собі звіт в тому, що «мистецтво не гра», він, тим не менше, визнавав, що в поведінці як сторони того хто виконує (створює), так і того хто сприймає «наявний елемент гри (на кшталт виконавської майстерності)» [100, с. 397]. Мабуть, неодмінна наявність ігрового ефекту в художньому тексті обумовлена тим, що як гра, так і мистецтво є «досвід того, що не сталося. Або того, що може трапитися» [100, с. 401].

Аналогічним чином в книзі «Інтоніаційна форма музики» В. Медушевський пише про два походи до музичного твору. Один з них, який дослідник називає «шкільним», націлений на виявлення аналітичної форми художнього цілого. У музично-мовленнєвому аспекті ця форма

представлена «системою історичних граматик (лад, гармонія, метр, масштабнo-тематичні структури, принципи мотивно-тематичного й композиційного розвитку) і безліччю їх елементів – інтервалів, звукорядів, акордів, функціональних оборотів, каденцій, стійких і нестійких типів викладу» [109, с. 49].

Другий підхід спирається на осмислення інтонаційної форми. У музично- мовленнєвому аспекті інтонаційна форма є «енциклопедію світопочуття». Пояснюючи будову інтонаційної форми мотивованістю від сенсу до звуку і від відчуття протоінтонації до реальної інтонації, об'єктивованої аналітичними засобами, В. Медушевський головним в процесі інтерпретації бачить вихід на «генералізовану інтонацію» (протоінтонацію), в якій як в зародку запрограмована і конструкція, і художній світ твору. Осягнення «генералізованої інтонації» можливо, на думку музикознавця, тільки на основі інтонаційної суб'єктивності реципієнта. Інше кажучи, долучаючись до «енциклопедії світопочуття» за допомогою аналітичної форми музичного твору, суб'єкт інтерпретації збагачує свій емоційно-чуттєвий досвід новими смислами.

Для доказовості безсумнівної близькості представлених підходів, один з яких реалізується на рівні словесної художньої творчості, інший – музичної, треба здійснити проекцію ідей Р. Барта на галузь вторинної щодо самостійної діяльності, якою, згідно з Є. Гуренко, є виконавська практика. Спробуємо припустити, що ситуація, коли «грає сам текст», відповідає смисловій множинності Urtext-a. Оскільки поруч з актуально представленою в нотному тексті аналітичної формою, імпліцитно Urtext містить в собі і поняття культурної традиції, ми можемо говорити про так звані межі, які ставлять обмежуючи, деякою мірою, можливе свавілля виконавця. У той же час, буквально відтворення Urtext'a, зазначене неухильним проходженням «культурних штампів» в опорі на непорушність авторитету – є лише моментом реалізації установки на атрибуцію.

Проблема реінтерпретації як уточнення, а іноді й зміна смислу первісно інтерпретуємої інформації, неодноразово ставала предметом наукового осмислення на сторінках робіт дослідників різних гуманітарних спрямувань. Як вказує М. Максимова, «якщо спробувати реконструювати процес впливу вже існуючих текстів культури на творчість сучасного автора або на нове художнє ціле, то при всій різноманітності прийомів один з провідних методів, поряд з методом інтерпретації, буде метод реінтерпретації» [104, с. 66].

В одному з параграфів масштабного дослідження проблеми інтерпретації, розуміння і лінгвістичних аспектів їх моделювання, його автор, В. Демьянков [61], зачіпає питання про реінтерпретацію та переосмислення. Розглядаючи значення обох феноменів в умовах повсякденної мови, вчений приходить до необхідності відокремити один від одного на основі декількох ознак. У випадку з переосмисленням мається на увазі ситуація, коли під тиском різних обставин інтерпретатор відмовляється від одного погляду на зміст тексту і вирішує для себе, що буде далі по-іншому тлумачити даний твір. При цьому, по суті, ми можемо говорити про навмисну відмову від колишніх оцінок, зроблених вже висновків, планів, очікувань й т.ін.

Навпаки, у випадку з реінтерпретацією мова йде про порушення інтенції очікування. Як пояснює дослідник, таке відбувається в ситуації, «коли очікують з ненабагато більшою ймовірністю, що далі буде сказано одне, а не інше», але очікувана «оцінка ймовірності не підтверджується» [61]. На підставі зазначеної розбіжності В. Демьянков вважає за доцільне розглядати термін «реінтерпретацію» як найбільш загальний. У свою чергу, «переосмислення» в рамках «глобального реінтерпретування» матиме більш вузький діапазон дії.

Для того щоб в рамках запропонованої В. Демьянковим концепції позначити момент схожості і відмінності інтерпретації від реінтерпретації,

важливо підкреслити, що власне інтерпретування є, на думку дослідника, гіпотезою про процес передачі адресату даних про наміри автора. Беручи до уваги гіпотетичний характер кожного кроку інтерпретування, автор приходиться до висновку про те, що інтерпретація найбезпосереднішим чином пов'язана з виробленням очікувань, а також різноманітністю операцій, що складають дану процедуру. Саме ці «фактори і призводять, у своїй сукупності, до можливості рекурсії по ходу інтерпретації – до "реінтерпретації"» [61].

Спеціально обговоримо, що значимість цитованого фрагмента обумовлена для нас не тільки тим, що реінтерпретація виступає тут як окремий випадок інтерпретації, про що згодом пише автор, а й тим, що, по суті, Демьянков ставить знак тотожності між рекурсією і власне реінтерпретацією. У «Логічному словнику-довіднику» Н. Кондакова знаходимо наступне визначення даного поняття: «Рекурсія (лат. Recurso – біжу назад, поспішаю назад, повертаюся) – такий спосіб завдання функції, при якому значення її для довільних значень аргументів виражаються через значення цієї функції для менших значень аргументів». У свою чергу, «рекурсивна послідовність» є «поворотною послідовністю, коли в рішенні будь-якої задачі доводиться використовувати попередні елементи даної послідовності» [130, с. 515].

Оскільки латинська приставка «re» означає, як правило, «відновлення», стає очевидним, що саме цей, поворотний, характер рекурсії і став підставою для того, щоб як синонім використовувати термін «реінтерпретацію». Однак подібний підхід представляється незадовільним внаслідок того, що, по суті, одне поняття пояснюється за допомогою іншого, яке також потребує уточнення.

Як вірно помітив автор, насправді, латинське походження приставки «re» не настільки однозначно. У вже усталеного розуміння інтерпретації воно привносить, як мінімум, два, на перший погляд, взаємовиключних

значення: повторення й протидію. Отже, справжній стан речей полягає в тому, що у цих двох протилежних значень є один досить суттєвий загальний знаменник, який і дозволяє розглядати поняття «реінтерпретацію» не антитетично, а на основі додатковості. Мається на увазі «оригінальний текст, по відношенню до якого будь-яка інтерпретація є одночасно відновленням й руйнуванням; запереченням й відображенням переломлення; поверненням, відродженням й придушенням, знищенням» [156].

О. Фокін вказує, що створення вторинного оригінального тексту може здійснюватися як через протидію, через його руйнування та придушення, через заперечення йому, так і через своєрідне віддзеркалення і відбиття його теми і ідеї, через повернення до них і відновлення їх в іншій образно-мовленнєвій та структурно-формальній системах. Відповідно, в наявності всі підстави кваліфікувати конкретний проаналізований твір як своєрідне повторення тексту оригіналу і перших спроб його перекладної, інтерлінгвістичної інтерпретації на іншу мову, внаслідок чого цей текст отримує статус новаторського або вторинно оригінального твору, здатного відкрити нову сторінку традиції, новий виток інтерпретацій й реінтерпретації [156].

В процесі реінтерпретації відбувається досить вільне тлумачення первісної інформації, що сприяє створенню нового художнього цілого, яке доволі часто має зв'язок з базовим текстом як з одним з елементів нової системи. Прикладом такого зв'язку може слугувати назва тексту-першоджерела та головні драматургічні лінії, як це відбувається між текстами М.В. Гоголя та Лу Сіня.

Це стає основою низки заключень у роботах М. Максимової [104] та деяк. інших, які вважають що реінтерпретація є наступною фазою в розумінні вихідної структури по відношенню до інтерпретації та пов'язана з глибоким переосмисленням первісного художнього тексту. Таке нове розуміння нерідко пояснюється хронотопічною віддаленістю вихідного

тексту та його реінтерпретації, оскільки послужив точкою відліку базовий текст і його реінтерпретацію можуть розділяти багато років та вони можуть належати різним культурам. Виходячи з цього явище реінтерпретації стає актуальним на перетині культурно-історичних та суспільно-психологічних процесів та може тлумачитися як соціокультурний феномен. При цьому окрема людина скоріше розглядається як окремий суб'єкт, здатний здійснювати адаптацію соціальної реальності до своїх потреб. Ця думка знаходить своє підтвердження у працях Ю. Лотмана, який вказує що залежність від середовища є лише однією з сторін, а доля надзвичайної особистості полягає у протистоянні середовищу та відстоювання духовної свободи [98, с. 23–24].

У даному ракурсі, в світлі вивчення явищ інтерпретації – реінтерпретації у музично-театральній традиції та оперному мистецтві країн Сходу та Заходу, надзвичайно важливими є виявлення особливостей функціонування індивідуальних моделей діалогу Схід – Захід, що представлені і на концепційному рівні творів. Як вже зазначалось у Розділі 1, тема Сходу стала надзвичайно популярною та актуальною на початку ХХ ст. Серед найбільш знакових звернень до східної тематики та культури країн Сходу, треба назвати оперу «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, в якій відбувається «знайомство» Заходу зі Сходом (Японією), як спроба зіставити дві культури, зіштовхнути їх (при цьому Схід оцінюється, головним чином, у творі зі знаком «плюс», Захід – зі знаком «мінус»), у «Гізай-жертві» К. Орфа здійснюється інтерпретація концептів східної культури та введення їх в контекст опери як європейського жанру. У «Солов'я» І. Стравінського художні традиції Сходу «освоюються» ширше, ніж в «Мадам Баттерфляй» та «Гізай-жертві». У «Чудесному мандарині» Б. Бартока знаходимо «подвійність» прочитання діалогу: це і страх Заходу перед Сходом, і надія на діалог культур. «Турандот» як би підводить підсумки пошуків даного періоду, та стає свого роду підсумком даного періоду за масштабністю і

цілісністю концепції. Принципово нове в цьому творі – твердження рівноваги між Сходом та Заходом, надзвичайне значення обох культур і тим самим – затвердження концепції міжкультурного діалогу.

Європейський музичний театр розглянутого періоду висуває дві образні межі в сприйнятті Східної (китайської та японської) культури – її естетизм і варварський дух. Ключові образи естетичного сприйняття Сходу – це образи квітів, птахів, метеликів, типові для східної поезії і образотворчого мистецтва; в образі варварського Сходу підкреслюється підвищена ритуалізованість та суворе слідування традиціям. Якщо в операх Дж. Пуччіні та музичній драмі К. Орфа варварський початок трактується як вираження певної жорстокості Сходу, то в балеті Бартока відбувається еволюція в інтерпретації варварського духу Сходу, він охарактеризований як потужна природна сила, яка володіє життєвою енергією, тобто як позитивне начало.

Таким чином, складні рішення діалогу Сходу і Заходу, в кожному з названих творів демонструє новий поворот проблеми, адже для цього періоду є характерним тяжіння європейських композиторів до Сходу, але проникнути в його таємницю вони все ж таки не можуть.

Зіставлення двох картин світу, рефлексія європейських художників з приводу їх подібності та відмінності, призводить до підвищеної семантизації східного і західного початків і як наслідок – до появи опозицій на різних рівнях художнього тексту. При цьому на концепційному рівні співвідношення Сходу і Заходу часто міфологізується, що проявляється, зокрема, в наявності міфологічних опозицій, таких як життя-смерть, свій-чужий, жіноче-чоловіче і т. ін., а також в наявності тричленної картини світу, універсальної для багатьох народів й культур. В одних випадках міфологічний початок закладено в літературних першоджерелах (при цьому відбувається виявлення міфологічних коренів в казкових сюжетах – в операх «Соловей», «Турандот»), в інших – автори наділяють сюжет і музичну мову міфологічною семантикою і тим самим міфологізують, наприклад, соціальні

відносини сучасної авторам епохи («Чудесний мандарин»). При цьому в музичній мові творів міфологічна семантика обростає новими, додатковими смислами.

Принципово новим є те, що Схід і Захід наділяються реальними, типологічно властивими їм рисами, що впливають з основоположних принципів мислення відповідно східної і західної культур, двох різних картин світу, що сприяє кращому усвідомленню домінуючих мотивів та рушійних сил власної європейської культури. Таким чином, зіставлення двох моделей мислення – східної і західної – дозволяє краще зрозуміти і оцінити характер своєї власної культури, досягнути принципи й основи загальнолюдських цінностей. Як зазначає Б. Губман, «універсальні ціннісно-сміслові орієнтири, необхідні людству», вони «можуть формуватися як результат рефлексивно осмислення діалогу різних культур» [85, с. 234].

Подальший інтерес до східної темі в музичному театрі Європи після 1925 роки виникає лише спорадично, можна назвати окремі твори, серед яких: балет австрійського композитора Г. фон Ейнема «Принцеса Турандот» ор. 1 (1943), два твори Б. Бріттена, пов'язані з східною тематикою – балет «Принц пагод» (1956) і притча для церковного виконання «Річка Керлі» (1966). Але достатньо продуктивним є реалізація східної тематики в інструментальних жанрах (камерно-вокальних мініатюрах, симфоніях і т. д.), найбільш яскраво втілюючись в творчості О. Мессіана. Разом з тим, безсумнівним є той факт, що в європейському музично-театральному та оперному мистецтві першої чверті ХХ століття, був здійснений значний крок в напрямку до зближення двох полярних і одночасно багато в чому близьких культур – східної та західної.

Висновки до Розділу 2.

Розглядаючи сюжет як завершену та остаточну послідовність змін, що відбулися з певним об'єктом, можна виокремити такі параметри сюжету, як: унікальність та неординарність; неповторність у часовому та подієвому

вимірах (у термінологічному визначенні К. Фрумкіна – анізотропність), що проявляються в незворотному переході з одного стану до іншого та у неможливості змінити загальний хід подій, що вже відбувся; замкненість та завершеність – сюжет розповідає про систему або об'єкти, що відокремлені від навколишнього середовища та остаточно завершені; це й стало приводом завершити розповідь про них. Найбільш повно відповідають названим параметрам сюжети більшості драматичних творів, в яких поєднання неординарності, неповторності та завершеності є обов'язковими складовими. Окрім того, драма завжди містить унікальну зав'язку, розповідь про привертаючий увагу перебіг подій, кульмінацію та фінальну розв'язку; вона завжди компактна за розмірами, адже будучи джерелом для театральних видовищ, драма призначена для безперервного сприйняття всього сюжету загалом. Всі ці параметри є надзвичайно важливими для побудови сюжетної основи оперного твору, в якому до семантичного рівня вербальної мови додаються складні багатопланові семантичні системи музики та театру.

Інтерпретація як процес створення первинного тексту передбачає здійснення складної творчої діяльності, спрямованої на його розуміння, тлумачення та відтворення, яке супроводжується зв'язком з «умовною реальністю мистецтва» (О. Самойленко), результатом чого стає створення конкретного тексту, який стає підґрунтям для створення вторинного тексту – реінтерпретації. Під час створення вторинного тексту – реінтерпретації – відбувається досить вільне тлумачення первісної інформації, що сприяє створенню нового художнього цілого, яке доволі часто має зв'язок з базовим текстом як з одним з елементів нової системи. Прикладом такого зв'язку може слугувати назва тексту-першоджерела та головні драматургічні лінії, як це відбувається між текстами М.В. Гоголя та Лу Сіня.

Це стає основою низки висновків у роботах М. Максимової та П. Волкової, які вважають, що реінтерпретація є наступною фазою в розумінні вихідної структури по відношенню до інтерпретації та пов'язана з

глибоким переосмисленням первісного художнього тексту. Таке нове розуміння нерідко пояснюється хронотопічною віддаленістю реінтерпретації від вихідного тексту, оскільки базовий текст та його реінтерпретацію можуть розділяти багато років, і вони можуть належати різним культурам. Виходячи з цього, явище реінтерпретації стає актуальним на перетині культурно-історичних та суспільно-психологічних процесів та може тлумачитися як соціокультурний феномен.

Процес реінтерпретації спершу передбачає необхідність активного співробітництва з боку суб'єкта сприйняття, який зі стороннього спостерігача перетворюється на одного з учасників діалогу. Тому реінтерпретація є безперервним процесом переосмислення традиції через її одночасне відновлення й руйнування, відродження й заперечення, що прямо відповідає завданню актуалізації суб'єктивності (П. Волкова).

Підкреслимо, що інтерпретаційний вид трансформації багато у чому є співзвучним методу реінтерпретації, в фокусі якого опиняється концептуально-змістова, а не зовнішньо-формальна сторона первинного художнього взірця, а тому реінтерпретація є актом, що заново виробляє поняття істини, а її досвід набуває статусу первинної художньої діяльності. При цьому художній прототип, що послужив точкою відліку в роботі суб'єкта реінтерпретації, стає інтерпретуючою системою по відношенню до оригінального цілого. Здійснюючи вторгнення в смисловий пласт оригіналу, реінтерпретація завжди існує під знаком ідеології, що дозволяє говорити про метод реінтерпретації як про соціокультурний феномен.

РОЗДІЛ 3.

ХУДОЖНЯ АДАПТАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КРАЇН СХОДУ ТА ЄВРОПИ

3.1. «Турандот» Дж. Пуччіні як втілення традиційного східного сюжету у європейській оперній творчості

Сюжет про китайську принцесу протягом декількох століть привертав до себе увагу європейців, знаходячи нові форми художньої реалізації та адаптації у різних культурно-історичних обставинах. Зацікавлення європейських митців східною, у тому числі й китайською, тематикою отримує фактологічну базу на межі XIII–XIV ст., коли завдяки книзі Марко Поло створюється міцне підґрунтя для знайомства з Китаєм як з екзотичною країною чудес. Поступово захоплення Китаєм й екзотичним Сходом проникає у різні види мистецтва, у тому числі у XVIII ст. до музично-театрального мистецтва, прикладом чого може служити театральна вистава про принцесу Турандот у версії Лесажа, яка вперше пролунала в 1729 році на ярмарку Сен-Лоран у Парижі. Знаковою подією стала презентація нової версії казки «Турандот», яка була написана Карло Гоцці у 1762 році. Сюжет про китайську принцесу стає однією з важливих складових європейської театральної та оперної традиції.

На початку XX століття сюжетно-образна основа ф'яби К. Гоцці «Турандот» є надзвичайно затребуваною та стає провідною парадигматичною настановою в пошуках нових театральних форм в драматичному та оперному театрі. До подій, що відбувалися в опері Лесажа, К. Гоцці додав багато нового – зокрема, дуже важливий в його драмі сюжетний мотив, пов'язаний з загадкою імені Калафа. У заплутаних інтригах у Гоцці беруть участь сама Турандот, її рабині Зеліма й Адельма, батько Калафа. Також К. Гоцці включає в п'єсу чотири маски комедії дель арте –

Панталоне (секретар Альтоума), Тарталья (великий канцлер), Бригелла (начальник пажів) і Труффальдіно (начальник євнухів), допускаючи їх імпровізацію лише в інтермедіях, які не впливають на розвиток загальної сюжетної лінії. Дж. Пуччіні прислухаючись до пояснень К. Гоцці про те, що «Принцеса Турандот» є «виставою, в якій хоча і беруть участь маски, але вони ледь помітні» [56, с. 207]. Композитор називає маски новими іменами – Пінг, Понг, Панг – і наділяє їх музичними характеристиками з яскраво вираженим китайським забарвленням: пентатоніка у вокалі, «фарфоровий» оркестр (дзвіночки, челеста, ксилофон, басовий ксилофон, китайський гонг). Тому можна сказати, що в опері Дж. Пуччіні функції масок витримані в дусі Гоцці: в більшості випадків вони вносять комічний елемент та додають ігрове забарвлення, що відтіняє й підкреслює в сюжетній і музичній драматургії головний зміст – трагічну лінію Турандот – Лю – Калаф. Таким чином, «китайська» історія вперше на глибинному рівні по'єднується з традиціями європейської опери, а також з традиціями італійської комедії масок.

Як свідчать багаточисленні історичні джерела, а також самі музичні твори, відповідно до поглядів того часу, застосування східної (у даному випадку – китайської) теми не передбачало досконалого слідування традиціям китайської культури та не вимагало безперечної етнографічної точності: Китай розглядався як далека, утопічно-ідеальна та казково-екзотична країна.

Наступним етапом в історії європейських інтерпретацій сюжету про Турандот стає п'єса, що була написана в 1802 році. Приступаючи до перекладу, а точніше, до кардинальної переробки китайської казки К. Гоцці, він був буквально зачарований дивовижним та екзотичним сюжетом про жорстоку красуню-принцесу. Оригінал К. Гоцці в версії Ф. Шиллера був значно переосмислений та інтерпретований зовсім в іншому ракурсі – Ф. Шиллер, як істинний представник «Бурі і натиску», прагнув психологічно

мотивувати вчинки дійових осіб, а жорстокість принцеси Турандот в його прочитанні втрачає свою загадковість і може бути пояснена бажанням свободи і помстою чоловікам за багаторічне жіноче рабство. Тому не тільки К. Гоцці, а ще й Ф. Шиллеру ми зобов'язані народженням культурного міфу – міфу Турандот, незбагненої принцеси, яка панувала на сценах Європи протягом всього XIX століття і яка підкорила її повністю в столітті двадцятому.

Головними інтерпретаторами «вічної» історії про Турандот в XX столітті були режисери та композитори, серед яких треба Макса Рейнхардта (театральна вистава з музикою Ф. Бузоні, яка була пізніше перероблена композитором у оперу), Євгена Вахтангова в Росії та Джакомо Пуччіні в Італії, які окреслили три самостійних напрями розвитку даної теми в мистецтві XX ст..

Як вказує Дж. Пуччіні в одному з листів, датованих січнем 1921 р. – «Йде робота над новим лібрето, яке, здається, виходить непогано. «Турандот» – назва. Це оригінальний опера на китайський сюжет, старовинна легенда, майже фантастична. Вистава пишна, і в той же час не позбавлена почуття, дуже різноманітні, прекрасні типи. Словом, сюжетом я задоволений...» [128, с. 309].

Ідея цієї опери виникла у композитора після знайомства в 1919 році з Ренато Сімоні – істориком театру, який присвятив одну зі своїх ранніх п'єс Карло Гоцці, а також опублікував серію журналістських нарисів про країни Сходу – Китай та Японію. У лібрето опери був помітно посилений національний китайський колорит, що знайшло своє вираження, в тому числі, в заміні персонажів італійської комедії масок китайськими міністрами. Основою образно-сюжетної концепції опери Дж. Пуччіні та матеріалом лібрето послужила, як вже зазначалось вище, не стільки ф'яба Гоцці, скільки її шиллерівська інтерпретація (в зворотному перекладі на італійську Андреа Маффі), де всі персонажі зрівняні між собою з боку мовної стилістики – тоді

як у Гоцці маски, на відміну від інших героїв фьяби, говорять не віршами, а прозою. Значно вплинув на загальну концепцію опери і драматичний спектакль «Турандот» в берлінській постановці Макса Рейнхардта з Гертрудою Ейзольдт в головній ролі, про яку композитор дізнався від знайомої дами, яка повернулася з Берліна. В листі, написаному в березні 1920 р до Р. Сімоні композитор пише, – «вчора говорив з однією іноземкою, вона сказала мені, що ця річ йде в Німеччині в дуже цікавій і оригінальній постановці» [128].

Отже, огляд найбільш значних європейських інтерпретацій сюжету про Турандот показує, як змінювалося сприйняття цієї «китайської» історії в очах європейців: від акцентування умовно-східної екзотики (Лесаж), через прагнення до з'єднання східних і європейських елементів (Гоцці, Шиллер) – до нового синтезу Заходу і Сходу, де останній може з'являтися як в етнографічно точному, так і в умовно-узагальненому вигляді.

Довгий час у музикознавчих та літературознавчих дослідженнях визнавалось, що сюжет про Турандот має зовсім не китайське походження. Високомудра наречена, заради руки якої потрібно було зробити подвиг – є розповсюдженим персонажем казок та легенд різних народів світу. У пошуках коренів сюжету про Турандот й Калафа дослідники традиційно звертаються до середньовічної арабської і перської літератури: до поеми Нізамі «Сім красунь» (де йдеться про слов'янську принцесу, яка оточила себе недоступними перешкодами і вступає в інтелектуальне єдиноборство з здобувачем її руки) і до казок «Тисячі й однієї ночі». Саме ж ім'я Турандот вперше з'являється на сторінках збірника перських казок, виданого Франсуа Петі де ла Круа в співавторстві з А. Р. Лесажем в Парижі в 1711 році під загальною назвою «Тисяча і один день» [89, с. 473].

Дійсно, ім'я Турандот в китайській літературі та фольклорі не зустрічається, але глибокий аналіз китайських національних казок і легенд дозволив встановити, що сюжетні мотиви, близькі за загальною концепцією

та сюжетною лінією до історії про Турандот, також можна виявити і в китайських фольклорних джерелах. Це казка «В пошуках імператорського зятя» і легенда «Принцеса Веньчен прибуває в Тибет».

Зіставляючи три варіанти історії про неприступну принцесу – «Турандот», «В пошуках імператорського зятя» та «Принцеса Веньчен прибуває в Тибет» – можна помітити, що китайська легенда і казка мають багато спільного з сюжетом «Турандот». У кожному разі в центрі уваги опиняється вибір гідного претендента на руку принцеси; головні героїні всіх трьох історій мають усе: незліченні багатства, абсолютна влада, а також можливість і право відібрати життя будь-кого із своїх підлеглих. Також вони наділені найвищим соціальним статусом та політичним повноваженням, тому, звичайно, їх обранець повинен відрізнитися від інших претендентів моральними та особистими якостями, бути розумним, сміливим, рішучим та цілеспрямованим.

У сюжеті про Турандот і в легенді про принцесу Веньчен претенденти на руку головній героїні – принци з різних країн і князівств (в китайській культурній традиції є приказка, сенс якої полягає у тому, що люди лише тоді підходять для шлюбу, коли вони займають однакове становище у суспільстві). Так, в легенді про принцесу Веньчен чоловіком спадкоємиці престолу може стати тільки принц. Правителі багатьох сусідніх країн направляють своїх послів до Китаю просити руки принцеси. Правитель князівства Тубо, принц Сонцзань-Гампо посилає геніального і мудрого Гардунцана просити руки танської принцеси. Зрештою, завдяки розуму і винахідливості Гардунцана, його місія увінчалася успіхом, і він вирішує всі 5 завдань, дані йому імператором Тайцзун. Таким чином, з безлічі претендентів на руку принцеси, переможцем виходить тибетський правитель, отримавши в дружини Веньчен – начитану, прекрасно виховану й розумну принцесу.

Треба відзначити, що в легенді «Принцеса Веньчен прибуває в Тибет» блискучий розум Веньчен зближує її з високомудрою Турандот. Однак за характером – зарозумілому і примхливому – образ Турандот виявляється ближчим до героїні казки «У пошуках імператорського зятя», в якій не погоджуючись з результатами першої серії випробувань, вона відмовляється дотримуватися свого слова і наполягає на повторному випробуванні претендента на її руку [200, с. 34].

Однак тут є й важлива відмінність, адже причиною норовистості Принцеси з китайської казки є не відчуття глибокої неприязні, та навіть ненависті до всього чоловічого роду, а в тому, що чоловік єдиної спадкоємиці престолу повинен підходити їй за статусом. За її глибоким переконанням, жебрак не може стати на одну сходинку з Принцесою, що і стає причиною того, що вона порушує раніше дану нею обіцянку. Таким чином, подібно Турандот, Принцеса відмовляється стримати дане слово, і претендент двічі піддається випробуванням. Ці випробування, на відміну від п'яти завдань, поставлених імператором в легенді «Принцеса Веньчен прибуває в Тибет», не несуть серйозного смислу і не накладають на саму Принцесу ніякої відповідальності, будучи по суті лише грою примхливого розуму.

Розглядаючи головні чоловічі персонажі, можна помітити що кожен з них, завдяки своїй сміливості і розуму, незважаючи на трудні завдання та значні перешкоди, все ж став імператорським зятем. Ні гірка доля перського принца, ні відмовки міністрів не змогли утримати татарського принца Калафа від спроб добитися руки Турандот, а його палке серце, розум і наполегливість допомогли йому знайти кохання принцеси, зробивши так, що спершу холодне серце Турандот розтануло, і вона знайшла те щастя, про яке так довго мріяла. У казці «В пошуках імператорського зятя» ми спостерігаємо досить схожу картину, головний герой веде себе з Принцесою впевнено й наполегливо.

Використовуючи власний розум, він підкорює її, в результаті стаючи мудрим і справедливим правителем, сміливо змінюючи власну долю і набуваючи повагу народу. Князь Тубо з легенди «Принцеса Веньчен прибуває в Тибет» також вельми наполегливий і цілеспрямований. Два рази він відправляє в Китай свої послів на чолі з Гардунцзаном, намагаючись отримати руку і серце принцеси. Легенду підтверджують і історичні дані. Як пише давньокитайський історик Сима Цянь (145-87 рр до н.е.), князем Сонцзань-Гампо було витрачено 10 000 Лянова золота, незліченну кількість коштовностей, а також 2 роки часу, щоб знайти рішення до 5 завдань, поставлених імператором Тайцзун [193, с. 67].

Незважаючи ні на значні перешкоди та складнощі, все три історії закінчуються щасливо. В одному випадку, любов повертає принцесі людські риси, у другому – розум підкорює серце, а в третьому одруження китайської принцеси з тибетським принцем приносить обома країнам мир і стабільність.

Також прообрази казки про Турандот деякі дослідники, у тому числі Т. Тіхонова, виявляє і в китайській міфології [148, с. 19]. Так, образ Турандот сходить до міфу про Сі-ван-му (西王母) – красуні, що несе з собою смерть і одночасно дарує життя, найбільш рання версія даного міфу міститься в давньо-китайському трактаті «Книга гір та морів», що датується 4-2 ст. до н.е.. Етимологія образу Калафа в опері «Турандот» також має коріння в китайській міфології. Подібно стрілку І (герою міфу «Історія стрілка І та його дружини Ча-нь Е»), Калаф, «розгадуючи загадки Турандот і завойовуючи її, рятує народ Піднебесної від смерті – як на конкретному рівні сюжету, так і на космологічному рівні» міфології [148, с. 19].

Символіка співвідношення образів Калафа і Турандот розглядається дослідниками як співвідношення Сходу і Заходу. Турандот є вираженням та уособлення Сходу, його таємниці, небезпеки, ритуального начала, Калаф стає сюжетно-образним й музичним символом Заходу (не випадково його

матеріал в опері є традиційно європейським). Саме на Сході він шукає відповіді на вічні питання буття. Схід і Захід виступають в опері, подібно символу китайської класичної філософії «інь-ян», як частини цілого, які неможливо відокремити одну від одної [148, с. 24].

Таким чином, сюжет «Турандот» виявився на диво співзвучний китайській культурі, що стало однією з причин особливої популярності опери Пуччіні в Китаї. У той же час, незважаючи на очевидні сюжетні переклички з національними джерелами, Китай представлений в опері Пуччіні є історично та етнографічно неточним. Історія про Турандот стала для західних художників як би символом китайської екзотики, втіленням невиразних уявлень західного світу про традиційну китайську культуру. Водночас, достатньо лише звернутися до китайських джерел – історичних документів, старовинної літератури, текстам, що містять основи вчення конфуціанства – щоб можна було зрозуміти, наскільки події цієї казки не узгоджуються з загальними культурно-історичними настановами китайської культури.

Перш за все, не-китайським є центральний образ опери Пуччіні – образ владної, жорстокої, мстивої жінки, велить чоловіками. Принцеса з подібним характером і поведінкою ніяк не могла б бути китаянкою.

Як свідчать історичні документи, положення жінки в стародавньому Китаї було незавидним і навіть трагічним, адже жінки не мали економічної свободи, не мали ніякого політичного впливу, та находились у повністю підлеглому становищі від волі чоловіків. У стародавньому Китаї жінка не могла самостійно приймати рішення щодо власного заміжжя, і це правило було ще більш суворим по відношенню до принцесам. «Не дивлячись на високий соціальний статус, в більшості з випадків вони приносилися в жертву політичним інтересам держави» [193, с. 264].

Китайська історія дає нам чимало фактів, коли принцеси, що стали знаряддям політичних ігор, зберігали при цьому жіночу м'якість і

поступливість по відношенню до чоловіка і оточуючим. Так, під час правління династії Тан, з метою забезпечення стабільності на південно-західному кордоні Китаю того часу, принцеса Веньчен була видана заміж за принца князівства Тубо (історія про ній відображена і в стародавній легенді «Принцеса Веньчен прибуває в Тибет», про яку йшла мова вище). Як свідчать китайські історики, у тому числі Цуй Юнхун, тільки завдяки власній мудрості і особистісним якостям характеру, Веньчен згодом домоглася поваги і розташування свого чоловіка й тибетського народу [197, с. 27].

Незважаючи на те, що китайська стародавня філософія, а саме вчення про взаємопородження та взаємовизначення, підкреслювала важливість п'яти основних елементів, а також чоловічого і жіночого начал «їнь» і «ян», гармонія «їнь» і «ян» декларувалася насамперед в теорії. У реальних взаєминах чоловіче начало завжди тяжіло над жіночим [198, с. 97]. Справжній стан справ відображено і в відомих висловлюваннях Конфуція: «З жінкою, як і з злодієм, домовитися неможливо»; «У звичайної жінки розуму стільки, скільки у курки, а у незвичайної – скільки у двох» [196, с. 124].

Жінки Стародавнього Китаю не тільки страждали психологічно, але на них також накладалися суворі етичні та суспільні обмеження. Вони постійно перебували в приниженому становищі, не могли чинити опір, перебуваючи на службі і покорі. Жінка зобов'язана була відповідати правилам «Троїстої покори і чотирьох чеснот». Отже, відповідно до історичних документів і основних положень конфуціанства, образ принцеси, в серці якої горить ненависть до чоловіків, бажання крові й помсти, має дуже мало спільного з традиційною моделлю поведінки жінки Стародавнього Китаю. Казка про Турандот не стільки відображає реальний стан східної жінки, скільки втілює уявлення європейців про дикості й жорстокості, характерних для країн Сходу (зокрема Китаю). Як пише німецький дослідник М. Штегеманн, опера

Пуччіні – «відгомін» *Chinoiserie* «рубєжу століть», цієї своєрідної форми екзотизму своєї епохи [187, с. 239].

Таким чином, сюжет «Турандот», з одного боку, дійсно виявляє близькість до культурних традицій та характерних явищ китайської культури, з іншого, – водночас є багаточисленні очевидні протиріччя з її традиційними установками і цінностями.

Ще тільки роздумуючи над сюжетом майбутньої опери, Дж. Пуччіні шукав інтонаційні комплекси та гармонічні співзвуччя для створення ефекту наближення до китайського музично-семантичного середовища через «китайські мотиви». На відміну від більш ранньої «японської» опери Пуччіні «Мадам Баттерфляй», тут східний колорит цікавив композитора менше. Орієнтальні звучності вплітаються в музичну тканину опери так щільно, що часом «китайське» та «італійське» майже не можливо розділити. Хоча в опері «Турандот» «китайський елемент» в музиці представлений лише частково. Проте, необхідність його появи диктується самим сюжетом. Опері подана авторська ремарка: дія відбувається «в Пекіні, в легендарну епоху» (*A Pechino, al tempo delle favole*). Ця фраза дуже важлива для розуміння специфіки музичного стилю «Турандот»: перед нами легенда, вигадка, і етнографічна деталізація і достовірність всього музичного матеріалу тут не є потрібною.

«Східна екзотика» в опері багато в чому є наслідком прагнення до яскравих сценічних і звукових ефектів. Музичний результат, відповідно до композиторських настанов того часу, став не стільки «китайським», скільки «східно-екзотичним» [37, с. 19].

Проте, для того, щоб досягти переконливості в зображенні «китайського» світу, Дж. Пуччіні зробив детальне вивчення специфіки національної музики Китаю. Композитор звернувся до збору народних тем з тим, щоб, вивчивши їх, писати власну музику в цьому стилі. Спільно з лібретистом Сімоні, який раніше працював кореспондентом в Китаї, він

шукав інформацію про китайську культуру, про Пекінську оперу і традиційну національну медицину. Але в опері все це було використовувати досить складно, а справжніх же джерел китайського музичного матеріалу було всього два.

Перший з них – музична шкатулка приятеля композитора, барона У. Фоссіні, який раніше служив послом в Китаї. У серпні 1920 року Дж. Пуччіні був в гостях у У. Фоссіні, де гостям була запропонована музика з привезеної з Китаю музичної шкатулки. Почуті композитором три теми з цієї шкатулки згодом були використані ним в опері.

Ще одним джерело стала опублікована в 1884 р книга нідерландського місіонера І. ван Аальста «Китайська музика». У червні 1921 р. Дж. Пуччіні писав своєму другові Клаудіо Сеті: «Я хотів би поглянути на книгу ван Аальста, ви можете допомогти мені її знайти? Будь ласка, зверніть увагу, чи є в ній мелодії пісень або ж наводиться тільки текст. Якщо дається тільки текст, то книга марна для мене, якщо ж є музика, вона може мені стати в нагоді» [128]. Але в книзі І. ван Аальста насправді були розміщені багато китайських наспівів, тому Пуччіні знайшовши цю книгу, використав з неї чотири пісні.

В результаті в партитурі «Турандот» фігурує, за оцінками різних дослідників, від 7 до 10 тем-цитат китайської музики. Підсумовуючи дані європейських та китайських дослідників, а також спираючись на сучасне видання книги ван Аальста, можна виділити групи китайських тем-цитат, а саме – групу старовинного китайського сільського фольклору та групу китайської ритуальної музики.

У групі старовинного китайського сільського фольклору виділяються дві мелодії популярних народних пісень. Перша з них – мелодія старовинної китайської народної пісні «Жасмин», яка була відома та доволі популярна в Європі задовго до написання опери Пуччіні. Історична роль полягає у тому, що пісня «Жасмин» стала одним з перших «місць зустрічі» культур Сходу і

Заходу. Перша назва пісні – «Мелодія квітів», а її історія налічує кулька століть. Найбільшого поширення вона отримала в провінціях Цзянсу, Чжецзян і Аньхой, а існуючі в цих провінціях тексти пісні демонструють майже повну подібність і відображають ідею романтичної любові. Мелодійні варіанти і манера виконання цієї пісні, навпаки, в кожній провінції різні, і китайські дослідники нараховують понад сто їх варіантів [192].

Китайський дослідник Чянь Женкан в своїй роботі «"Жасмин" – перша китайська пісня, поширена на Заході» [203, с. 523] пише, що мелодія цієї пісні стає відомою в Європі ще в XVIII столітті. Перша європейська публікація мелодії і тексту пісні з'являється в книзі «Подорож до Китаю» англійського географа і мандрівника Джона Барроу, виданої в 1805 році

В опері Пуччіні ця тема використовується багаторазово. Її мелодія збережена композитором практично в недоторканності (з додаванням одного додаткового звуку, що порушує сувору пентатоніку – ля-бемоль в 5 такті після ц.20). Гармонізація ж має абсолютно «західний», «європейський» характер (в першому періоді теми автором використовуються два акорди: тонічний тризвук і субдомінанта до субдомінантової тональності).

Вперше ця тема з'являється в опері на ц.19. Натовп чекає появи Персидського принца, засудженого на страту жорстокою Турандот. У цей момент з-за сцени лунають голоси дитячого хору, виконуючого в унісон з саксофоном мелодію «Жасмин». Це єдиний епізод опери, в якому мелодія «Жасмин» звучить повністю, без скорочень, стаючи як би пророцтвом всіх подальших подій. Далі тема повертається в кульмінаційному звучанні, на *fff*, коли Турандот владним жестом дає знак до початку страти. Потім – знову кульмінаційно, на *fff*, в щільній фактурі і за підтримки оркестрового тремоло і ударних – в момент, коли Калаф як би обирає свою долю і тричі вдаряє в гонг, тим самим стаючи черговим претендентом на руку нещадної принцеси (ц.48).

Таким чином, в I акті опери найважливішою драматургічною функцією теми «Жасмин» є вираз фатальної неминучості, яка рухає головними героями: Калафу судилося вступити в протиборство з Турандот, принцеса повинна полюбити і перетворитися. І кожне нове проведення теми в I акті звучить все більш яскраво і переконливо, проголошуючи неминуче.

Другий етап розвитку теми «Жасмин» виникає в II акті опери. Тут тема цієї пісні звучить тричі, в ключові в драматургічному відношенні моменти. Перед початком сцени загадок Турандот Мандарин проголошує прилюдно – той що відгадав загадки стане чоловіком принцеси, а не відгадає – чекає смерть на пласі. Оголошення цього закону є непорушним та скріплює договір між Турандот і Калафом, що і зумовлює їх подальшу долю. У цей момент, так само, як і в I акті, звучать за сценою дитячі голоси повторюючи мелодію «Жасмин» зі словами: «О, принцеса, полюби – зацвіте вся земля» (ц.41). І тема цієї пісні в ніжному звучанні чистих дитячих голосів стає символом любові, яка повинна прокинутися.

Далі, після того, як Калаф вгадує останню загадку, дитячі голоси зливаються з tutti всього оркестру, хору та звучанням соло труб і тромбонів: тема «Жасмин» звучить тріумфально-велично, з новим текстом: «Слава, слава, переможець! Життя тобі посміхнулася, посміхнеться й любов!»

Нарешті, останнє проведення цієї теми в II акті виникає в кінці, в діалозі Турандот і Калафа. Принцеса наполягає на своїй свободі, незважаючи на договір, Калаф ж готовий поступитися: «Ти хочеш взяти мене насильно і жорстоко принизити! – О, горда діва, вір мені: любов'ю я сповнений до тебе!» (ц.65). Таким чином, драматургічна роль цієї теми в II акті змінюється: з теми року вона поступово перетворюється в тему неминучості любові.

У третьому акті мелодія «Жасмин» звучить тричі. Перший раз – коли Калафа змушують назвати ім'я, і Лю піддається катуванням, другий раз – коли Турандот входить в сад, її почуття в сум'ятті, вона сама не знає, як себе

вести і що сказати – в цей момент зрозуміло, що особистість Турандот починає зазнавати змін. І в останній раз в опері ми чуємо мелодію «Жасмин» після поцілунку Калафа і Турандот (мова йде про фінал в редакції Альфано, який є найпоширенішим й загальноновизнаним з існуючих). Тоді Турандот шепоче Калафу: «Зійшло сонце, з Турандот покінчено!». Відразу ж після цього хор починає ніжно і спокійно співати: «Зійшло сонце...». Калаф відповідає: «Сонце зійшло, разом з ним починається і нове життя!». Хор продовжує співати на мотив мелодії «Жасмин»: «Незрівнянно чиста, абсолютно сумлінна і солодка, все життя в одній твоїй сльозинці ...». Саме узгодження цього фрагмента з першим актом, їх схожість і перетин, вплив і розчинення музичних тем, і дозволяють побачити перетворення Турандот, її трансформаційні зміни від ненависті до любові.

Отже, звертаючись до старої легенди, дія якої розгорталася в стародавньому Китаї, Пуччіні вводить в оперу справжню китайську мелодію «Жасмин», таким чином додавши в європейське мистецтво екзотичний східний колорит.

Друга китайська мелодія – «Безглузда мати» запозичена зі збірки «Китайська музика» та є широко поширеною в Китаї. Дана народна пісня зародилася в місті Хайчен, провінція Ляонін, і популярна як на півночі і північному заході Китаю, так і в провінціях Цзянсу [195]. Ця пісня зародилася під час династій Мінь і Цинь на основі народної пісні «Зрізані блакитні квіти». Можна також сказати, що «Безглузда мати» – результат тривалого розвитку і трансформації мелодії, яка увібрала в себе традиції і звичаї різних місцевостей, різні типи сприйняття світу, а пісень, що з'явилися на основі «Зрізаних блакитних квітів» досить багато.

Ця пісня побудована на основі пентатонічної гами, з переважаючим ладом юй (羽為物). При повторних проведеннях основного мотиву в пісні використовується прийом поліфонічного варіювання. Згідно з китайськими

джерелами, пісня «Безглузда мати» вже в XVIII столітті набула поширення за кордоном, а також була включена Руссо в його «Музичний словник», що також дозволяє говорити що дана мелодія стала для Європи ще одним музичним символом Сходу.

Тема пісні «Безглузда мати» була використана Дж. Пуччіні в зміненому вигляді в першій сцені другого акту, коли три міністри, дуже жваво і комічно, співають тріо на манер народних частівок. Ця сцена розгортається в першому акті, коли три міністри Пінг, Панг і Понг, з натягнутими на них масками перекривають шлях Калафа, кажучи йому: «Стій! Ти куди? Ні з місця! Хто ти, куди поспішаєш? Божевільний!». Таким чином, вони хочуть застерегти Калафа від величезного ризику. Але міністри не досягають мети, і їх застереження виявляються комічно-безглуздими, з «ляльковою» суєтою навколо справжніх пристрастей головних персонажів.

Образ трьох міністрів комічний, а іноді переходить у гротеск. Для досягнення саме такого ефекту, Дж. Пуччіні справив зміни у фольклорній мелодії, а саме ввів чергування 2-х і 3-хдольного метра, порушивши тим самим регулярну музичну структуру, що привело до гумористичного зображення міністрів. В основі даної мелодії лежить пентатонічна гамма, однак структура самої теми і подальше її розгортання (наприклад, використання секвенційованих проведень) виконані в західно-європейському стилі. Водночас, для того, щоб висловити екзотичне наповнення даної сцени, а також комедійність трьох персонажів, мелодика і ритм тут відрізняється нерівністю і особливою специфічністю. Дана мелодія була незначно змінена Дж. Пуччіні в порівнянні з тим, як вона вперше звучить в першому акті, в сцені першої появи трьох міністрів на сцені. Звичайно, зв'язок з фольклорним першоджерелом тут завуальований, але пентатонічна ладова основа і притаманна їй китайська специфіка залишається очевидною.

Інша група тим-цитат – ритуальна китайська музика. У цю групу входить шість тем (частина з них, з посиланням на М. Карнера, наводиться в книзі О. Левашевої [89, с. 484-486]). Вони широко використані композитором у сценах ходи імператора і його свити у відповідних епізодах II і III дій. Перша з них – тема китайського маршу.

Ця мелодія була запозичена зі збірки «Китайська музика», який був у розпорядженні Пуччіні. Дана тема звучить в першій картині другого акту, після того, як в партії хору згадується про заточення сокири для страти. Три міністра, після обговорення гіркої долі страченого принца, жваво і весело міркують про весілля, сподіваючись, що принцеса незабаром вийде заміж і весь цей кошмар закінчиться. Ця мелодія призначена для ходи імператора, і згідно з традиціями китайських палацових церемоній, ця мелодія звучала, коли імператор йшов до храму для поклоніння предкам. Другий раз ми чуємо даний мотив, коли в кінці другої дії імператор висловлює надію на те, що вранці Калаф стане його наступником.

Друга ритуальна тема – музика, що супроводжує появу та вихід імператора зі сцени. Це справжня китайська церемоніальна мелодія, яка виникає в опері при появі імператора перед початком сцени загадок. Ця мелодія звучить у другій картині другої дії, коли на палацовій площі збирається народ, попереду стають придворні чиновники, а вісім мудреців, які тримають свитки, що містять загадки Турандот і відповіді на них, стоять на найвищій точці сцени. У цей момент під супровід звучання пентатонічної музичної теми на сцені з'являються три міністри, одягнені в парадні одягу.

Як виявили китайські дослідники Ло Цзімін і Ми Лехен [202], даний музичний уривок був узятий Дж. Пуччіні з мелодій, виконуваних музичною шкатулкою. Композитор використав частину третьої мелодії, що виконується шкатулкою, розклав її на складові частини і збільшивши тривалість, таким чином посиливши враження від імператорської величі.

Третя мелодія музичної шкатулки використовувалася в стародавньому Китаї під час палацових святкувань, і саме її використовував Дж. Пуччіні для зображення імператора Альтоума. Оркестрово-темброві барви англійського рожку, бас-кларнету, валторни та інших духових інструментів створюють урочисту і благоговійну атмосферу присутності імператора. Ударні музичні інструменти, присутність фортепіано, а також глісандо арфи – все це створює на сцені відчуття пишності стародавнього імператорського палацу.

Наступна тема – «Гімн Конфуція» – була також запозичена композитором зі збірки «Китайська музика». Дж. Пуччіні ніколи не використовував «Гімн Конфуція» повністю, а тільки видозмінені його окремі фрагменти. Один з найбільш повних і закінчених прикладів використання інтонацій цієї теми знаходимо в масовій сцені 1 акту опери, коли Турандот засуджує Персидського принца на смерть. Використання тут старовинного ритуального мотиву додає всій сцені архаїчного національного колориту.

Четверта з ритуальних тем – китайський державний гімн, який використовувався до 1920 року. Мелодія гімну використана на початку 2 картини II дії. Ця церемоніальна тема і в опері зберігає свою первинну семантику, виступаючи як символ державної величі. Вона звучить в той момент, коли по сцені, в клубах фіміаму, урочисто проносять прапори імператора і його війська.

П'ята тема з групи ритуальних – тема китайської храмової музики, що приводиться в роботі М. Карнера. Вона використана в 2 картині II дії опери у масовій сцені, що передує сцені загадок Турандот. Весь народ зібрався на площі, спостерігаючи за появою імператора і його свити. Тему-цитату Дж. Пуччіні вкладає в уста імператора Альтоума, підкреслюючи тим самим, що ця старовинна ритуальна тема стає в партитурі опери символом непорушної клятви й вірності давнім традиціям.

Крім цитат, для посилення національного колориту композитор використовує в опері і інші музичні засоби.

В опері «Турандот» східний колорит та відчуття занурення в китайську культурну традицію створюють, в першу чергу, масові сцени, що відкривають і завершують її. У масових сценах з «Турандот» Дж. Пуччіні втілені такі базові, з точки зору європейця початку ХХ століття, якості Сходу, як «дикість», перепади перебільшених емоцій, схильність до самозаглиблення.

Масові сцени займають особливе місце в I дії опери. За розмахом і насиченості їх можна уподібнити антології, що вміщає різноманітні асоціації, пов'язані у європейців зі Сходом. В одному випадку – це Схід варварський, дикий (перший хор), в іншому – вишуканий, загадковий (другий і третій хори). Тут, зокрема, композитор широко використовує метод цитування народних мелодій, про що говорилося вище. Один із прикладів авторської інтерпретації східного в масових сценах знаходимо в 1 картині III акту, де лютість народу по відношенню до Лю що зберігає таємницю різко змінюється жалістю до вмираючої рабині.

«Медитативний» початок, що відрізняє цей хор, створюється декількома засобами. Так, в гармонії тривалий час витримується тонічний акорд. Накладаються на нього співзвуччя пентатонічної природи, що м'яко дисонують і створюють східну ауру. Пентатонні звороти потім проникають і в вокальну мелодію, яка спочатку теж підкреслено статична (довга речитація на одному звуці). Пентатоніка часом виходить тут за свої межі, але завдяки пентатонній вертикалі, відчуття східного колориту зберігається.

Опора на традиції Сходу також виражені і в партіях окремих персонажів. Найбільш «китайські» фрагменти партитури пов'язані з музичною характеристикою трьох придворних, Пінга, Панга і Понга – персонажів в значній мірі казково-умовних. Тільки в казці разом можуть діяти «великий міністр» (Пінг), «великий радник» (Понг) і «великий кухар»

(Панг). Підкреслюючи умовність цих персонажів, Пуччіні називає їх масками, в чому неважко побачити зв'язок з італійською комедією dell'arte, традиції якої успадковує «Турандот» Гоцці.

Китайські риси Пінг, Понга і Панга виражаються переважно в їх музичних партіях, які ґрунтуються на пентатониці. В даному випадку, частіше, ніж у інших персонажів, Дж. Пуччіні звертається тут до справжніх китайських мелодій. Звертає на себе увагу особливе використання композитором «східних» прийомів: різними засобами автор підкреслює тут нарочито-примітивізований, гротесковий колорит. Навіть нотний запис вокальних партій, де найнижча партія баритону поміщена зверху, що демонструє спотворення звичного, його гротескне переломлення. Подібний ефект створює також протиріччя, що виникають між музикою і словом в партіях масок. Так, категоричні заборони («Стій! Ні з місця!») супроводжуються танцювально-мажорною музикою, страшні погрози («Біжи, або для тебе могилу знайдемо!») – просвітлено-ліричною темою, одна і та ж музика зі словами про весілля і поховання – контрапунктично перехрещується та взаємодіє між собою.

Крім провідного значення гротесковій сфери, характеристика масок також доповнюється іншими інтонаціями – ліричною та «філософською». Так, пентатоніка в ліричних сценах вступає в більш гнучкі відносини з традиційними мажором і мінором, гармонія стає більш складною та барвистою, і все це народжує тонкий синтез східного з європейським. Він виявляється в мелодиці, де пентатонна тема насичується широким кантиленним диханням і охоплює великий діапазон (вплив європейського оперного мелодизму).

На відміну від музичної характеристики масок, характеристика головного представника влади – імператора Альтоума – витримана в архаїчно-китайських тонах. Альтоум на відміну від інших персонажів опери, висловлює дух далеких казкових часів, куди віднесено дію опери, апелюючи

к давньому національно-культурному минулому, що яскраво проявляється в його партії.

Східні риси в музичній партії Лю виражені безсумнівно яскраво, загострено і глибоко індивідуально. Східна стилістика партії Лю в чомусь перегукується з китайсько-італійськими епізодами у масок. Але внаслідок більшої психологічної напруженості образу молодої рабині, її характеристика постає ускладненою і емоційно поглибленою.

Показово, що вже при першій появі Лю на сцені, в її арії виникає «чорна» тональність *es-moll*, а в основі всієї вокальної партії цієї арії – звуки п'ятищаблевого безполутонного звукоряду. Все це дозволяє висловити через музику образ Лю – ніжний, чистий і повітряний, як китайський малюнок тушшю, – образ скромної і лагідної східної жінки, яка приносить себе в жертву в ім'я любові. У той же час це – образ, побачений очима європейця. Не випадково структура мелодії складена на західний манер: повторність, квадратність, двочастинна форма з кодою.

Пентатоніка представляє ладовий стрижень партії Лю і народжує нові форми в гармонії і фактурі, відмінні від типово-європейських: фактура лінійна, що призводить до виникнення квінтових, септових, октавних вертикалей, що накладаються на бурдонну квінту в басах. Така оркестрова партія, яка супроводжує перша поява Лю в опері. Коли ж приєднується вокал, оркестрові фактура і гармонія починають наближатися до європейських: встановлюється гомофонно-гармонічний склад і пентатоніка доповнюється звуками мажорного ладу. Дуже близьким національно-китайському виявляється тип мелодійного розгортання, заснований на варіантному розвитку вихідного матеріалу.

Останній штрих в східний портрет Лю додає оркестровка: своєрідний тембр арфи, що асоціюється з орієнтальною музикою, представлений як сольно (в коді першого аріозо – перша дія), так і в поєднанні з піцикато струнних (в останньому аріозо). Тембри цих інструментів нагадують

звучання старовинного національного інструменту конхоу («китайської арфи» 箏篎). Цей інструмент в перші десятиріччя ХХ століття знову стає дуже популярним в китайській музиці, і Дж. Пуччіні, можливо, свідомо імітує його. Найчастіше ж автор використовує в партії Лю інший оркестровий колорит, вирішений в характерній пуччінієвській манері (експресивні струнні, соло духових, що підтримують голос). Таким чином, інструментування більшою мірою відображає тут італійський елемент, інші ж засоби виразності – східний, що разом утворює унікальний інтернаціональний сплав.

Як ми бачили в процесі аналізу, «китайське» проявляється в партитурі опери двояко: як узагальнено-східне, екзотичне – і як специфічно-національне. Узагальнений «древній Схід», що не має чітко вираженої національної окраски музично втілюється за допомогою як би застиглих повільних темпів, довгих педалей, нескінченних повторень матеріалу (ефект медитативності), граничних перепадів настроїв, навмисного порушення звичного в співвідношенні тексту і музики, в розташуванні голосів вокальної партитури, в гармонії.

3.2. Реінтерпретація сюжету «Записок божевільного» М. Гоголя в оперній творчості Го Веньцзіна

У композиторській творчості другої половині ХХ століття відбувається постійне зростання уваги до літературної спадщини М. В. Гоголя, у тому числі у музично-театральній сфері, що дозволяє вказувати на важливу роль музичної «гоголіани» у сучасній світовій музичній культурі. Прикладами звернення до гоголівських сюжетів стають численні взірці музично-театральних жанрів, серед яких опери Р. Щедрина, Ю. Буцко, О. Холмінова, Г. Банщикова й баг. ін. Літературна спадщина М.В. Гоголя надихала багатьох композиторів, театральних діячів, режисерів яскравістю та

поетичністю художніх образів, рельєфністю та точністю представлених у творах персонажів. Панорама створених автором образів сягає від гостро сатиричних до психологічно заглиблених, тому не випадково у багатьох літературознавчих роботах письменника називали засновником сатиричного реалізму й критичного напрямку у російській літературі.

Як свідчить еволюція музичної гоголіани, починаючи з другої половини ХХ століття, повість М.В. Гоголя «Записки божевільного» стала все більш активно привертати увагу композиторів як матеріал для музично-сценічних творів. Повість «Записки божевільного» є однією з найбільш трагічних в «Петербурзькому циклі» Гоголя, та її вибір як основи свого твору обумовлений індивідуальними вподобаннями композиторів і їх глибинною потребою відкрити таємницю людської душі. Як відомо, в мистецтві ХІХ століття тема «маленької людини» була однією з центральних. Образ «маленької людини», яка не має високого соціального становища, особливих талантів й «пробивних» здібностей, хоча, разом з тим, нікому не робить зла, але все ж таки не вписується в канони соціуму його часу.

У сюжеті повісті М. Гоголя тема «маленької людини» взаємопов'язана з типово романтичним розладами мрії і дійсності, який доводить нещасного героя до божевілля. У творах романтиків безумство героя найчастіше уявлялося метафорою, за допомогою якої розкривалася трагічність розладу з дійсністю. У повісті М. Гоголя ця тема постає з «психіатричною достовірністю» і переломлюється крізь призму гумору і сатири, що знижує її романтичне забарвлення.

Головний герой «Записок божевільного» – не «геніальний романтичний безумець», а невеликий петербурзький чиновник Поприщин, який переписує папери в департаменті і отримує постійні догани та незадоволеність з боку начальства. Серед літературознавців, досліджуючих даний твір, існує припущення, що прізвище Поприщин дане герою в зв'язку з

тим, що над ним тяжіє ідея пошуку свого призначення, що і стає основою його конфлікту з дійсністю. Від усвідомлення неможливості досягнення своєї мети, Поприщин ховається в мрії від жорстокого світу, в якому йому немає місця. Зрештою, болісні переживання і нещасна любов перемагають його розум, мрії перероджуються в галюцинації, розум затьмарюється. Ця історія містить безліч безглузких і смішних ситуацій, що на перший погляд вуалюють її трагічний підтекст. Разом з тим, засобами комічного, в формі марення божевільного Гоголь показує духовне убозтво і моральну порожнечу чиновницького середовища, яка губить в людині людське. Повість закінчується відчайдушним зверненням до матері, яке робить очевидним трагічний план подій.

Потрібно відзначити, що в ХІХ столітті повість «Записки божевільного» мала значний вплив на подальший розвиток та художнє втілення феномена божевілля в області літературної творчості. З найбільш відомих творів ХІХ століття, які зачіпають тему поступової втрати розуму, можна назвати оповідання «Сильфіда. Із записок розсудливої людини» (1837) В. Одоєвського, повість «Записки з підпілля» (1864) Ф. Достоєвського, розповіді «Записки божевільного» (1884) Л. Толстого та «Палату № 6» (1892) А. Чехова. Як і в повісті М. Гоголя, чеховський герой втрачає розум не тільки і не стільки тому, що він не в змозі щось робити, а тому, що він не може жити в бездушному світі, де йому немає місця. У романі Ф. Достоєвського «Ідіот» (1868) тема божевілля поглиблюється і постає як приреченість людської особистості на руйнування в світі жадібності і зневіри.

У статті «Про російську повість і повісті п Гоголя» В. Г. Белінський дав високу оцінку «Записок божевільного». На його думку, історія психічної хвороби, викладена Гоголем в ліричній формі, відноситься до числа найбільш глибоких творів письменника, і по своїй філософській значущості вона гідна трагедій Шекспіра [23].

З самого входження у світову літературу першої половини ХІХ століття й до сьогодні твори письменника привертають до себе увагу митців різних творчих спрямувань, які знаходять серед обширної творчої спадщини М. Гоголя важливі й знакові для свого культурно-історичного осередку тексти. У другій половині ХІХ століття, як найбільш значущі досягнення письменника, багатьма дослідниками відмічалися твори реалістичного спрямування; на початку ХХ століття затребуваними були містичні й символічні мотиви гоголівської творчості; у «радянську добу» представники різних мистецьких напрямів надихалися майстерністю сатиричного пера письменника; а у другій половині ХХ – початку ХХІ століть композитори, літератори, театральні діячі надихалися й надихаються творами з поглибленим розглядом внутрішнього світу людини, її таємних думок й психологічних станів.

В мистецтві другої половини ХХ століття актуалізується і викликає стійкий інтерес з боку письменників та композиторів, лаконічно окреслена в повісті М. Гоголя «Записки божевільного» концепція російського божевілья і абсурду [139]. В галузі літератури з'являються твори, які безпосередньо чи опосередковано входять в діалогічне поле з гоголівськими «Записками божевільного». Так, наприклад, алюзії на цю повість містяться в «Записках психопата» В. Єрофєєва, в вірші І. Бродського «Нізвідки з любов'ю, надцятого мартобря» з циклу «Частина мови», в повісті А. і Б. Стругацьких «Друге нашестя марсіан. Записки розсудливої» та ін. творах. Яскравим прикладом реінтерпретації повісті М. Гоголя є оповідання «Щоденник божевільного» (1918) китайського письменника Лу Сіня (літературний псевдонім Чжоу Шужень).

У музичній творчості в руслі цієї ж проблематики створюється ціла низка опер, які стають гідним продовженням світової гоголіани. Серед сучасних оперних творів, що були безпосередньо, пов'язані з повістю «Записки божевільного», треба відзначити появу в творчості відомого

сербського композитора Станойло Раїчіч (1910-2000), появу у 1974 році на опери сюжет М. Гоголя «Щоденник одного божевільного» («Щоденник једног лудака»). У 1987 році, майже через чверть століття після моноопери Ю. Буцко, з'являється нова музична інтерпретація «Записок божевільного» у творчості В. Кузнецова. Її створення співпало зі стрімким розвитком інформаційної епохи, коли культура активно функціонує та реагує на виклики сучасності як єдина інтертекстуальна семіосфера. Розуміючи це, В. Кузнецов вважає, що створення нових музичних інтерпретацій творів М. Гоголя, які вже використовувалися композиторами, є своєрідною творчою нормою, адже «... практично всі його твори: розповіді, повісті, драми – уже мають музичний еквівалент» [82]. У повісті «Записки божевільного» В. Кузнецов зумів розпізнати проблеми сучасного світу. За його словами, в історії про Поприщина проглядається тема самотності сьогоденнього обивателя, голос якого не чути в галасливих і стрімких ритмах величезного мегаполісу. Кузнецов бачить в ній історію про «маленьку людину», що загубилася в просторі і часі, тому дія його опери відбувається як би одночасно в ХІХ і в ХХ століттях [82].

Герою сюжету постійно не щастить, у нього не клеїться ні особисте життя, ні служба. Виникають мрії і фантазії, які переходять недозволену грань, матеріалізуються, і навколишній світ стає фантазмагорією. Герой поступово занурюється в божевільня, трансформується його особистість, тому змінюються і виконавці партії Поприщина – тенор, баритон, бас. Це дає можливість передати стан роздвоєння особистості. Музична тканина опери відрізняється тематичною яскравістю, емоційною виразністю і драматичною ясністю.

У руслі цієї ж проблематики створена опера В. Кобекіна, яка представляє собою реінтерпретацію гоголівського сюжету. В її основу покладено не повість М. Гоголя, а вищезгаданий «Щоденник божевільного» відомого китайського письменника Лу Сіня, написаного ним під сильним

враженням від гоголівського твору. З'ясовуючи причини звернення В. Кобекіна як до літературної першооснови саме до інтерпретації повісті М. Гоголя китайським літератором, треба зазначити, що композитор слідом за Лу Сінем трактує божевілля як дар пророцтва, пронизливого викриття жорстокого суспільства.

Творчу увагу Кобекіна привернув китайський колорит того, що відбувається, втілення побуту села, особливості менталітету східного народу. Композитор, слідуючи за трактуванням Лу Сіня, як би постійно вступає в діалог і з Гоголем. На відміну від Гоголя, Лу Сінь, відповідно до естетиці Піднебесної, посилює драматургічну роль природи, яка тонко прописана і стає співучасницею і коментатором трагедії, що розігралася. Також в оповіданні майже зникає комічне підґрунтя. В. Кобекіна сприймає цю розповідь як ліричний твір. Він створює одноактну камерну оперу у вигляді монологу трагічного героя.

В аспекті оперного жанру важливі всі ланки інтерпретаційних перевтілень. І якщо зіставлення перелічених нами оперних творів Буцко, Раїчіча, Кузнецова, Кобекіна, Го Веньцзіня бачиться як завершальний фрагмент картини міжкультурних інтерпретацій, то зіставлення літературних першоджерел – важливий початковий етап цієї картини. Прагнення розкрити інтерпретаційний ланцюжок Гоголь – Лу Сінь – Цен Лі – Го Веньцзін стає головною метою на шляху виявлення принципів реінтерпретації твору Гоголя. Активний інтерес до цього твору в оперному жанрі останніх десятиліть зумовлений багатьма причинами. Перш за все треба відзначити, що відома в літературі з античних часів тема божевілля в ХХ столітті починає осмислюватися з новою силою, проникаючи та розвиваючись у багатьох видах і жанрах мистецтва.

Крім того, сьогодні сучасні композитори, театральні діячі та художники інших спеціалізацій, в століття прагматизму, заново відкривають особливий гуманістичний пафос повісті М. Гоголя [139]. В музиці ХХ

століття все частіше об'єктом художнього втілення стають гротеск, сатира, низинні сторони буття, які раніше не залучалися до музичного мистецтва. Зокрема на оперній сцені досить рідкісними були сцени божевілля, причому, як правило, в фіналі як результат драматичних подій («Русалка» О. Даргомижського, «Царська наречена» М. Римського-Корсакова та ін.). ХХ століття демонструє появу видатних зразків різного роду пограничних станів, у тому числі й масовий психоз, прикладом чого можуть слугувати «Вогняний янгол» С. Прокоф'єва, «Свята Сусанна» П. Хіндеміта, «Нос» Д. Шостаковича, й ін.

З перерахованих вище творів, що надихалися повістю М. Гоголя, одним з найбільш цікавих творчих проєктів, на наш погляд, стала опера китайського композитора Го Веньцзіна. Незвичайність цього проєкту полягає перш за все в тому, що він реалізований представником неєвропейської культури, причому культури з древніми і високими художніми традиціями, принципово іншого психологічного і морального менталітету. Тобто, тут у наявності проблема міжкультурної інтерпретації – актуальна область художньої творчості.

Не менш важливим у виборі нами твору Го Веньцзінь був той факт, що композитор, як і за кілька років до нього В. Кобекін, звернувся не безпосередньо до повісті М. Гоголя, а до її реінтерпретації китайським письменником Чжоу Шуженем, відомим під літературним псевдонімом Лу Сінь. Вражений повістю Гоголя, він написав в 1918 році оповідання під назвою «Щоденник божевільного».

Щоденник божевільного» (『狂人日記』) Лу Сіня став першим оригінальним твором письменника, який був надрукований у пекінському передовому суспільно-політичному та літературному журналі «Синь ціннянь» («Нова молодь»). Даний журнал був місцем де прогресивні автори того часу висловлювали протест проти обмежень з боку феодальної

культури й мертвої книжної мови веньянь, а сам твір Лу Сіня став першим прикладом використання байхуа («повсякденної мови») у китайській літературі.

Як стає відомим з багатьох історичних та літературознавчих джерел, в Китаї до 1911 року біло розповсюджене явище двомовності – паралельне існування розмовної мови байхуа та письмової літературної мови веньянь. Внаслідок цього всі друковані джерела – книги, газети, журнали, були доступними тільки для високоосвічених й заможних верств населення, які здобули освіту у приватних навчальних закладах. Саме цю соціально-історичну й культурну нерівність прагнув подолати Лу Сінь, коли почав писати літературні твори на всім зрозумілій мові байхуа, що робить його постать надзвичайно важливою для всього подальшого розвитку китайської літератури [206].

Творчі погляди Лу Сіня формувалися, з одного боку, на міцному ґрунті китайської літературної традиції, адже автор отримав гарну освіту та був глибоко освіченим у сфері класичної китайської літератури; з іншого – знаходився під міцним впливом європейської літературної традиції, якою Лу Сінь захоплювався та прагнув створювати власні переклади творів багатьох європейських письменників, у тому числі М. В. Гоголя та Л. М. Толстого. Ці два виражених напрями естетичних уподобань китайського письменника обумовила стрічний рух між китайськими та європейськими традиційними культурними та світоглядними настановами, які наприкінці ХХ століття стали міцним джерелом натхнення для композиторів цього часу.

Повість Лу Сіня «Щоденник божевільного» є взірцем нового для китайської літератури того часу жанру, який, безсумнівно, має європейське коріння. Твір китайського письменника починається з передмови з обговоренням історії жанру щоденника (записок) в класичній літературі на книжній мові веньянь, а в основній частині твору він пропонує тринадцять щоденникових записів божевільного мовою байхуа [201].

В «Записках божевільного» М.В. Гоголя та «Щоденнику божевільного» Лу Сіня вся увага письменників сконцентрована навколо образу «маленької людини» яка ще має ознаки божевільного. Людина ця є «маленькою» за соціальними ознаками, оскільки займає одну з самих нижніх сходинок ієрархічній структурі суспільства та часто перебуває у вузькому й замкнутому колі своїх життєвих інтересів. Саме з темою «маленької людини» пов'язані найкращі гуманістичні традиції в літературі, адже письменники що звертаються до даної проблематики пропонують людям задуматися про те, що кожна людина має право на щастя, на власний погляд на життя.

У розумінні Лу Сіня головне завдання його герою, його місія полягає у боротьбі з феодальним устроєм китайського суспільства, а своє завдання як письменника він вбачав у «викритті патріархального укладу й зла конфуціанського вчення про поведінку людини в суспільстві» [103, с. 226]. Ще більш рельєфно письменник висловлює свою думку стосовно підстав створення даного твору у листі до свого друга Сюй Шоушаня, яке датовано 20 серпня 1918 року: «Колись говорили, що Китай усім своїм корінням пов'язаний з вченням про мораль й чесноти. Останнім часом подібні погляди були широко розповсюджені. Якщо виходити з цього, то читання історії дає можливість легко вирішувати багато проблем. Потім я якось випадково переглядав «Загальне свічадо» (《資治通鑒》) і зрозумів, що китайці все ще залишаються нацією людоджерів. Ось тоді я написав це оповідання» [103, с. 10].

В одному з інтерв'ю Го Веньцзіна, композитор розповів, що починаючи працювати над оперою він не читав повісті Гоголя і навіть не знав про неї, його головним орієнтиром був «Щоденник божевільного» Лу Сіня. Го Веньцзін, коментуючи свій вибір, підкреслював, що його в першу чергу цікавило, як Лу Сінь інтерпретував саму ідею боротьби з феодалізмом,

який буквально поїдає людину. У 1992 році Го Веньцзіну запропонували написати оперу на цей сюжет, але композитор почав роботу в 1993 році. Прем'єра відбулася в 1994 році на нідерландському фестивалі мистецтв. Композитор зауважував, що хоча рішення про написання опери за сюжетом оповідання Лу Сіня було прийняте у 1993 році, разом з тим, задум про створення даного твору виникає ще у 1982 році, в період закінчення навчання у Центральній музичній консерваторії Пекіна. Але на той момент композитор ще не відчував в собі готовності для даної роботи, хоча задум й бажання втілити його не «відпускав» Го Веньцзіна до моменту створення опери.

Серед причин, які сприяли появі даного твору сам композитор вказує, любов до творчості Лу Сіня та тяжіння письменника до самоаналізу й самокритики. Ще одним фактором що обумовив створення твору за «Щоденником божевільного» Лу Сіня стає бажання композитора знайти музично-мовленнєві та художньо-стилістичні прийоми, який би відповідали літературного стилю Лу Сіня. У втіленні образів героїв оповідання особливо сильні їх театральна характерність й глибокий психологізм, до чого композитор прагнув в своїй творчості.

Назва «Село Вовча» виходить з оповідання Лу Сіня, адже композитор задався питанням стосовно того, в якому селі можуть з'їсти людину – на думку композитора, звичайно в Селі, в якому живе вовк.

Зачарований повістю Гоголя, Лу Сінь, проте, творчо переосмислив її сюжетну канву і образи. Зокрема, якщо звернутися до розповіді китайського письменника, то привертає увагу той факт, що видимих паралелей з повістю Гоголя нібито й немає: все в оповіданні обумовлено китайським менталітетом, історичною культурою Піднебесної. Герой розповіді – житель маленького китайського села, якого оточують родичі, сусіди – діти і дорослі. Божевілля героя – це манія, що поступово формується й концентрується навколо вельми специфічної особливості даного селища – людодіства.

Кожен персонаж, який з'являється поряд з героєм, в тій чи іншій мірі є втіленням людоїдства. Навіть в очах дітей герой бачить цей страшний вогник. «Щоденник божевільного» Лу Сіня відрізняється від повісті Гоголя тим, що твір Лу Сіня відкривається попередженні про тимчасовий характер хвороби героя, який уже вилікувався, і його щоденник – це лише віддзеркалення минулого. У Поприщина його записки навпаки відображають поступовість одномоментного, реального процесу – втрати розуму.

Однак багато в художньому прийомі сходить, безумовно, до Гоголя: перш за все це викриття суспільства устами божевільного, своєрідна лірична сповідь в процесі інтроспекції героя, його самоопис. Як відзначають дослідники китайської історії і літератури, протест Лу Сіня багато в чому спрямований проти конфуціанства. Воно давно було свого роду благочестивим прикриттям різних вад людей, їх жадібності й нелюдності. Герой бачить людоїдство в усьому: в жадібних поглядах, в жорстокому прагненні з'їсти його. При цьому кожен персонаж веде себе «як ні в чому не бувало». Жадібність і жорстокість найтіснішим чином пов'язані з лицемірством і брехливістю.

«Китайський читач миттєво дізнається в маренні героя іншу реальність – не буквально, а метафорично описану, яку можна висловити словами «люди поїдають один одного, посміхаючись в обличчя і кажучи компліменти». До такого сумного результату прийшла культура конфуціанства на схилі своїх днів. Глибокі думки, моральні рекомендації, високий дух конфуціанства поступово перетворилися в оболонку, що приховує вади суспільства, головний з яких – прагнення «йти по головах» в досягненні своїх цілей, зберігаючи етикетну форму. Саме цей бік життя людей виявляє повість. При цьому письменник підкреслює: порок лицемірства – давній і глибокий. Вустами героя він зауважує: “За старих часів часто їли людей: це я пам'ятав з історії, правда, смутно”» [194].

Витоки лицемірства в конфуціанстві, його зв'язок з ним дані в своєрідному міркуванні: «Щоб впоратися, розкрив книгу з історії, в книзі не було дат, зате кожна сторінка була багата словами "гуманність", "справедливість", "мораль" і "чеснота". Заснути я все одно не міг і глибоко за північ дуже уважно читав книгу, як раптом побачив, що між рядками вся вона поцяткована одним словом – "людоджерство". Це слово, хихикаючи, втупилося на мене в упор і з докором. Я теж людина, вони хочуть мене з'їсти!» [103]. Перераховані вище поняття – одні з ключових в старій китайській традиції, заснованій на вченні Конфуція.

Повість завершується глибоким прозрінням: «Я, у якого за спиною чотири тисячі років людоджерства, тільки зараз зрозумів, як важко зустріти справжню людину», після якого, як емоційна пронизлива коду, звучить крик героя: «Може, є ще діти, які не їли людей? Врятуйте дітей!» [103].

Якщо головні концепти повісті М. Гоголя можна визначити як «ліричне – комічне – трагічне», то у «Щоденнику божевільного» Лу Сіня сфера ліричного безпосередньо пов'язана з трагічним початком і метафізичним жахом нового буття, яке відкривається герою. Водночас, поряд з лірико-трагедійною семантикою у творі Лу Сіня є присутнім і тонкий відтінок іронії, яка подається своєрідно, в національному ключі, тому для її виявлення інокультурним читачем потрібне глибоке розуміння китайського соціального устрою у поєднанні з глибоким знанням культурно-історичної традиції. Вона укладена в звичайних життєвих ситуаціях, які при поверхневому огляді виглядають як грубі сільські вигадки або повір'я простолюду. Дивні та жахливі уяви безумця, який буквально сприйняв ці вигадки (наприклад, покуштувати «страви з серця і печінки лиходія для досягнення хоробрості»), тут є, безсумнівно, нотка гротеску й іронії, характерної для китайської народної драми.

Це світовідчуття «Щоденнику божевільного» Лу Сіня стало емоційною основою оперного лібрето Цен Лі і Го Веньцзінь.

Підтвердженням цього можна вважати і назви чотирьох частин опери – це чотири стану світла, крізь який герой вдивляється в навколишній світ:

I. Сутінки. Вулиця в Селі Вовчої

II. Вечір. Дослідження божевільля

III. Північ. Свічка в залі

IV. Світанок. Тьмяне світло свічки

Ще однією надзвичайно важливою та семантично значущою фігурою у творі Лу Сіня є собака. Саме цей безсловесний персонаж першим народжує невиразний страх в душі героя («собака з двору Чжао ... Чому вона дивиться на мене в усі очі?»). Протягом наступних записів вигляд людей набуває «собачих» рис – «Крик жінки «Покусаю тебе», регіт людей з темними обличчями і вискаленими іклами, розмова орендаря з братом – неспроста все це. Слова жінки – отрута, регіт людей – ножі, зуби у них білі, гострі, хижо вишкірені, ніби навмисне пристосовані, щоб їсти людей» [103]. Лякаючий світ понівечених емоцій і божевільних видінь головного героя Лу Сіня збереглися у сюжетно-смісловій канві авторської концепції Го Венцзіна. Разом з тим, відмінності сюжетної лінії оперного твору від першоджерела Лу Сіня є суттєвими. Укладено вони не в скороченні масштабу і неминучих купюрах, закономірно виникають при трансформації жанру і адаптації його до нового формату. Переосмислення та художня адаптація першоджерела містить і концептуальні штрихи, деякий з котрих є надзвичайно значними.

Порівнюючи сюжетно-образні параметри й композиційну канву текстів Лу Сіня та Го Венцзіна, треба відзначити, що повість структурована у вигляді тринадцяти пронумерованих щоденникових записів, що розрізняються за масштабом і внутрішньою насиченістю. Щоденниковим записам передує короткий пролог від імені якогось редактора і, одночасно, колишній друг автора щоденника, повідомляє, що герой давно здоровий і проживає десь, займаючи навіть якусь важливу посаду.

Умовно розповідь можна розділити на дві частини. У першій частині, яка охоплює з першого по шостий записи, представлено поступовий розвиток божевілля героя, переростання його від несвідомого почуття страху в манію переслідування. Оформлення манії переслідування в специфічну ідею – «все люди – людожери» – змушує божевільного побачити весь світ в зловісному світлі. Крізь призму цієї жахливої ідеї він бачить національну історію, побут оточуючих його людей, моральні підстави свого суспільства, нарешті, просто близьких людей і себе самого. Кошмари людодства, що ввижаються всюди герою, насправді – зворотний бік відшліфованих віками підстав національної моральності, якими пишався китайський народ. Викриття символів національного милування лаконічно і ємко підведений підсумок в короткому записи шостої частини щоденника: «Глибока п'ятьма, не знаю: день чи ніч. Знову гавкає собака з двору Чжао... Жорстокість, як у лева, боягузтво, як у зайця, хитрість, як у лисиці» [103].

Друга частина охоплює шість більш розгорнутих записів і заключній, тринадцятой, який можна розцінювати як коротку експресивну коду розповіді. Центральною ідеєю цих записів стає, крім триваючого наростання маніакальності і маячних видінь, зростання моральної оцінки кошмарного світу – світу соціуму яким його герой бачить крізь призму свого божевілля.

Якщо взяти до уваги, що людодство – метафора морального стану душ, то всі сентенції героя виглядають як цілком здоровий моральний памфлет, патетичне викриття озвірілого людства. Таким чином, сюжетна канва розповіді має очевидну художньо-образну подвійність: це маніакальний монолог хворого і одночасно – моральний трактат про втрату більшості представників даного соціуму людського обличчя.

Підсумок першої частини відтіняється і світловою, і «звірячою» символікою: «Глибока п'ятьма, не знаю: день чи ніч. Знову гавкає собака з двору Чжао» [103]. Собака стає символом звіра, в якого перетворює людину його жорстокість. Вона супроводжує озвірілих людей, які переслідують

безумця в його кошмарах («За воротами стоїть натовп людей: серед них і Чжао Гуйвень зі своєю собакою. Вони тісняться біля входу, з цікавістю витягаючи шиї. У одних зовсім не можна розрізнити риси обличчя, немов вони закриті покривалами; у інших, як і тоді, темні особи з вискаленими іклами» [103]).

Друга частина рясніє характерними діалогами, побутовими сценками, заснованими на безпосередніх контактах хворого з відвідувачами, серед яких – брат хворого, який доглядає за ним, доктор Хе, лицемірний парубок, якийсь Чень П'ятий, скоріше, фантом хворої уяви. У другій частині з'являється гіркий спогад про маленьку сестру, яка померла в дитинстві – тепер вона видається герою з'їденою, він вважає себе мимоволі замішаним в її пожиранні, що доставляє йому особливі муки. Ці діалоги і сценки, хоча і явлені крізь призму хворобливого сприйняття, рясніють влучними спостереженнями, живими емоціями, що викликають вражаюче співчуття до оповідача. На тлі лицемірних, хитрих і примітивних в своїй простоті персонажів герой виглядає як моральна витончена особа – тим сильніше і правдивіше звучить в оповіданні заключний мотив викриття: «... як важко зустріти справжню людину» [103].

Отже, у «Щоденнику божевільного» Лу Сіня є надзвичайно важливий аспект – він звернутий та спрямований в майбутнє, про яке мріє герой. Його заключні патетичні вигуки («Врятуйте дітей!»), хоча і звучать доволі трагічно, все ж таки налаштовують на позитивне передчуття: порятунок молодого покоління може стати запорукою відновлення суспільства.

В опері тема божевілля трактується інакше. Крізь призму божевілля обрушується реальність, що складається у свідомості героя з дрібних побутових абсурдних сценок і стрімко перетворюється в апокаліптичну картину. Акценти значно зміщені – центральною стає містична лінія, відсутня в оповіданні. Вона пов'язана з потойбічним світом, представленим

примарою сестри і відьмою – персонажами, розробленими композитором і лібретистом.

В творі Лу Сіня спогад про нібито з'їдену маленьку сестру відкриває «дитячу лінію» – думки героя про дітей, занурених разом з дорослими в людоїдство, його прагнення врятувати їх від вад суспільства, надії, пов'язані з ними. В опері сестра стає примарою, інфернальним чином, що відтіняє жахи реального буття і захоплює героя в потойбічний світ. Про цю суттєву відмінність композитор висловлювався цілком певно, що хоча Лу Сінь в кінці свого твору писав про «порятунок дітей», але для композитора цей фінал не є переконливим – він наполягав на думках та міркуваннях «про історію».

Серед думок композитора, які значно прояснюють його власну позицію щодо інтерпретації твору Лу Сіня, є обговорення глибинного змісту арії божевільного в опері, які нашкодили композитора на таке висловлювання – «я зрозумів, що я теж живу багато років в такому місці, яке чотири тисячі років пожирало людей», що підкреслює, що сам композитор вважає себе частиною історії. «Раніше я не знав, але зараз зрозумів, що зустрітися з справжньою людиною важко!» [199]. Композитор вважає, що крім критики у творі Лу Сіня феодального суспільства і його етикету, йому важливо показати й самокритичне ставлення людини до себе, його рефлексію, що на його думку має переважне значення.

Продовжуючи обговорювати інтерпретацію Го Венцзіном твору Лу Сіня, треба зазначити, що композитор разом з лібретистом не тільки переосмислюють героїв літературного твору, змінюючи тим самим сюжетну драматургію та кульмінаційні зони, а ще й вводять нових персонажів. Якщо сестра, образ якою суттєво переробаний в опері, хоча б згадується в оповіданні, то пісня відьми в четвертій сцені придумана і введена авторами лібрето. Ця пісня завершує лінію божевілья героя, він прокидається, божевілья наче покидає його, проте, насправді придбане бачення світу

залишається з ним – герой виходить на вулицю і йде на поклик привида. Від детально виписаних подій розповіді, представлених у вигляді розгорнутих внутрішніх монологів героя, в лібрето взяті кілька діалогів і побутових сценок, а кожна сцена лібрето в опері триває від 9 до 14 хвилин.

«Щоденник божевільного» Лу Сіня як основа для створення оперного твору, містить всі риси для концентрованого вираження її змісту в оперному лібрето. За допомогою інтерпретації лібретиста (Цен Лі) і композитора вони можуть бути актуалізовані і як би вбудовані в нову соціальну епоху, в світ сучасної культури, що в першу чергу підтверджує художня концепція опери Го Веньцзінь. В оповіданні Лу Сіня, а потім і в опері Го Веньцзінь, яскраво виражена можливість інтерпретації-реінтерпретації сюжету і змісту літературного джерела в інонаціональну культуру. Найбільш яскраво це виражено в інтерпретації образів природи (насамперед місячного світла) і в зверненні до основ конфуціанства.

«Щоденник божевільного» Лу Сіня і лібрето опери «Wolf Cub Village» («Село вовча») Го Веньцзінь – Цен Лі підтверджують, що завдяки феномену реінтерпретації автор нового художнього тексту (в даному випадку композитор) може, часом, і не знати вихідне джерело, проте, це не виключає проникнення в його зміст і розкриття його нових граней.

Уже перша сторінка партитури, на якій представлено вокальний і інструментальний виконавський склад, свідчить не тільки про високий ступінь оригінальності авторського задуму, але про прецедент з'єднання європейського і традиційного китайського способів музичного мислення. У складі явно простежується поєднання провідних західноєвропейських груп інструментів з настільки ж репрезентативними групами інструментів традиційної китайської музики. Але було б спрощенням відзначити тільки зовнішню сторону складу. Інструментальний ансамбль опери – це продуманий темброво-кolorистичний організм, в якому позиціонуються певні семантичні ресурси тембрів.

Партитурний список інструментів відкривають дерев'яні духові, до яких далі в перелік до перерахованих духових примикають дві мандоліни з позначкою «один виконавець», гітара, арфа і фортепіано. Зауважимо, що в західному оркестрі останні розміщуються після групи ударних. Вся група виглядає як колористичний склад, характерний для фантастичних картин театральних жанрів – опери чи балету. Її органічно доповнює класичний струнний квінтет з двох скрипок, альту, віолончелі і контрабаса, розташований, відповідно до європейських стандартів, в нижній частині списку і, відповідно, партитури.

Однак основну частину інструментального переліку займають ударні інструменти, кількість яких абсолютно незвична для європейської традиції – їх 41. Саме в цій групі, поряд з вишуканими західними інструментами (кастаньєти, маракаси, дзвіночки, маримба, челеста та ін.), зосереджені традиційні інструменти таких жанрових різновидів як Пекінська і Сичуанська опери. Серед даних інструментів слід відзначити численне сімейство цимбал, дерев'яні дзвони, пекінські гонги, тріскачки, які розподілені між чотирма виконавцями. При першому знайомстві інструментальна партитура опери «Wolf Cub Village» Го Веньцзінь, а точніше перелік інструментів, дозволяє, як вже було сказано, побачити взаємодію західного і східного оркестрово-тембрового принципів. Сам факт залучення великої кількості ударних до складу ансамблю, на перший погляд, ув'язується зі специфікою китайської традиційної оперної драми, де роль ударних вельми висока. За традицією, що склалася, ударні інструменти супроводжували військові сцени, озвучуючи сценічні дії, сприяючи створенню атмосфери битви. В опері «Wolf Cub Village» («Село вовча») Го Веньцзінь, де батальні сцени не передбачалися спочатку, все набагато глибше і складніше. Реальні функції інструментів в тембровій динаміці опери доцільно розглянути в процесі аналізу драматургії, вивчаючи поетапне включення тембрів в драматургічний процес.

Поряд з аналізом інструментально-оркестрового аспекту партитури, також слід приділити значну увагу й вокально-інтонаційним та артикуляційним принципам партій співаків. Вокальний аспект партитури представлений багатою палітрою дублювання. З маси голосів виділені і персоніфіковані: тенор (Божевільний), два баса і два баритона (Брат, Доктор Хе, Орендар), сопрано (Привид сестри), альт (Жінка з Сцени 1, Відьма з Сцени 4). Композитор надзвичайно ретельно виписує артикуляційні, інтонаційні позначки та вказує на принципи та способи вокального звуковидобування (sing – спів; speech-song - мова-спів; speak at the approximate pitch - говорити близько до інтонування; shout – крик; sing at highest pitch possible - спів в максимально високому регістрі; unvoiced speak with intensive breathless - беззвучно інтенсивне дихання).

Разом з тим, деталізований виконавський процес передбачає набагато більшу кількість звучань (в залежності від сценічної ситуації), серед яких китайська етнічна «пряма» подача звуку, мелізматика, глісандування, шепіт, переривчаста мова, хрипке або «ридаюче» дихання, крики, рев й баг. ін. Авторські вказівки лише задають напрямок виконавському інтерпретуванню, яке повинна максимально близько й чуйно передавати гаму почуттів і нервово-психологічних станів.

Настільки різноманітні і своєрідні вокальні прийоми рідко можна зустріти навіть в найбільш ортодоксальних авангардних партитурах. Безумовно, вокал та інструментальне звучання мисляться як єдиний вокально-оркестровий комплекс. При цьому, незважаючи на пріоритет ударної групи, оркестр не обмежує можливості вокальних партій. Все розмаїття інструментальних тембрів і їх ансамблеве поєднання, так само як і безліч прийомів вокального звуковидобування призначене для втілення найдрібніших порухів душі героя, що перебуває у вкрай експресивному афектованій стані, про що переконливо свідчить лібрето.

Треба відзначити, що емоційна напруженість опери дуже близька експресіоністським знахідкам нововіденців, з їх гостро дисонуючими та психологічно навантаженими творами. Тому виконавський склад «Wolf Cub Village» («Село вовча») Го Веньцзінь, спираючись на досягнення європейського оперного театру ХХ століття у поєднанні з естетикою експресіонізму, все ж таки ґрунтується на темброво-характерологічній та інтонаційно-артикуляційній палітрі музично-історичної китайської традиції. Головними репрезентантами даної традиції є Сичуанська та Пекінська традиційні музичні драми, звернення до яких пояснюється тим, що дія твору відбувається в китайському селі і сценічні ситуації пов'язані з особливостями китайського життя початку ХХ століття.

Застосування нових музично-виразових та драматургічних прийомів, які виникають як наслідок переплетення двох автономних семіотичних систем – Східної та Західної музично-театральних традицій, створюють нові форми передачі емоційно-психологічних станів та додають експресивності в розвиток сюжету. Уже з самого початку опери, починаючи з першої сцени, діалогічна взаємодія музичних культурних традицій Сходу і Заходу, яскраво заявляє про себе і має значний вплив на формування загальної драматургії опери «Wolf Cub Village» («Село вовча») Го Веньцзінь.

Національно-характеристичні комплекси у інтерпретуванні Го Венцзіна, є міцно пов'язаними з всіма сюжетними й драматургічними поворотами твору, а також виявляються безпосередньо пов'язаними з агресивним невіглаством та жорстокістю з одного боку, з іншого – з загальнолюдськими цінностями й морально-етичними позиціями. Божевілля головного героя музично інтерпретується як одкровення, хто сходить до страждаючої людини, яка починає бачити справжнє підґрунтя навколишнього соціального середовища та оточуючого його світу. Національне забарвлення цього одкровення відсилає до глибинних шарів

культури і народної свідомості, що демонструє сприйняття й тлумачення композитором основній ідеї твору Лу Сіня.

Разом з тим, Го Венцзін інтерпретує творчі знахідки та головні узагальнення Лу Сіня абсолютно по своєму, з опорою на принципи європейського гуманізму, який був заложений до того у гоголівському тексті. Хоча композитор працюючи над створенням опери по твору Лу Сіня не усвідомлював, яка не читала Гоголя, можливо, не мав такого наміру, світло співчуття, як що він вже несвідомо вступив в діалог з європейською літературною спадщиною. Це знайшло відображення у особливому емоційному співпереживанні, глибокому співчутті герою своєї опери, та повністю відповідало аналогічним емоційним станам, якими були наповнені сторінки «Записок божевільного» М. Гоголя.

У цілому, більшість характеристик героїв та відображення їх духовного стану, спираються на семантичний ряд, характерний для образів європейської музики ХХ сторіччя. Разом з тим, треба відразу зазначити, що хоча очевидно є близькість багатьох прийомів та художніх засобів (*quasi* додекафонія, *quasi* поліфонія, *quasi* арія, *quasi* монограма), але вони подані у суттєво модифікованому вигляді. У них є всі прикмети на межі традиційного і одночасно суттєво оновленого, оскільки сильніше поєднання цих прикмет виявляються через динамічні, ритмічні, артикуляційні штрихи, а синтезування європейської та китайської традиції на рівні музичної семантики, забезпечує їх взаємне прочитання та можливість розуміння.

У випадку використання їх тільки у межах музично-мовленнєвого середовища тільки китайської або тільки західноєвропейської опери, ефект був би значно знижений, однак, діалогічність як переважаючий принцип мислення композитора призводить до унікального художнього синтезу.

У другій сцені опери Го Венцзіна відбувається надзвичайне посилення емоційного напруження та трагедійного загострення, яке є досить показовим, у тому числі й для європейської оперної традиції ХХ століття.

Саме тут розгортається грандіозна лиховісна палітра фарб примарного світу мертвих, які супроводжуються стрімко спадаючих потоків звучання, що створюють враження невідворотної лихої сили та мають характер психічного потьмарення, раптової манії. Подібні фрагменти пов'язані з внутрішнім конфліктом героя, страх та психічні відхилення якого швидко прогресують. Виникнення маніакальних станів та спілкування з примарами при перекладанні на музичну мову стають надзвичайно важливими сторінками сучасної оперної літератури.

Основою динамічного розвитку даного фрагмента стає зіставлення світу Примари маленької сестри героя з людським стражданням і сферою бездушності (світом обивателів), в яких Божевільний бачить озвірілих людоджерів. У Сцені можна виділити п'ять розділів:

У першому розділі – сцені Божевілля – можна спостерігати посилення безумства героя. Текст його монологу є глибоким рефлексивним зануренням в пережиті враження та спроба їх осмислення: «цілковита п'ятьма... немає місячного світла... Ті люди, яких я бачив сьогодні... Я відчуваю зловісні наміри в їх словах...». Однак музичне прочитання цих слів є доволі несподіваним, адже вокально-інтонаційна мова Божевільного в даному монолозі вражає величезною різноманітністю експресивної вокальної артикуляції, що тягнеться в виключно широкому діапазоні від низьких звуків нижче першої октави до фальцетного регістра з вершиною b2.

Серед вокально-інтонаційних прийомів та виконавських засобів, для створення експресивного напруження композитор залучає такі прийоми як шепіт, стогони, схлипування, ридаючі зітхання, глісандо, протяжний фальцетний спів, гомін, мелізматику, та ін. Всі елементи вкрай рухливі, вони легко міняються, органічно перетікають один в одного і складають єдине ціле завдяки загальній метро-ритмічній структурі – вокальна мова героя завжди ритмічно організована, все склади означені вище вокальні прийоми

та емоційні характеристики буквально синхронізовані з пульсацією ударних і таким же різноманітним звучанням інших інструментів.

Інструменти цієї сцени відрегульовані акустично і артикуляційно для імітації звучання традиційних інструментів, що набуває тут не тільки колористичного, але символічного значення. Для всіх європейських інструментів в партитурі виставлені спеціальні вказівки специфічного звуковидобування. Так, гітара імітує гучжен, флейта – китайську бамбукову флейту ді дзі, два роялі застосовані у їх «препарованому» вигляді. Досить кількох співзвучь – спочатку глісандо «китайської» флейти під дзвінкі тонів «гучжена», потім колоритні поєднання трьох-звукових поєднань в півтон, звуки яких складаються з тембрів «гучжена», специфічно видобутих тонів арфи і рояля – і виникає ні з чим незрівнянна звукова аура, символіка якої відсилає до архаїки, що створює медитативне враження. Треба зауважити, що втілення «китайських» елементів тут представлено гранично узагальнено, над-етнічно, в лаконічних мотивах і тембрових «плямах» без цитат або імітацій. На цьому підґрунті віділяються та привертають до себе увагу слова божевільного, що починаються як повільний ритмізований говір, перетворюючийся пізніше у фальцетний спів та перериваючийся зовсім озвученим диханням на словах («цілковита п'ятьма»).

Особливістю цього розділу, зміст якого зосереджений на психо-емоційному стані героя, стають граничні перепади та різкі зміни драматургічних планів та засобів, які їх створюють. Примітно, що ці перепади нібито готуються за допомогою постійно зростаючої напруги, але кожного разу контраст буквально вторгається та справляє враження емоційного вибуху.

Музика подальшого розгортання сцени в узагальненому вигляді асоціюється з образами трагічного відчаю в музиці ХХ століття. Разом з тим, виникаючі від застосованих композитором співзвучь етнокультурні алюзії, привносять нові фарби, які сприяють враженню зловісного ритуалу,

похмурого минулого та його відлік у сьогоденні. При цьому quasi поліфонічне зіставлення тембрових пластів в швидкому темпі оживляє в сприйнятті пам'ять про токату, що набуває тут могутнього розмаху.

Чітко ритмізована мова Божевільного поступово перетворюється в протяжну кантилену, якій підпорядковуються досі незалежні темброво-інтонаційні пласти з особливим виділенням пласта «чарівних» тембрів. Це кульмінаційна зона всієї сцени: вперше Божевільний повноцінно співає, і вокальний початок синтезує стереофонічні пласти різномембрового звучання, перебудовуючи їх координацію. Тепер це сприймається не як різні пласти-простору, а як естетична єдність, що у відповідності до усталених європейських традицій організовує раніше незалежні звучності в систему «мелодійний голос – акомпанемент». У кульмінаційний момент звучання даної вокальної кантилени виникає різкий сплеск – глісандо сопрано *с3 – des3*, яке символізує появу Примари.

У супроводі наступного номеру – соло Примари – використовуються арпеджіо арфи, трелі рояля, глісандо флейти, репетиції струнних, що створює колорит «чарівного» звучання. І знову фантастичний мікст в партії Примари, який виконується як ковзання в кульмінаційний момент. Він підхоплюється напливом алеаторики з пронизливим тембровим, динамічним та ударним оформленням, за допомогою яких створюється емоційне забарвлення сцени кошмару: краса як би провалюється в кошмар, різко перетворюється на протилежність. Приголомшливі удари гіперзвучності на *sffff* на всіх рівнях партитури різко перериваються, а замість залишається довге тихе педальне звучання дерев'яних духових і струнних як вираження нестерпного страждання. Починається «тиха кода» – речитатив Божевільного, який промовляє – «я теж людина...», продовжується в післямові Примари: «я не можу блукати між світлом і темрявою...», що завершується відчуттям поєднання світу людей зі світом Примари у сприйнятті герою.

Слід зазначити, що трактування інструментів є дуже різноманітним, а самі інструменти виявляються багатофункціональними. Так, фортепіано виступає то в ролі ударного інструменту, то колористичного, то маючого можливості озвучити багатозвучні фактурні елементи, то імітує етнічні звучання за допомогою препарованого тембру.

Дерев'яним духовим доручені емоційно виразну, а іноді й гостро експресивні інтонаційні репліки, що відрізняються лаконічним вираженням. Але в залежності від ситуації вони також використовуються в несподіваному артикуляційному трактуванні, що відтворює ефект етнічних звучань. Струнні щипкові – арфа, мандоліна, гітара відрізняються особливою широтою темброво-символічного діапазону. Вони виконують короткі імпульсивні репліки, збагачуючи палітру різноманітних звучань, скоріше, не колористичного, а пейзажно-зображального плану, привносячи, разом з тим, і в неї нервовість, напруженість, психологічну нестабільність та динамічність. У фантастичних сценах за участю Примари ці інструменти надають тембрової тканини особливу барвистість, максимально сприяючи створенню «чарівного» колориту.

Особливо слід відзначити етнічні імітації. Специфіка цього інструментального аспекту дозволяє зробити висновок про дбайливе відношення композитора до традиційної культури, адже у музичній мові опери прояви китайської культурно-історичної традиції є присутніми як багатовимірний символ – духовно-моральний, історичний, містичний. Композитор втілює ідею падіння моральних догматів в повсякденному житті і історії, а також ідею привабливості потойбічного світу, що зображується за допомогою національних елементів. Цей складний емоційний стан відтворюється за допомогою європейських інструментів та забезпечує миттєвість «перетворень» мовних відтінків й пластів, а також дозволяє уникнути прямолінійних жорстких асоціацій. Музична тканина рухомо

балансує в різних символічних звукових просторах, одним з яких і є етнічний колорит.

Музично-драматургічне рішення третьої сцени є вельми несподіваним, адже, якщо текст лібрето передбачає наявність двох планів (світ божевілля і світ розсудливості) і їх конфліктного зіставлення, то музика сцени є цілком цільною зловісною картиною мороку, в якому знаходиться свідомість героя. Спілкування героя і «розсудливих» Брата і Доктора починається з безневинних реплік, які лунають в контексті таємного кошмару, який поступово наростає. Ця зловісна атмосфера надає нібито спокійним й логічним фразам людей, які намагаються допомогти божевільному герою, інше прочитання: «покажи мову», «дай мені помацати пульс», «з'їж це прямо зараз» (про ліки) звучать дійсно як підготовка до жахливої дії. Цей спокійний, на зовнішній вигляд діалог у вербальному рівні, в музичному інтерпретується як приготування до жахливий дій, яке головний герой приймає як загрозу страти. Спроба насильницького лікування закінчується істерикою і непритомністю. На цій сцені, по суті, закінчується фабульна канва розповіді Лу Сіня, використана в опері.

Якщо будова попередніх двох сцен визначалося музичним втіленням відокремлених одна від одної сюжетних ситуацій, цілком окреслених і в лібрето, то дана сцена і в лібрето, і в його музичному втіленні є вираженням безперервної лінії розвитку. У лібрето – це медичний огляд, який закінчується непритомністю героя. В процесі огляду розмежовувати стану відчаю героя (наростаюча тривога, усвідомлення навколишнього світу як світу людоїдства, потім викриття «людоїдів», в «полоні» у яких перебуває герой) і дурнуватою зосередженістю простих людей, які не вникають в суть слів божевільного, але все ж таки хочуть йому допомогти. Музичне ж рішення повністю виключає підтексти і багатозначність: морок і безвихідність, мерехтливі в безлічі відтінків і деталей супроводжують розвиток цієї сцени.

Характерною особливістю є мова героя та його думки про людоджерство як про моральний стан людей, яка активно взаємодіє з інструментальним супроводом та знаходить в ньому відображення головних ідей. Вона ритмізована, і на її ритмічні малюнки що безперервно змінюються, накладаються то відгомін «зловісного» тремоло колористично трактованих ударних, то хроматичні зигзаги марімби, то високі шумові ударні (маракаси, тріскачки). Отже, похмура і неспокійна звукова картина сцени – це відображення внутрішнього світу героя, зосередженого на осмисленні людоджерства. Партії ж Доктора і Брата звучать в повній неузгодженості з нею, вони як би не відчують та не розуміють того, що відбувається, незмінно залишаючись в своєму емоційному світі. Виникає ефект «діалогу глухих», повного нерозуміння, а тому образи антигероїв набувають гротескових рис.

Особливу насиченість символікою демонструє четверта сцена, складена авторами лібрето, яка парадоксальним чином повністю переосмислює та перетворює концепцію трьох попередніх сцен. Вона «виводить» зміст опери за межі асоціації з розповіддю Лу Сіня і повідомляє символіці опери значення, що не прочитувалися в трьох сценах лібрето, кореспондуючих з розповіддю. По суті, це сцена-епілог, сцена-коментар, сцена-метафора, концентрований сенс опери та її досі прихований філософський посил. Музично-драматургічна побудова цієї сцени є доволі простою, особливо у порівнянні з попередніми, насиченими контрастами й динамікою сценами.

Вона йде в одному темпі Largo, а за структурою її можна віднести до масштабного темброво-вокального ритмоостинато: для наповненою динамізмом змінної ритміки опери зосередженість на постійних ритмічних фігурах, які організують спочатку вокальну основу дії, а потім тембровий фундамент – це яскравий прийом, який виводить ритмічну остинатність на перший план. Темброве втілення остинатної структури дозволяє виділити в її

розгортанні дві фази, що збігаються з етапом сюжету: заспокоєний «одужав» Божевільний виходить на вулицю, декорації змінюються.

Музичне рішення цієї невігядливої в сюжетному відношенні ситуації приголомшує. Перша фаза пасакалія заснована на гіпнотичному остинато «чаклунського співу», яка супроводжує всю сцену. «Заклинання» майже натуралістично, це мікст спів низького жіночого голосу, але зосередженого в низькому регістрі. Вони занурюють в атмосферу трансу, голос поступово зі співу перетворюється в шаманський «наклеп», з говірки - в шепіт, але ритмічне остинато не зупиняється ні на мить. «Трансові» лінії супроводжують вкраплення колористичних тембрових відзвуків, які надають медитації глибину і напругу. Отже, у четвертій сцені концепція опери виходить на новий рівень. Тут «людодіство» як манія, як постійний страх герою набуває статусу метафори Зла, що корениться з далекої давнини – як говорить герой – 4000 років. Ці невтішні думки змушують думати про неможливість перебороти цей рок.

«Записки божевільного» М.В. Гоголя мали надзвичайний вплив на творчі пошуки Лу Сіня, але цей процес знаходить своє вираження не тільки у спільній назві й відтворенні концепції «маленької людини», а ще й у конкретних структурно-композиційних рішеннях – у формі викладення матеріалу й характерологічних параметрах образу головного героя. Разом з тим, незважаючи на очевидну близькість концепцій підходів М.В. Гоголя та Лу Сіня, є й ряд унікальних рис «Записок божевільного» в авторських версіях кожного, що є результатом опори письменників на своє національне культурно-історичне підґрунтя й загальні соціальні умови існування суспільства.

Загальним для обох творів є зображення звичайних людей, через яких створюється образ «маленької людини», образ «божевільного», що повинен підкорятися суспільству та його правилам. Але поруч з загальними рисами є й певні відмінності, серед яких одним з найбільш вагомих є причини

божевілля головних героїв творів М.В. Гоголя та Лу Сіня. Як вказує Кун Лінжу, порівнюючи причини божевілля героїв, Поприщин у М.В. Гоголя впадає у депресивний стан та божеволіє тому, що не знаходить в собі сил більше терпіти російську бюрократію й ієрархію [86, с. 210]. «У божевільного Лу Сіня так багато ненависті до феодалізму й традиційних моральних засад», що він головним своїм ворогом бачить ті глибоко вкорінені в думках людей «традиційні феодальні ідеї, які існують понад чотири тисячі років» [86, с. 210]. Тому хоробра людина, яка висловлювала антифеодальні думки та прагнула довести їх якомога до більшої кількості сучасників, опинялась за межами суспільства яке не приймало думки про можливу перебудову феодального укладу та визнавало людину, що проголошує їх божевільною.

Висновки до Розділу 3.

Важливим етапом та художньо вагомим результатом діалогічної взаємодії східної (китайської) та західної (європейської) культурних традицій в музичному театрі першої чверті ХХ століття є опера Дж. Пуччіні «Турандот». Серед всіх музично-театральних творів, написаних на східну тематику в цей період, «Турандот» Дж. Пуччіні відрізняється особливою монументальністю, епічним розмахом, смисловою поліфонією, складним переплетенням культурних концептів Сходу й Заходу.

Сюжетно-образна основа опери є результатом взаємодії божественного, земного і демонічного начал, як необхідних трьох складових міфопоетичної картини світу. Турандот є амбівалентним за своєю суттю персонажем та поєднує в собі семантику божественного (як богиня життя та безсмертя) й демонічного (як богиня смерті) начал. Демонічний рівень, крім самої головної героїні, представлений Мандарином, а також хоровими сценами, які опосередковано характеризують Турандот як богиню смерті (хор катів, сцена страти персидського принца, сцена сходу місяця, й ін.).

Земне, як головний виразник людського начала, знаходить вираження через прояв у загальній драматургії опери драматичного (серйозного) й комічного (естетично «зниженого»). Головними представниками та виразниками драматичного начала в опері виступають Калаф, Ліу та Тимур; комічне виражається за допомогою введення гротескних постатей трьох китайських міністрів – Пінга, Панга, Понга. На метарівні художнього змісту оперного твору можна прослідкувати взаємодію двох образів, а саме – Турандот і Калафа, яку можна зіставити з діалогічною взаємодією двох культурних традицій – Сходу й Заходу.

У другій половині ХХ століття значна кількість сучасних композиторів звертається до повісті «Записки божевільного» М. Гоголя, обираючи її як літературне першоджерело своїх творів. Гоголівський текст побудований у вигляді щоденникових записів титулярного радника Поприщина. Спочатку у висловлюваннях Поприщина не спостерігається нестандартних оціночних суджень, але поступово проявляються ознаки марення й нарешті – повного божевілля, що супроводжується проявом манії величі. «Записки божевільного» стали сюжетною основою низки оперних творів, серед яких моноопери «Записки божевільного» Ю. Буцко, В. Кузнецова, опери А. Кротова («Дня не було, числа теж»), сербського композитора Р. Станойло «Дневник једног лудака» («Записки божевільного»), «Щоденник божевільного» В.А. Кобекіна та камерна опера Го Веньцзіна «Wolf Cub Village» (буквальний переклад – «Село вовча», але даний твір іноді фігурує під назвою «Записки божевільного»).

Треба зазначити, що дві серед перелічених опер («Щоденник божевільного» В. Кобекіна та камерна опера Го Веньцзіна «Wolf Cub Village») спираються не на текст М. В. Гоголя, а на реінтерпретацію гоголівського твору відомим китайським письменником Лу Сінь, який написав свій «Щоденник божевільного» у 1918 році, знаходячись під надзвичайним враженням від повісті М. В. Гоголя «Записки божевільного».

Лу Сінь є творчим псевдонімом видатного китайського письменника ХХ століття Чжоу Шуженя, якого вважають засновником сучасної китайської літератури.

В «Записках божевільного» М.В. Гоголя та «Щоденнику божевільного» Лу Сіня вся увага письменників сконцентрована навколо образу «маленької людини», яка має ознаки божевільної. Герой Лу Сіня тлумачить лицемірство феодальної моральної концепції як «людоїдство», тому останній вигук божевільного в його оповіданні – «Врятуйте дітей, що не їли людей!». Тобто, герой прагне захистити дітей, які ще не були забруднені феодальною етикою, та сподівається що саме вони будуть здатними протистояти законам феодального суспільства. Саме цей сюжет був покладений в основу опери китайського композитора Го Веньцінь «Wolf Cub Village» («Село Вовча»), яка отримує широке світове визнання та художню значущість у сучасній китайській музичній культурі. Даний твір продовжує тенденцію інтерпретації – реінтерпретації ідеї М.В. Гоголя в національному ключі, спираючись на культурно-історичні та соціально-психологічні традиції китайської культури.

ВИСНОВКИ

В європейському музично-театральному мистецтві початок ХХ століття був ознаменований зростанням творчої уваги до розвитку культурного діалогу Схід – Захід. Якщо в кінці ХІХ століття інтенсивна взаємодія двох культур була більш характерною для інших видів європейського мистецтва (живопис, література), то на початку ХХ століття поряд з образотворчим мистецтвом, драматичним театром, літературою і інструментальною музикою цей процес охоплює й оперне мистецтво. Вражає кількість творів, створених в першій чверті ХХ століття в руслі діалогу Схід – Захід, що представляють вершинні, художньо досконалі явища європейського музичного театру. Звернення композиторів країн Сходу (зокрема Китаю) до європейської культурної спадщини відбувалося значно пізніше, у другій половині – наприкінці ХХ ст.

Діалог між культурною традицією Сходу та Заходу, що відбувався на початку ХХ століття, в значній мірі представляв собою зіставлення двох картин світу, рефлексію європейських художників з приводу їх подібності та відмінності, що знайшло своє вираження у системі опозицій на різних рівнях художнього тексту. Принципово новим є те, що Схід і Захід наділяються реальними, типологічно властивими їм рисами, що впливають з основоположних принципів мислення, відповідно до східної й західної культур: інтуїтивне – раціональне, інтровертне – екстравертне, колективне – індивідуальне. Порівняння двох різних картин світу та зіставлення двох моделей мислення (східної та західної) дозволяє глибше зрозуміти й усвідомити особливості та внутрішні механізми європейської культури.

«Турандот» Дж. Пуччіні є оперою європейського композитора про Схід, спробою проникнути в «таємницю» Китаю, продемонструвати його складність та «чужорідність», водночас, надзвичайну красоту й привабливість цього світу. Композитор підкреслює в своїй останній опері, з

одного боку, суворість й жорстокість Сходу, з іншого – його жертвність й відданість. В опері «Турандот» вперше в історії європейського музичного театру Схід стає повноцінним учасником діалогу та основою системного цілого, що складається з багатьох елементів, першим з яких є сюжет східної легенди, адаптований для європейського читача К. Гоцці.

Серед інших елементів даної системи – принципи драматургічного розвитку, мелодико-інтонаційні структури, принципи тембрової драматургії, тощо. Музична складова опери «Турандот» також є скоріше адаптацією європейським композитором окремих мотивних комплексів, притаманних культурі Сходу. Узагальнений образ Сходу в опері «Турандот» стає тією основою, на котрій більш рельєфно проступають глибинні смисли європейської культури, що, повертаючись до своєї архетиповості, стають ближчими до початкової сутності.

Виявлення параметрів реінтерпретації окремого літературного твору відкриває широкі можливості для створення нових художніх обставин існування його у інших культурних контекстах. Драма душі героя «Щоденника божевільного» Лу Сіня, еволюція його психологічного стану проходять довгий шлях від кошмарних видінь до трагічного сплеску, що вказує на спадкоємність художніх принципів М.В. Гоголя, який завжди приділяв особливу увагу психологічним станам й рухам душі героя.

Разом з тим застосування даного методу Лу Сінем має й безпосередній зв'язок з національно-культурними традиціями, прикладом чого може слугувати зображення ліричних почуттів героя, які втілюються за допомогою художньо-асоціативних паралелей з місячним світлом. Це є характерною особливістю китайської культурної традиції, в якій природа завжди пов'язана з душею: світло місяця, дзюрчання річки, гілки очерету – все це символи станів душі людини. В творі Лу Сіня, а потім і в опері Го Веньціна, створюється можливість реінтерпретації та трансляції сюжету й змісту первинного літературного джерела в інонаціональний культурний

контекст. Найбільш яскраво це виражено в інтерпретації образів природи, у тому числі, в образах місячного сяйва.

Літературні першоджерела – «Записки божевільного» М.В. Гоголя та «Щоденник божевільного» Лу Сіня – та опера «Щоденник божевільного» («Село вовча») Го Веньцзіна підтверджують, що композитор як автор нового художнього тексту, завдяки феномену реінтерпретації, відтворює головні художні параметри й ключові драматургічні рішення твору-першоджерела, навіть у випадку, коли знайомство з ним відбувається крізь призму нових прочитань та пізніших інтерпретацій.

Гоголівський текст «Записок божевільного» у другій половині ХХ століття привертає до себе увагу багатьох митців різних національних шкіл й художніх напрямів. У музичному мистецтві ХХ століття це пояснюється, з одного боку, збільшеним інтересом до теми божевілля, з іншого – увагою до творчості Лу Сіня, у цілому, та оригінальним тлумаченням китайським письменником твору М.В. Гоголя, зокрема. Саме унікальне відтворення у новій художній формі кола художніх образів й глобальних соціокультурних проблем у творі Лу Сіня надихнули опери В. Кобекіна та Го Веньцзіна на створення опер на сюжет китайського письменника.

Поруч з проблемою божевілля, актуальною стає й тема «маленької людини», яка у гоголівському першоджерелі трактується крізь призму сатири і гротеску, тоді як у творі Лу Сіня головне місце займає трагедійна семантика. В творі Лу Сіня, а потім й в опері Го Веньцзіна яскраво виражена можливість трансляції сюжету і змісту літературного джерела в інонаціональних культурних контекстах. Через повість «Щоденник божевільного» Лу Сіня опера «Wolf Cub Village» («Село вовча») Го Веньцзіна постає гідним продовженням сучасної музичної гоголіани, в якому поєднуються генералізовані інтонації та концепційні рішення твору М.В. Гоголя з новими національно-культурними умовами й вимогами сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абдеев Р. Философия информационной цивилизации. М.: Владос, 1994. 336 с.
2. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: Изд-во Всероссийского театрального общества. 1978. 456 с.
3. Алексеева Л., Григорьев В. Зарубежная музыка XX века. М.: Знание, 1986. 192 с.
4. Аристотель. Поэтика. *Аристотель. Сочинения в 4-х томах.* Т.4. М.: Мысль, 1984. 828 с.
5. Асафьев Б. Гоголь и музыка. *Избранные труды.* М.: АН СССР, 1955. Т.4. С. 45-49.
6. Афанасьев В. Системность и общество. М.: Политиздат, 1980. 368 с.
7. Барлас Л. Г. Русский язык. Стилистика. М.: Просвещение, 1978. 256 с.
8. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук. *Эстетика словесного творчества.* М.: Искусство, 1986. С. 381-393.
9. Бахтин М. К философии поступка. *Философия и социология науки и техники: Ежегодник.* 1984 – 1985. М., 1986. С. 80–160.
10. Бахтин М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира». *Эстетика словесного творчества.* М.: Искусство, 1986. С. 347–355.
11. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *М. Бахтин. Эстетика словесного творчества.* М.: Искусство, 1986. С. 297-325.
12. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
13. Бахтин М. Рабле и Гоголь. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* М.: Художественная литература, 1975. С. 490-504.

14. Бахтин М. Слово в романе. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. М.: Художественная литература, 1975. С. 72-233.
15. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
16. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М. Эпос и роман*. СПб.: Азбука, 2000. С. 11-193.
17. Бахтин М. Человек в мире слова. М., 1995. 144 с.
18. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
19. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. *Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук*. СПб.: Азбука, 2000. С. 9–226.
20. Бахтин М.М. Архитектоника поступка. *СОЦИС*. 1986. № 2. С. 156-169.
21. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Работы 1940-х - начала 1960-х годов. Т.5. М.: «Русские словари». 1997. 735 с.
22. Бахтинология: исследования, переводы, публикации. СПб.: Алетейя, 1995. 374 с.
23. Белинский В. О русской повести и повестях Н. Гоголя. М.: Книга по Требованию, 2011. 42 с/
24. Белова Т. Непостижимая принцесса. «*Турандот*» Джакомо Пуччини. Буклет ГАБТ к постановке 2002 г. М., 2009. 54 с.
25. Белый П. Парадоксы Пуччини: (к 125-летию со дня рожд. композитора). *Музыкальная жизнь*. 1983. №1. с.37-39.
26. Березовчук Л. Опера: режиссер и композитор. *Оперная режиссура: история и современность: Сб.ст.* СПб., РИИИ. 2000. С.

- 7–23.
27. Библер В. От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. М., 1991. 414 с.
 28. Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX века. Л.: Музыка, 1986. 144 с.
 29. Болдонова И. О диалогности герменевтики Г.-Г.Гадамера. Вестник Бурятского государственного университета. Улан-Уде, 2009. Вып. 6. С. 21-25.
 30. Бонецкая Н. Бахтин М. М. *Культурология. XX век. Энциклопедия.* Том первый. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. С. 51-53.
 31. Брудный А. Психологическая герменевтика. М.: Лабиринт, 1998. 336 с.
 32. Бубер М. Я и Ты. М., 1993. 176 с.
 33. Ван Лунчуань. Опера сюжетология як предмет сучасного музикознавства: дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2019. 193 с.
 34. Ванслов В. Опера и ее сценическое воплощение. М.: ВТО, 1963. 255 с.
 35. Варгафтик А. II Trittico (Триптих одноактных опер) Джакомо Пуччини. *Музыкальная жизнь.* 1998. №6. С. 18-19.
 36. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 405 с.
 37. Виниченко А. Внеевропейские факторы в музыкальном искусстве начала XX века: автореф.дисс... канд.искусствов.: 17.00.02. Саратов, 2006. 23 с.
 38. Виноградов В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. 239 с.

39. Виноградов В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 154-155.
40. Витгенштейн Л. Философские работы. М.: Гнозис, 1994. 520 с.
41. Волкова Е. Эстетика М. М. Бахтина. М.: Знание, 1990. 64 с.
42. Волкова П. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.09. Краснодар, 2009. 347 с.
43. Воронин А. Техника как коммуникационная стратегия. Вопросы философии. 1997. № 5. С. 96-105.
44. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
45. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
46. Гадамер Г.-Г. Текст и интерпретация. *Герменевтика и деконструкция*. СПб., 1999. С.202–242.
47. Гайденок П. Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции. *Вопросы литературы*. 1977. № 5. С.130-165.
48. Галкина-Федорук Е. Об экспрессивности и эмоциональности в языке. М.: Изд-во МГУ, 1958. С. 103-124.
49. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 139 с.
50. Ганзбург Г. О перспективах либреттологии. Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы. М., 2004. С. 244-249.
51. Гатти-Казацца, Дж. Рядом с Пуччини. *Музыкальная жизнь*. 1996. №7. С.26–28.
52. Гачев Г.Д. Развитие образного сознания в литературе. *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер*. М., 1962. С .186-311.

53. Гессе Г. Война и мир. Гессе Г. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. М.: А.О. Изд. группа «Прогресс»-«Литера»; Харьков: Фолио, 1995. С. 51–54.
54. Гозенпуд А. Гоголь в музыке. *Литературное наследство*: АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Изд-во АН СССР. Т. 58: Пушкин. Лермонтов. Гоголь . 1952 . С. 893-924.
55. Гончаренко С. К методологии анализа оперного текста. *Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование. Материалы международной науч.-практической конференции*. Астрахань, 1997. С. 204–210.
56. Гоцци К. Сказки для театра. М.: Правда, 1989. 576 с.
57. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. 400 с.
58. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
59. Данилевич Л. Джакомо Пуччини. М., Музыка, 1969. 453 с.
60. Датиева Д. Синтактико-стилистическое членение художественной литературы: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1987. 19 с.
61. Демьянков В. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. М.: Издательство Московского университета, 1989. 172 с.
62. Денисов А. Метаморфозы музыкального текста: от цитаты до пародии: Монография. М., «Юрайт», 2018. 189 с.
63. Денисов А. Музыкальный язык: структура и функции. СПб.: Наука, 2003. 207 с.
64. Дильтей В. Введение в науки о духе. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе*. М., 1987. С. 108–135.

65. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л.: Музыка, 1952. 343 с.
66. Є Сяньвей. Міфоепічні прообрази китайської музичної драми перетворень початку ХХІ ст. : герменевтичний аналіз музично-поетичного тексту опери Сан Бо «Метелик». Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Вип. 57. Харків : ХДАК, 2017. С. 34–42.
67. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2008. 18 с.
68. Жильсон Э. Живопись и реальность. М., РОССПЭН, 2004. 368 с.
69. Звегинцев В. История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях. М.: Просвещение, 1964. 467 с.
70. Знаков В. В. Понимание в познании и общении. М.: ИП РАН, 1994. 237 с.
71. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.
72. Каган М. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. М.: Политиздат, 1988. 319 с.
73. Карташова, И. В. Гоголь и романтизм. Калинин: Изд-во КГУ, 1975. 190 с.
74. Кенигсберг; А. К. Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и современная зарубежная опера. *Вопросы современной музыки: Сб.ст.* Л., 1963. С. 202–222.
75. Кириллина Л. Итальянская опера первой половины XX века. М.: ГИИ, 1996. 231 с.

76. Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века. *Этюды о зарубежной музыке*. М., 1975. С. 368-426.
77. Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с.
78. Корчова О. Дж. Пуччині в работе над оперным либрето. Научный вестник. Киев, 2003. Вып 27. С.37–42.
79. Корчова О. О. Музичний театр Джакомо Пуччині в мистецькому контексті першої чверті XX століття (на матеріалі пізньої творчості композитора): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2004. 19 с.
80. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
81. Кузнецов В. Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления. Логос. 1999. № 10. С. 52–54.
82. Кузнецов В. Творчество – процесс, который невозможно запланировать. URL:
http://www.newsvm.com/wp_archive/news/17/36303/9
83. Кулешова Г. Г. Композиция оперы. Минск: Наука и техника, 1983. 175 с.
84. Куликова И. Экспрессионизм в искусстве. М.: Наука, 1978. 184 с.
85. Культурология XX век. Энциклопедия. Т.1. СПб.: Университетская книга; 000 «Алетейя», 1998. 447 с.
86. Кун Линжу. Сопоставление образа «маленького человека» в русской и китайской литературе (по материалам повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего» и рассказа Лу Синя «Записки сумасшедшего»). *Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения*. Томск, 2020. С. 210–211

87. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988. 192 с.
88. Лазарев В. Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М., 1922. 155 с.
89. Левашева О. Пуччини и его современники. М.: Советский композитор, 1980. 526 с.
90. Лисенкова А. Социальная коммуникация как фактор развития музыкальной театральной культуры: Дис. ...канд. культурологии: специальность 24.00.01. Санкт-Петербург, 2003. 213 с.
91. Лич Э. Культура и коммуникация: логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии. М.: Восточная литература РАН, 2001. 141с.
92. Лі Мін. Вплив китайських релігійних та міфологічних вірувань на специфіку оперного виконавства. *Культурологія та інформаційне суспільство XXI століття*. Харків : ХДАК, 2016. С. 146–147.
93. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 224 с.
94. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. М.: Изд-во МГУ, 1982. 480 с.
95. Лосева-Демидова Е. Оперное искусство как фактор формирования ценностных ориентаций зрительской аудитории: дис. ... кандидата социол. наук: Специальность 22.00.06. М., 2010. 179 с.
96. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек - Текст - Семиосфера - История. М.: Языки русской культуры, 1999. 447 с
97. Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.
98. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.

99. Лотман Ю. М. Культура как субъект и сама себе объект. *Избранные статьи. Т. 3.* Таллинн, 1993. С. 368–375.
100. Лотман Ю. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 704 с.
101. Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1970. 384 с.
102. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х томах. *Т.1: Статьи по семиотике и типологии культуры.* Таллинн: Прима-Пресс, 1992. 480 с.
103. Лу Синь. Собрание сочинений. М.: Госполитиздат, 1955. 424 с.
104. Максимова М. Реинтерпретация художественного текста. *Культура. Духовность. Общество.* 2013. № 7. С. 66–70.
105. Манкевич И.А. Социально-коммуникационный подход в системе культурологического знания. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: Мат. науч. конф.: К 80-летию профессора М.С. Кагана.* СПб.: СПбФО, 2001. Вып. 12. С. 83-87.
106. Манн Ю. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1988. 416 с.
107. Маркези Г. Опера. Путеводитель. От истоков до наших дней. М.: Музыка, 1990. 384 с.
108. Медведева Ю. Сюжетная организация оперы: Учебное пособие. Н.Н.: ННГК им. М.И.Глинки, 2012. 34 с.
109. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Монография. М.: Композитор, 1993. 262 с.
110. Мизитова А. «Турандот» Ф. Бузони – Дж. Пуччини : два прочтения сказки К. Гоцци. *Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. IX. Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи.* Харків: ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2017. С. 300–318.
111. Михайлов М. Музыка Китаю. Київ: Радянська Україна, 1961. 33 с.

112. Монтень М. Опыты. Избранные произведения в 3-х томах. Том I. М.: Голос, 1992. 384 с.
113. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы 1600–2000. Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного университета), 2005. 640 с.
114. Налимов В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М.: Прометей, 1989. 288 с.
115. Нестьев И. Дж. Пуччини и итальянский веризм. *Нестьев И. В. На рубеже двух столетий: очерки о зарубежной музыке конца XIX-начала XX века.* М.: Музыка, 1967. С. 27-39.
116. Нестьев И. Джакомо Пуччини: Очерк жизни и творчества. М., Музгиз, 1963 166 с.
117. Нилова Т. Оперная ситуация как основа морфологического метода анализа оперной драматургии. Теоретические проблемы советской музыки: Сб. науч. трудов. М., 1988. С. 49-62.
118. Нилова Т. Типология сценических ситуаций в русской классической опере. Методика морфологического анализа. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993. 24 с.
119. Нугаев Р. Смена базисных парадигм: концепция коммуникативной рациональности. Вопросы философии. 2001. №1. С. 114-122.
120. Одинцов В. Стилистика текста. Изд. 3-е М.: КомКнига, 2006. 264 с.
121. Осадчая С. Православная певческая традиция как системологический феномен в контексте современной музыкальной культуры: Дис. ... докт. Искусствоведения: 17.00.03 Музыкальное искусство. К., 2012. 452 с.

122. Павиленис Р. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка. М.: Мысль, 1983. 286 с.
123. Портнов А. Язык и сознание: основные парадигмы исследования проблемы в философии XIX-XX вв. Иваново, 1994. 370 с.
124. Пospelов Г. Теория литературы. М.: Высш. Школа, 1978. 351 с.
125. Потебня А. Из лекций по теории словесности. *Русская словесность. Антология.* М., 1997. 320 с.
126. Почепцов Г. Теория коммуникации. М.: Рефл-бук. Ваклер. 2001. 656 р.
127. Пригожий И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986. 432 с.
128. Пуччини Дж. Письма. Л.: Музыка, 1971. Л.: Музыка, 1971. 368 с.
129. Рапопорт А. Единство в разнообразии - наследие европейской культуры. *Системные исследования. Методологические проблемы. Ежегодник. 1997.* М., 1997. С. 50-54.
130. Рекурсия. Н. Кондаков. *Логический словарь-справочник.* М., 1975. 720 с.
131. Ризель Э. Текст как целостная структура в аспекте лингвостилистики. *Лингвистика текста: Материалы науч. конф.* М., 1974. Ч. 2. С. 35-38.
132. Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
133. Савинов Н. Н. Мир оперного спектакля. Заметки режиссера. М.: Музыка, 1981. 286 с.
134. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания. Дис. на соиск. учен. степ. доктора искусствоведения, специальность – 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2003. 437 с.
135. Самойленко А. Исторические и эстетические основы оперы. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені*

- П.І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. Вип. 89. С. 399–414.*
136. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: [монография]. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
137. Сартр Ж. П. Тошнота. Рассказы. Пьесы. Слова. М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2003. 719 с.
138. Сартр Ж. П. Экзистенциализм – это гуманизм. *Сумерки богов.* М.: Политиздат, 1989. С. 319–344.
139. Скрипник А. Общественно-литературный фон повести «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя. Иркутск, 2011. 131 с.
140. Словарь иностранных слов. М., 1986. 608 с.
141. Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н.Н.: Изд-во Нижегородского университета, 1994. 218 с.
142. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации: автореф. днсс. ...канд. искусств.: 17.00.02. Казань, 2004. 19 с.
143. Стахорский С. О художественном синтезе оперы. *Музыкальный театр: драматургия и жанры: Сб.ст.* М. Изд-во ГИТИС, 1983. С. 116-126.
144. Тamarченко Н. Теория литературы: В 2 т. М.: Академия, 2004. Т. 1. 512 с.
145. Тараканов М. Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре. Попытка классификации. М.: ГИТИС, 2002. 54 с.
146. Твердохлебова О. Ослепительная «Турандот» и умопомрачительный «Зигфрид». *Музыкальная академия.* 2010. №2. С. 43-45.

147. Тимофеев Л. Основы теории литературы. М.: Учпедгиз, 1963. 454 с.
148. Тихонова Т. Диалог Восток-Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века (музыкально-театральные модели): автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. М., 2003. 24 с.
149. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996 (1999). 334 с.
150. Тюменева Г. Гоголь и музыка. М.: Музгиз, 1966. 215 с.
151. Успенский Б. Поэтика композиции. СПб: Азбука, 2000. 352 с.
152. Успенский Б. Семиотика искусства. М., 1995. С. 14.
153. Фейербах Л. История философии. Собрание произведений в трех томах. Т. 1. М.: Мысль, 1974. 544 с.
154. Фейнберг Е. Две культуры: Интуиция и логика в искусстве и науке. М: Наука, 1987. 247 с.
155. Филимонов С.Л. Символ и его роль в коммуникации. *Философия и общество*. 2000. № 4. С. 154–158.
156. Фокин А. К вопросу о поэтической реинтерпретации на материале творчества Иосифа Бродского. URL: <http://krishnahouse.narod.ru/interb.html>
157. Франк С.Л. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии. С. Л. Франк. Сочинения. М.: Правда, 1990. С.183–414.
158. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб.: Наука, 2000. 420 с.
159. Хализев В. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. 438 с.
160. Хохловкина А. Западноевропейская опера. М.: Гос.муз. изд-во, 1962. 368 с.
161. Цодоков Е. Опера: энциклопедический словарь. М.: Композитор,

1999. 592 с.
162. Чавчавадзе Н. Внешние и внутренние факторы развития культуры. Культура и общественное развитие. Тбилиси, 1979. С. 23.
163. Чавчавадзе Н. Культура и ценности. Тбилиси: Мецниереба, 1984. 171с.
164. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинах и лицах: Монография. К., 2013. 468 с.
165. Чжан Личжень. Современная китайская опера: история и перспективы развития.: Дис. ...канд. искусствоведения: специальность 17.00.02. Санкт-Петербург, 2010. 149 с.
166. Чигарёва Е. Моноопера Юрия Буцко «Записки сумасшедшего» (К проблеме «Художественная проза в музыке»). URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2016/08/ChigarevaEI.pdf>
167. Чистилина И. Герменевтическая концепция М. М. Бахтина: от идеи диалога к проблеме понимания: дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01. Краснодар: РГБ, 2007. 140 с.
168. Чубукова Е. Мифологическая концепция коммуникации Р. Барта. *Сборник в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича; [Серия «Мыслители», Смыслы мифа: мифология в истории и культуре]*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 8. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/chubukova-ei>.
169. Чухина Л. Человек и его ценностный мир в религиозной философии. Рига: Зинатне, 1991. 303 с.
170. Шамне Н. Межкультурная коммуникация и проблемы. *Вестн. ВолГУ. Сер. 2, Филология*. 1997. Вып. 2. С. 105-110.
171. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального

- произведения и методы её познания. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования*. Харьков, 2014. С. 11–32.
172. Шаповалова Л. Интерпретология как интегративная наука. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования*. Харьков, 2017. С. 289-300.
173. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков: Скорпион, 2007. 292 с.
174. Шаповалова Л.В. Музыка как аналог личности: к проблеме рефлексивного сознания. Дис. на соиск. учен. степ. доктора искусствоведения, специальность – 17.00.03 – музыкальное искусство. Киев, 2008. 401 с.
175. Шпенглер О. Закат Европы. М.: Мысль, 1993. 672 с.
176. Якобсон Р. Поэтика грамматики и грамматика поэзии. *Семиотика*. М.: Радуга, 1983. С. 462-482.
177. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. М., 1953. 376 с.
178. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века: В 2 кн. М.: музыка, 1971-1978. Кн. 1. 356 с.; Кн. 2. 260 с.
179. Barnlund D. C. Communication in a Global Village II Intercultural Communication. Belmont [et al.]: Wadsworth Publishing Company, 1997. P. 27-36.
180. Didier J. Dictionnaire de la Philosophie Paris cedex. 1992. P. 192-193.
181. Ehlich K. Fremdsprachlich handeln II Deutsch Lernen. 1980. № 1. P.21-37.

182. Exotismus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 3 Sächteil.* Basel – London – New-York – Praga, 1996. S. 226-243.
183. Gudykunst W.B., Kim Y.Y. *Communicating with strangers: an approach to intercultural communication.* New York: McGraw-Hill, 1984.
184. Habermas J. *The Theory of Communicative Action.* Boston, 1984. 465 p.
185. Hofstede G. *Lokales Denken, globales Handeln. Kulturen, Zusammenarbeit und Management* IG. Hofstede. Munchen, 1997.
186. Scollon R., Scollon S.W. *Intercultural communication: A discourse approach.* 2nd ed. Blackwell Publishers, 2001.
187. Stegemann M. Exotismus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 3 Sächteil.* Basel – London – NewYork – Prag, 1996. S.238-239.
188. Toffler A. *War and Anti-war. Survival at the dawn of the 21-st century.* London, 1993. 302 c.
189. Toolan Michael J. *Narrative: a critical linguistic introduction.* London, New York: Routledge, 1995. 268 p.
190. Trager, G., Hall, E. *Culture and Communication: A Model and an Analysis II Explorations: Studies in Culture and Communication.* New York, 1954. P. 137-149.
191. 中國文化和音樂中的自然。 中國音樂。 2002年 [Природа в китайской культуре и музыке. *Китайская музыка.* 2002. № 3.]
192. 凌夫“图兰朵——好一朵茉莉花”《世界文化》，天津外国语学院出版社，天津，1999年第一期 [Лин Фу. Турандот и мелодия «Жасмин». *Мировая культура,* 1999. №1.]
193. 司马迁 《史记·论语世家》北京，中华书局，1982年 [Сыма

- Цянь. Исторические записки. Родовитая знать Луийюй. Пекин, Книгоиздательство Чжунхуа, 1982. 300 с.]
194. 周書振（陸新）陸新，中國大百科全書 [Чжоу Шужэн (Лу Синь). Энциклопедия Китая в 73 т.]
195. 喻意志《中国音乐史》湖南 文艺出版社2010年 [Юй Ичжи. История китайской музыки. Литературное издательство провинции Хунань. 2010. 293 с.]
196. 《孔子家语》上海，上海古籍出版社，1990年 [Высказывания Конфуция. Шанхай, Шанхайское издательство старинной литературы, 1990. 123 с.]
197. 崔永红《文成公主与唐蕃古道》青海人民出版社西宁2008年1月 [Цуй Юнхун. Принцесса Вэньчен и древний путь между Таном и Фанем. Синин: Цинхайское народное издательство, 2008. 177 с.]
198. 朱熹《四书章句集注》北京，中华书局，2012年 [Чжу Си. Комментарии к «Четверокнижию». Пекин: Книгоиздательство Чжунхуа, 2012. 395 с.]
199. 洛秦《中国与西方：一种新音乐的诞生》/上海音乐学院出版社。上海.2009. -160页 [Ло Цзинь. Китай и Запад: рождение новой музыки. Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории. 2009. 160 с.]
200. 王实甫《西厢记》上海古籍出版社，上海，1984年 [Ван Шифу. Династия Юань. Западный флигель. Шанхай: Издательство художественной литературы, 1984. 264 с.]
201. 王明睿：《狂人日记》的语言及其颠倒空间》，鲁迅研究月刊，2018年第11期，第 87-92页。 [Ван Минчжуй. Мова «Щоденника божевільного» та його перевернутий простір. *Lu Xun Research Monthly*. Вип. 11. 2018. С. 87–92].
202. 罗基敏

梅

- 乐恒，《普契尼图兰朵》广西师范大学出版社，2003年2月第一版
[Ло Цзимин, Мы Лехэн. «Турандот» Пуччини. Гуансинь: Изд-во педагогического университета, 2003. 261 с.]
203. 钱亦平《钱仁康音乐文选》，上海音乐出版社，2013年4月，上海 [Цянь Ипин. Музыкальный альманах Чхена Женкана. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2013. 1240 с.]
204. 顾国柱：《“拿来主义”的光辉范例--鲁迅与果戈里同名小说《狂人日记》之比较》。南都学坛(社会科学版)，1990年第 10卷第2期，第40-43页。[Гу Гуочжу. Славний приклад використання принципу культурного переносу – порівняння творів Лу Сюня та повісті Гоголя «Щоденник божевільного». Видання з соціальних наук. Академія Нанду, 1990. Т. 10. №2. С. 40-43].
205. 鲁迅：《摩罗诗力说》，《鲁迅全集》，20卷，卷1,北京：人民出版社，2016年。[Лу Сінь. «Про силу сатанинської поезії. Лу Сінь. Повне зібрання творів. У 20 т. Т. 1. Пекін: Літературне видавництво народу, 2016].
206. 黄玉杰：《《狂人日记》的成因述评》，咸阳师范学院学报，2003年第5期，第68-70 页。[Хуан Юцзе: "Коментар до генезису «Щоденника божевільного». Вісник Сяньянського педагогічного інституту. 2003. №5. С. 68-70].

ДОДАТОК А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Ван На. Взаємодія традицій європейської опери та китайської національно-культурної парадигми: до проблеми діалогу культур. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 29, книга 1. С. 74-85.
2. Wang Na. Modern opera house as a subject of musicologist studies: musical, historical and interpretation aspects. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 29, кн. 2. С. 198–208.
3. Wang Na. Operas on Gogol's plots in the compositions of contemporary composers: from libretto to the problem of plotology. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Гельветика, 2020. Вип 30, кн.1. С. 106–111.
4. Ван На. Реінтерпретація «Записок божевільного» М. Гоголя в оперній творчості Го Веньцзіна: від літературного першоджерела до оперного твору. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 30, кн.2. С. 149–161.

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

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.