

Харківська державна академія культури
Міністерство культури України

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
Міністерство культури України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛІ МІН

УДК 792.54:782.1](510:4)(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ
ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ ТА ЄВРОПИ
В КОНТЕКСТІ ВЗАЄМВІДОБРАЖЕНЬ

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво
02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Лі Мін

Науковий керівник:
Польська Ірина Іллівна
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри теорії
та історії музики ХДАК

Харків – 2019

АНОТАЦІЇ

Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура та мистецтво). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2019.

Дисертація присвячена комплексному висвітленню змістовних та жанрово-стильових взаємовідображень оперного мистецтва великих цивілізацій Китаю та Європи, їх взаємовпливів та взаємсприйняття. Актуальність обраної теми зумовлена важливою роллю оперно-вокального мистецтва в світовій музичній культурі; суттєвим значенням традиційного і сучасного китайського музичного театру (опери); художньою значущістю творчих здобутків європейської опери «китайського стилю», а також недостатньою вивченістю в українському мистецтвознавстві проблематики, пов'язаної зі специфікою процесів взаємної рецепції європейського та китайського оперного мистецтва.

Об'єкт дослідження – китайське і європейське оперно-вокальне мистецтво у їх художньо-історичних паралелях та взаємозв'язках. *Предмет дослідження* – оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень.

У дисертації вперше висвітлено специфіку семантичних та жанрово-стильових взаємовідображень в оперному мистецтві Китаю та Європи. Зазначено, що у сучасному музикознавстві оперологія є окремим масштабним науковим напрямом, що інтенсивно й плідно розвивається.

Підкреслено особливу значущість проблематики взаємодії культур Сходу та Заходу, важливим аспектом якої є взаємовідображення образів та атрибутів китайської та європейської культури: китайських в європейському мистецтві (зокрема оперному), а європейських – у китайському.

Історично склалися різні напрями й шляхи такого взаємовідображення. Одні з них пов'язані з прагненням до сутнісного осягнення змістовних та формальних ознак чужоземної культури, опанування її символіки, жанрових, мовних та композиційно-драматургічних принципів чужоземного мистецтва. Інші ґрунтуються на умовно-імітаційній стилізації зовнішніх ознак цієї чужої культури, її образів, що віддзеркалюють узагальнене уявлення про неї як про прекрасну мрію, міфологему, або використовують ці умовні уявлення як певні маски, за якими легко сховати власні обличчя й обговорення власних проблем.

Обґрунтовано зміст та характер інтерпретації концепту орієнталізму в сучасному науковому дискурсі. Виявлено базове значення для європейського орієнталізму насамперед умовно-узагальнених уявлень про Схід. Висвітлено роль у їх формуванні орієнтального міфу, що склався в європейській художньо-філософській думці. Надано авторське визначення орієнталізму, під яким розуміється осмислення, художнє освоєння і своєрідне стилізаційне переломлення європейськими митцями образного світу Сходу, специфіки східних культур, шляхом творчого використання його певних атрибутивних ознак. Визначено основні стильові прояви орієнталізму в європейському мистецтві XVIII–XX ст.: китайський стиль (*шинуазрі*), турецький, японський, перський, арабський, єгипетський, індійський, циганський стилі, тощо.

Визначено специфіку китайського стилю (*шинуазрі*) як одного з найважливіших художніх проявів орієнталізму в європейському мистецтві. Підкреслено, що відмінністю *шинуазрі* є умовно-стилізаційне відтворення атрибутивних ознак китайської культури. Удосконалено уявлення про специфіку інтерпретації орієнтальної тематики в оперній творчості європейських композиторів XVIII – першої чверті XX ст. Розкрито особливості втілення стилю *шинуазрі* в європейському оперному мистецтві на матеріалі опер «Китаянки» К. В. Глюка, «Бронзовий кінь» Д. Обера, «Соловей» І. Стравинського, «Турандот» Дж. Пуччіні. Зазначено, що у «Китаянках» К. В. Глюка, які є перлиною доби рококо, ознаки китайського стилю виявляються на рівні драматургії, а також використання орнаментики й

характерних «східних» ударних інструментів. У «Бронзовому коні» Д. Обера, створеному в контексті французького театрального романтизму й традицій французької великої та комічної опер, китайське «екзотичне» начало отримує умовно-стилізоване втілення на рівні відтворення східного колориту передусім в мелодико-інтонаційній та темброво-фонічній сферах. Відмічено, що «Соловей» І. Стравинського й «Турандот» Дж. Пуччіні є вершинними проявами стилю *шинуазрі* в європейській опері першої третини ХХ ст. Китайський стиль у цих операх знаходить віддзеркалення на рівні витонченої стилізації (з використанням пентатоніки та характерного інструментарію) умовно-«східного» характеру, а також на рівні прямого цитування і творчого використання справжніх китайських традиційних пісень та наспівів (в музиці «Турандот» нараховується близько 10 таких мелодій, у тому числі пісня «Жасмин», яка є лейтмотивом принцеси).

Обґрунтовано особливості впливу китайської символічної міфології та філософії на національне оперно-вокальне виконавство. Розкрито особливу роль категорій *тянь* («небо»), *інь* та *ян* (жіноче та чоловіче начало), *юань* («коло», «куля»), пов'язаних з глибинними основами національної ментальності, у формуванні семантики пекінської опери. Підкреслено, що саме дія цих категорій значною мірою зумовлює властиве китайському оперно-вокальному мистецтву домінування високих регістрів та тембрів.

Висвітлено еволюцію музично-театрального мистецтва Давнього Китаю, визначено її основні етапи та охарактеризовано історично притаманні ним жанри китайської музичної драми. Розкрито жанрову та семантичну специфіку пекінської опери, яка є визнаною вершиною китайського музично-драматичного театру, визначено її основні ознаки (*синтетичність, символічність та умовність*).

Простежено шляхи впливу європейської оперної традиції на китайське музичне мистецтво кінця ХVІІІ – першої пол. ХХ ст. Підкреслено роль у цьому процесі виступів артистів-гастролерів з різних країн Європи, а також значної концертно-виконавської, педагогічної і просвітницької діяльності

представників російської й української еміграції, спрямованої на популяризацію найкращих здобутків європейського оперного мистецтва та їх запровадження до китайського культурного життя.

Розкрито жанрову специфіку сучасної китайської опери, визначеної дисертантом як «китайська опера європейського типу», та запропоновано визначення цього поняття. Доведено, що специфіка такої опери полягає саме у поєднанні національного за своїм характером, тематикою та сюжетами образного змісту з жанровими й композиційними ознаками європейської опери, її музичної структури, драматургічного й симфонічного розвитку, інструментарію тощо. Тобто китайська опера європейського типу є національною за змістом та інтернаціональною за своєю формою.

Уточнено періодизацію процесу еволюції китайської опери ХХ ст. Визначено її основні етапи : 1) *доба зародження та початкового розвитку* (до середини 30-х рр. ХХ ст.); 2) *доба жанрового формування*, яка містить: а) *воєнний період* (1937–1949), вершиною якого є поява першої національної опери «Сива дівчина»; та б) *період першого розквіту* (1949–1966); 3) *доба відродження та нового розквіту*, яка містить: а) *період активної вестернізації* (1980–1990-ті роки) та б) *період сучасної глобалізації* (2000–2010-ті роки), якому притаманне вільне застосування багатоманітніх жанрових традицій, що існують у світовому просторі оперного мистецтва.

Здійснено порівняльний аналіз сучасних постановок європейських опер на сценах китайських та західних театрів в дзеркалі взаємовідображень. Розглянуто три сценічні версії «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта (у постановці Китайського національного великого театру в Пекіні, нью-йоркської «Метрополітен-Опера» та Михайлівського театру в Санкт-Петербурзі). Визначено характер міжкультурної взаємодії (зокрема стилю *шинуазрі* у російській виставі), типологічні відмінності режисерського прочитання та наявність певних національно-ментальних ознак (у китайській виставі).

Три проаналізовані версії «Китаянок» Глюка демонструють домінуючі для сучасного мистецтва типи інтерпретації: 1) автентичну («Колегія

старовинної музики» Московської консерваторії), 2) авангардну (Музичний театр імені К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка) та 3) кроскультурну («Великий театр Мей Ланьфана»), в якій своєрідно поєднані класична європейська та китайська національна традиції, втілюючи ідею взаємовідображення культур Сходу та Заходу.

Ключові слова: оперне мистецтво, Китай, Європа, взаємовідображення, діалог культур, орієнталізм, китайський стиль *шинуазрі*, пекінська опера, сучасна китайська опера, К. В. Глюк, В. А. Моцарт, Д. Ф. Е. Обер, І. Стравинський, Дж. Пуччіні.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях та виданнях, що входять

до наукометричних баз:

1. Лі Мін. Особливості голосоутворення в китайській оперній традиції // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 127–135.
2. Ли Мин. Культурно-эстетические предпосылки преобладания высокой певческой форманты в китайской вокальной традиции // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв / за ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2016. № 2. С. 98–102.
3. Лі Мін. Семантика поняття «Юань» у китайському музичному мистецтві // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 92–100.
4. Лі Мін. Рецепція європейського оперного мистецтва в китайській музичній культурі кінця XVIII – першої половини XX ст. // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 157–

166.

5. Ли Мин. Стыль шинуазри в контексте развития ориентализма в европейском оперном искусстве XVIII века (на примере оперы К. В. Глюка «Китаянки») // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 488–495.

Праці у наукових зарубіжних виданнях

6. 李明. 中国民族歌剧的诞生及其发展历程//艺术品鉴：学术期刊.西安，2018年.第21期. ISSN 2095-2406. 第128–129页.
(Лі Мін. Розвиток китайської опери європейського типу // Еталон мистецтва: зб. наук. пр. Сіань, 2018. №21. ISSN 2095-2406. С. 128–129. 0,5 д. а.).

Тези і матеріали доповідей у наукових всеукраїнських та міжнародних конференціях:

7. Лі Мін. Особливості китайської класичної вокальної вимови та її спільні і відмінні риси з європейською вокальною школою // Тези XVII Міжнародної наук.-практ. конф. «Молоді музикознавці» (Київ, 8–10 січня 2016 р.) / упоряд. Ю. А. Зільберман, Л. Г. Мудрецька. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 70–71.
8. Лі Мін. Вплив китайських релігійних та міфологічних вірувань на специфіку оперного виконавства // Культурологія та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 21–22 квітня 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2016. С. 146–147.
9. Лі Мін. Особливості китайської інтерпретації опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» // Мистецька освіта і культура України XXI століття : євроінтеграційний вектор : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава (Київ, 12–13 травня 2016 р.). Київ : НАККіМ, 2016. С. 248–250.

10. Ли Мин. Особенности категории «юань» в китайском оперном исполнительстве // Культурология та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф. (Харків, 24–25 листопада 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків: ХДАК, 2016. С. 258–260.
11. Ли Мин. Особенности становления музыкально-театрального искусства в Древнем Китае // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців: матеріали XVII міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів (Харків, 23–24 березня 2017 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. М. Ю. Борисєнко. Харків: Вид-во «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. С. 98–100.
12. Ли Мин. Китайские образы в европейской музыке конца XIX – начала XX вв. // Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 20–21 квітня 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків: ХДАК, 2017. С. 121–122.
13. Лі Мін. Особливості відображення стилю шинуазрі в опері І. Стравінського «Соловей» // Культурология та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф. (Харків, 23–24 листопада 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків: ХДАК, 2017. С. 371–372.
14. Лі Мін. Специфіка втілення стилю «Шинуазрі» в опері К. В. Глюка «Китаянки» // Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 26–27 квітня 2018 р.) / Харків. держ. акад. культури / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків: ХДАК, 2018. С. 128–129.

ABSTRACT

Li Ming. Opera Art of China and Europe in the context of mutual representations. – Qualification scientific work as a manuscript copyright.

Thesis for the degree of a Candidate of Art History (Doctor of Philosophy) in speciality 17.00.03 – Musical Art (02 – Culture and Art). – Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, the Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv, 2019.

The dissertation is devoted to the comprehensive coverage of the meaningful and genre-style interplay of opera art of the great Chinese and Europe civilizations, their mutual influences and mutual perception. The relevance of the theme chosen is determined by the importance of opera and vocal art in world's musical culture; significance of the traditional and contemporary Chinese musical theater (opera); the artistic validity of the creative achievements of the European “Chinese style” opera, as well as the lack of knowledge in the Ukrainian art concerning the specific process of mutual reception of European and Chinese opera.

The object of the research – Chinese and European opera and vocal art in their artistic and historical parallels and interrelations. *The subject of the research* – the operatic art of China and Europe in the context of mutual representations.

It is for the first time when the specifics of semantic and genre-style interrelations in the operatic art of China and Europe are highlighted. It is noted that in modern musical study opera science is a separate large-scale scientific direction, which develops intensively and fruitfully.

Special attention is paid to the issues of interaction between East and West cultures, an important aspect of which is the mutual reflection of images and attributes: Chinese in European art (opera), and European in Chinese.

Such a mutual reflection has been developed historically by different ways and directions. Some of them are connected with the desire to comprehend the meaningful and formal features of an alien culture, the mastery of its symbolism, genre, language, compositional and dramatic principles of the foreign art. Others

are based on the conditional stylization of an external characters of this alien culture, its images that reflect the generalized notion of it as a beautiful dream, mythologem, or use these conditional representations as certain masks, by which it is easy to hide their own faces and discuss the problems of their own.

The content and nature of the interpretation of the Orientalism concept in the modern scientific discourse are substantiated. The basic value for European Orientalism, first of all, of the conditionally generalized notions about the East, are revealed. Their role in the formation of the Oriental myth in European artistic and philosophical thought is highlighted. The author's definition of Orientalism, which is understood as understanding, artistic mastery and a kind of stylistic refinement of the figurative East world by the European artists, the creative use of cultural specific attributes, is given. The main stylistic manifestations of Orientalism in the European art of the XVIII-XX centuries are determined, they are: Chinese style (*chinoiserie*), Turkish, Japanese, Persian, Arabic, Egyptian, Indian, Gypsy styles, etc.

The specifics of the Chinese style (*chinoiserie*) as one of the most important artistic manifestations of Orientalism in European art is defined. The distinction of it through the prism of the conditional and stylistic reproduction of an attributive features of Chinese culture is emphasized. The idea of the specific interpretation of Oriental themes in the European composers opera from the XVIII - the first quarter of the twentieth century has been improved. The features of the *chinoiserie* style embodiment in European opera on the material of the “Chinese women” by Ch. W. Gluck, “The Bronze Horse” by D. Ober, “The Nightingale” by I. Stravinsky, “Turandot” by G. Puccini are revealed.

It is noted that in “Chinese women” by Ch. W. Gluck, which is the pearl of the rococo epoch, signs of the Chinese style appear at the level of dramaturgy, as well as the use of ornaments and inherent “east” percussion. In the “Bronze Horse” by D. Obere, created in the context of French theatrical romanticism and the traditions of large and comic French opera, the Chinese “exotic” beginning gets conditional and stylized incarnation at the level of reproduction of oriental color, primarily in the melodic, intonational timbre spheres. It is noted that “The

Nightingale” by I. Stravinsky and “Turandot” by G. Puccini are manifestations of the *chinoiserie* style in the European opera of the first third of the twentieth century. The Chinese style in these operas is reflected on the sophisticated stylization level (using pentatonic and characteristic instruments) of the conditional “east” character, as well as at the level of direct quotation and the creative use of genuine Chinese traditional songs and tunes (in the music “Turandot” there are about 10 such melodies, including the song “Jasmine”, which is the princess's leitmotif).

The peculiarities of the Chinese symbolic mythology and philosophy influence on the national opera and vocal performance are substantiated. The special role of *Tien* (Sky), *Yin* and *Yang* (female and male origin), *Yuan* (circle, ball), connected with the deep fundamentals of national mentality, is revealed in the formation of the Beijing opera semantics. It is emphasized that mainly these categories largely influence on the dominance of high registers and timbre inherent to Chinese opera and vocal art.

The evolution of the musical and theater art of Ancient China is highlighted, its main stages are determined, historical genres of Chinese musical drama are described. The genre and semantic specifics of the Beijing Opera, which is world recognized masterpiece of the Chinese musical and drama theater are revealed, its main features (synthetic, symbolic, and conventionality) are determined.

Ways of the European opera influence on the Chinese musical art of the end of XVIII – the first half XX century are traced. The role of European performers, as well as significant concerto-performing, pedagogical, and educational activities of Russian and Ukrainian emigrants, aimed at popularizing the best achievements of European operatic art and their introduction into Chinese cultural life, was emphasized.

The genre of the contemporary Chinese Opera is described, it was defined as “a Chinese Opera of European style”, the definition of this concept is proposed. The fact of national content and genre, compositional features of the European opera combination, its musical structure, dramatic and symphonic development,

instrumental, etc., as a specific features is proved. That is, the Chinese Opera of the European style is national in its content and international in its form.

The periodization of the evolution of the Chinese opera of the 20th century has been clarified. Its main stages are: 1) the period of nascency and initial development (until the mid-30's of the XX century); 2) the period of genre formation, which includes: a) the war period (1937–1949), the peak of which is the appearance of the first national opera “The Girl with grizzle hair”; and b) the period of the first heyday (1949–1966); 3) an era of rebirth and a new heyday, which includes: a) the period of active westernization (1980–1990); and b) the period of modern globalization (2000–2010), which is characterized by the free application of the diverse genre traditions existing in the world's opera art space.

A comparative analysis of modern European operas staging in Chinese and Western theaters in the mirror of mutual reflections is carried out. Three stage versions of “The Marriage of Figaro” by W. A. Mozart, are considered (staged by the Beijing National Grand Theatre, the New York Metropolitan Opera and the Mikhailovsky Theater in St. Petersburg). The character of intercultural interaction (*chinoiserie* style in Russian performance), the typological differences of the director's reading and the presence of certain national-mental attributes (in the Chinese play) are determined.

The three analyzed versions of “Chinese women” by Ch. W. Gluck show the dominant types in modern art interpretation: 1) the authentic (“The College of Old Music” of the Moscow Conservatory); 2) the avant-garde (K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko Musical Theater); and 3) crosscultural (“The Mei Lanfang Grand Theatre”), which uniquely combines classical European and Chinese national traditions, embodying the idea of the mutual reflection of the of East and West cultures.

Key words: Opera Art, China, Europe, mutual representations, dialogue of cultures, Orientalism, Chinese style *chinoiserie*, Beijing Opera, contemporary Chinese Opera, Ch. W. Gluck, W. A. Mozart, D. Ober, I. Stravinsky, G. Puccini.

LIST OF PUBLISHED WORKS ON THE TOPIC OF THE DISSERTATION

Articles in scientific professional editions of Ukraine and editions

included in science-based bases:

1. Li Ming. Vocalization Features in the Chinese Opera Tradition // Culture of Ukraine. Series : Art Criticism : collection of scientific works / Kharkiv State Academy of Culture / edit. by V. Sheyko. Kharkiv : KSAC, 2016. Ed. 53. P. 127–135.
2. Li Ming. The Cultural and Aesthetic Background of High Singer's Formant in the Chinese Vocal Tradition // Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts : collection of scientific works / Kharkiv State Academy of Design and Arts / edit. by V. Danylenko. Kharkiv : KSADA, 2016. № 2. P. 98–102.
3. Li Ming. The Semantics of the «Yuan» Concept and its manifestation in the Chinese Music Art // Culture of Ukraine. Series : Art Criticism : collection of scientific works / Kharkiv State Academy of Culture / edit. by V. Sheyko. Kharkiv : KSAC, 2017. Ed. 57. P. 92–100.
4. Li Ming. The Reception of European Opera Art in Chinese Music Culture of the Late 18th — Early 20th Century // Culture of Ukraine. Series : Art Criticism : collection of scientific works / Kharkiv State Academy of Culture / edit. by V. Sheyko. Kharkiv : KSAC, 2018. Ed. 61. P. 157–166.
5. Li Ming. Chinoiserie style in the context of Orientalism in the 18th century European Opera development (on the example of the Ch. W. Gluck “Chinese women” opera) // Notes on Art Criticism : collection of scientific works / Kyiv : Millennium, 2018. Ed. 33. P. 488–495.

Works in scientific foreign publications:

6. 李明. 中国民族歌剧的诞生及其发展历程 // 艺术品鉴：学术期刊. 西安, 2018年. 第21期. ISSN 2095-2406. 第128–129页.

(Li Ming. The development of the Chinese opera of the European style // Art standard : collection of scientific works. Xi'an, 2018. № 21. ISSN 2095-2406. P. 128–129. 0,5 d.a.).

Abstracts and materials of reports in scientific all-Ukrainian and international conferences:

7. Li Ming. Features of the Chinese classical vocal pronunciation, its common and distinctive features with the European vocal school // collection of scientific works. (Kyiv, January 8–10 2016) / edit. by Y. Zilberman, L. Mudretzka. Kyiv : R. Glier Kyiv Institute of Music, 2016. P. 70–71.
8. Li Ming. Influence of Chinese religious and mythological beliefs on the specifics of opera performance // Cultural Studies and Information Society of the 21st Century : collection of scientific works. (Kharkiv, April 21–22 2016) / Kharkiv State Academy of Culture / edit. by V. Sheyko. Kharkiv : KSAC, 2016. P. 146–147.
9. Li Ming. Features of the Chinese interpretation of The “Marriage of Figaro” by W. A. Mozart opera// Art education and culture of Ukraine of the XXI century: eurointegration vector : collection of scientific works Odessa, Kyiv, Warsaw (Kyiv, May12–13 2016). Kyiv : NAKKKiM, 2016. P. 248–250.
10. Li Ming. Features of the “yuan” category in Chinese opera performances // Cultural Studies and Information Society of the 21st Century : collection of scientific works. (Kharkiv, November 24–25 2016) / Kharkiv State Academy of Culture / edit. by V. Sheyko. Kharkiv : KSAC, 2016. P. 258–260.
11. Li Ming. Features of musical and theatrical art formation in Ancient China // Art and ways of understanding it in researches of young scientists : collection of scientific works. (Kharkiv, March 23–24 2017) / Kharkiv national Art University named after I. P. Kotlyarevsky / ed. by M. Borysenko. Kharkiv : Ed. “Water spectrum GMP”, 2017. P. 98–100.
12. Li Ming. Chinese characters in European music of the late XIX – early XX centuries // Cultural Studies and Information Society of the 21st Century : collection of scientific works (Kharkiv, April 20–21 2017) / Kharkiv State Academy of Culture / edit. by V. Sheyko. Kharkiv : KSAC, 2017. P. 121–122.
13. Li Ming. Features of displaying the chinoiserie style in the opera of I. Stravinsky “The Nightingale” // Culturology and Social Communication :

Innovative Development Strategies : collection of scientific works (Kharkiv, November 23–24 2017) / Kharkiv State Academy of Culture / edit. by V. Sheyko. Kharkiv : KSAC, 2017. P. 371–372.

14. Li Ming. Specificity of the “chinoiserie” style embodiment in Ch. W. Gluck “Chinese women” opera // Cultural Studies and Information Society of the 21st Century : collection of scientific works. (Kharkiv, April 26–27 2018) / Kharkiv State Academy of Culture / edit. by V. Sheyko. Kharkiv : KSAC, 2018. P. 128–129.

ЗМІСТ

ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	27
1.1. Взаємовідображення оперного мистецтва Китаю та Європи в дзеркалі сучасної музикознавчої думки	27
1.2. Концепт орієнталізму в сучасному науковому дискурсі	49
1.3. Китайський стиль (<i>шинуазрі</i>) як предмет мистецтвознавчого аналізу.....	61
1.4. Символіка китайської міфології і філософії та її вплив на національне оперно-вокальне виконавство	68
Висновки до Розділу 1	82
 РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНА СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО (ОПЕРНОГО) МИСТЕЦТВА	85
2.1. Становлення музично-театрального мистецтва у Давньому Китаї.	85
2.2. Пекінська опера як провідний жанр китайського традиційного музичного театру.....	100
2.3. Рецепція європейського оперного мистецтва в музичній культурі Китаю кінця XVIII – першої половини ХХ ст.	116
2.4. Формування китайської опери європейського типу (ХХ – початок ХХІ ст.)	129
Висновки до Розділу 2	147
 РОЗДІЛ 3. СЕМАНТИЧНІ ВЗАЄМОВПЛИВИ КИТАЙСЬКОГО ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ОПЕРНІЙ СФЕРІ	151
3.1. Інтерпретація орієнтальної тематики в оперній творчості європейських композиторів XVIII – ХІХ ст. («Китаянки» К. В. Глюка та «Бронзовий кінь» Д. Обера).....	151

3.2. Стиль <i>шинуазрі</i> в європейському оперному мистецтві першої чверті ХХ ст. («Соловей» І. Стравинського, «Турандот» Дж. Пуччіні)	171
3.3. Сучасне сценічне втілення опер К. В. Глюка «Китаянки» та «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта на сценах китайських та західних театрів в дзеркалі взаємовідображень	189
Висновки до Розділу 3	202
ВИСНОВКИ	205
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	209
ДОДАТОК	248

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. На межі ХХ – початку ХХІ ст. в мистецтвознавчій думці актуального значення набуває проблема взаємоосягнення європейського та китайського мистецтва, зумовленого сучасними глобалізаційними процесами, головною особливістю яких є тенденція до культурної взаємодії й зближення різних цивілізацій. Подібні діалогічні відносини суттєво сприяють взаємовпливу та істотному взаємозбагаченню художніх традицій. Важливе місце у процесі творчих взаємин Китаю і Європи відводиться музичному мистецтву, зокрема оперному. Тож цілком слушною є думка, яку проголошує дослідник У Хунюань щодо ролі цієї проблематики в сучасній музичній науці: «Дослідження зв'язків між музичною культурою Китаю та Європи набуло значення окремого наукового напрямку в структурі музикознавства» [211, с. 4].

В історичній ретроспективі європейська опера зазнала тривалої популярності так званого «китайського стилю». В свою чергу, китайське академічне оперне мистецтво сформувалося під величезним впливом європейської оперної традиції. На сучасному етапі у сфері оперно-вокальної музики спостерігається тісна міжкультурна взаємодія, яскравими проявами якої є створення спільних мистецьких проектів, організація оперних постановок, у яких беруть участь китайські та європейські виконавці тощо.

Втім, попри колосальні творчі здобутки і європейської опери «китайського стилю», і китайської національної опери (традиційної та сучасної), а також величезну потребу у вивченні багаторівневих взаємодій між ними і швидко зростаючу кількість досліджень у цьому напрямі, ані в українському, ані в китайському музикознавстві дотепер немає наукових розвідок, присвячених комплексному висвітленню проблематики змістових та жанрово-стильових взаємовідображень оперного мистецтва великих цивілізацій Китаю та Європи, їх взаємовпливів та взаємосприйняття.

Актуальність обраної теми дисертаційного дослідження обумовлена важливою роллю оперно-вокального мистецтва в світовій музичній культурі; суттєвим значенням традиційного і сучасного китайського музичного театру (опери); художньою значущістю творчих здобутків європейської опери «китайського стилю»; недостатньою вивченістю в українському мистецтвознавстві проблематики, пов'язаної зі специфікою процесів взаємної рецепції європейського та китайського оперного мистецтва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури згідно з базовою науковою темою кафедри «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору» та відповідає комплексній темі науково-дослідної роботи ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер 0109000511). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХДАК (протокол № 7 від 25 грудня 2015 р.), перезатверджено в новій редакції на засіданні вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 3 від 27 жовтня 2017 р.).

Мета дисертації – розкрити особливості семантичних та жанрово-стильових взаємовпливів та взаємовідображень в оперному мистецтві Китаю і Європи. Поставлена мета потребує вирішення таких **завдань**:

- визначити характер інтерпретації концепту орієнталізму в сучасному науковому дискурсі та висвітлити його основні стильові прояви;
- визначити специфіку стилю *шинуазрі* та розкрити особливості його втілення в оперній творчості європейських композиторів XVIII – XX ст.;
- обґрунтувати особливості впливу китайської символічної міфології та філософії на національне оперно-вокальне виконавство;
- дослідити процес становлення і розвитку музично-театрального мистецтва у Давньому Китаї та розкрити особливості пекінської опери (*цзінцзюй*);

- простежити вплив європейського оперного мистецтва на музичну культуру Китаю та окреслити шляхи формування китайської опери європейського типу;
- охарактеризувати специфіку сучасного втілення опер К. В. Глюка («Китаянки») та В. А. Моцарта («Весілля Фігаро») на сценах китайських та західних театрів в дзеркалі взаємовідображень.

Об’єкт дослідження – китайське і європейське оперно-вокальне мистецтво у їх художньо-історичних паралелях та взаємозв’язках.

Предмет дослідження – оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті семантичних та жанрово-стильових взаємовідображень.

Матеріалом дослідження є оперні твори європейських та китайських композиторів, насамперед «Китаянки» К. В. Глюка, «Викрадення із сералю» та «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, «Бронзовий кінь» Д. Ф. Е. Обера, «Жовта принцеса» К. Сен-Санса, «Соловей» І. Стравинського, «Турандот» Дж. Пуччіні, «Сива дівчина» Ма Ке, Чжан Лу, Цюй Вей, Хуань Чжи, Сян Оу, Чень Цзи, Лю Цзи та Лю Чі, «Весілля Сяо Ер Хея» Ма Ке, Цяо Гу, Хе Фей і Чжан Пей Хена, «Цзян Цзе» Ян Міна, Цзян Чунь Яна та Цзінь Ша, «Рівнина» Цзінь Сяна, а також аудіо- та відеозаписи опер К. В. Глюка «Китаянки» і В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» у постановці китайських, російських і американських театрів.

Теоретичною базою дослідження є наукові праці в галузі:

- *оперології* (Ф. Альгаротті [3], Б. Асаф’єв [8], Л. Березовчук [18], В. Брянцева [27], К. Гейвандова [41], Б. Горович [49], І. Драч [58–59], М. Друскін [61], О. Ємцова [64], І. Іванова [72–73], В. Конен [87], Г. Кречмар [94], Т. Крунтяєва [96], Г. Куколь [72], П. Луцкер [119], М. Мугінштейн [142], О. Самойленко [166], О. Стахевич [180–182], І. Сусідко [194], Тан Чжачен [196], А. Хохловкіна [221], М. Черкашина [72; 233–234], Л. Ярославцева [261], Б. Ярустовський [262]);

- *концепцій діалогу культур* (Є. Байдаров [12], О. Бочкарьова [22], Л. Воронкова [36], Т. Григор'єва [51], Є. Завадська [71], А. Інговатова [74], Г. С. Кнабе [80], А. Колесников [83], Е. Саїд [164], О. Трощинська [206], С. Хантингтон [218], В. Шейко [249–250], А. Юнак [254], К. Ясперс [265]);
- *теорії стилю* (М. Лобанова [117], В. Медушевський [136], М. Михайлов [139], Є. Назайкінський [146]);
- *теорії жанру* (М. Арановський [5], Б. Асаф'єв [8–9], М. Басок [14], В. Брянцева [27], К. Гейвандова [41], О. Ємцова [64], Т. Лейє [160], М. Лобанова [117], П. Луцкер [119], В. Протопопов [145], Т. Смирнова [172], А. Сохор [177–178], М. Старчеус [179], І. Сусідко [194], Н. Толошняк [204], Є. Царьова [225], В. Цуккерман [231], Ю. Холопов [200], Л. Шаповалова [246]);
- *музичної естетики та культурології* (М. Бахтін [15], Ю. Лотман [118], І. Польська [157–159], І. Соллертинський [174], В. Шестаков [143–144]);
- *мистецької взаємодії Сходу та Заходу* (О. Алкон [2], Бай Є [11], Дж. Бертуччолі та Ф. Мазіні [271], Ву Гуолінг [38], А. Данилова [54–55], В. Конен [86], Лі Сябінь [114], Лю Бінцян [120], Лю Сінь Сінь [286], Ма Вей [129], Сун Жуйлун [185–186], Сун Яньїн [189], Т. Тихонова [203], С. Тишко [208], О. Фішман [214], Чжан Юань [238], Н. Шахназарова [247]);
- *концепцій орієнталізму* (Дж. Беллман (J. Bellman) [266], Е. Герштейн [42], В. Конен [86], Дж. М. МакКензі (J. M. MacKenzie) [269], Г. Некрасова [149], Д. Рахімова [161], Е. Саїд [164], М. Штегеман (M. Stegemann) [270], Т. Юрченко та О. Фрайонова [255]);
- *турецького стилю та його проявів у оперній творчості В. А. Моцарта* (Г. Аберт [1], Н. Антипова [4], Ван Пен [32], Л. Кирилліна [77], Н. Ксенофонтова [98], А. Семенова [168]);
- *специфіки китайського стилю (шинуазрі) в мистецтві* (Ву Ю-Фанг [39], О. Голосова [47], А. Данилова [54–55], Д. Джекобсон [56], М. Максимова

- [133], М. Неглінська [147], О. Трощинська [206], Цзен Тао [226], Чжан Юань [238], Ян Чжи [260]);
- *творчості К. В. Глюка* (І. Белецький [16], Ю. Бочаров [21], К. Ключникова [79], С. Маркус [135], М. Мугінштейн [142], С. Рицарев [163], Цзен Тао [226]);
 - *творчості Д. Ф. Е. Обера* (Б. Асаф'єв [8], О. Бронфін [25], К. Гейвандова [41], А. Гозенпуд [46], П. Жур [70], Г. Ларош [99], А. Хохловкіна [221], Т. Шевченко [248], тощо);
 - *творчості І. Стравинського* (Б. Асаф'єв [7], А. Баєва [10], Н. Брагінська [23], М. Друскін [60], Н. Коляденко та О. Мізюркіна [85], Чень Лі [301], Б. Ярустовський [263]);
 - *творчості Дж. Пуччіні* (Дж. Бадден (J. Budden) [267], Л. Данилевич [53], М. Карнер (M. Carner) [268], А. Кенігсберг [75], О. Корчова [92], Ло Цзі Мінь [282], А. Мізітова [137], І. Нест'єв [150], О. Левашова [100], У Цзін Юй [212–213], Фен Бінь [216], Чен Бінь [242], Чень Янь [311]);
 - *синології та історії Китаю* (Л. Васильєв [34], М. Конрад [89–90], М. Кравцова [93], А. Крушинський [97], В. Малявін [134], М. Неглінська [148], А. Новосьолова [153], М. Рудова [162], С. Серова [170–171], О. Фішман [214]);
 - *китайської філософії* (Конфуцій [91] та конфуціанці [169], Лао-цзи [280] та його послідовники [303], Го Мо-Жо [44], О. Бальчіндоржієва [13], А. Кобзєв [82], А. Крушинський [97], І. Польська [157; 159], Тань Аошуан [197], П. Таранов [198], Фен Ю-Лань [217], В. Шестаков [144], Т. Шигоріна [251], Ян Хін-Шун [259], К. Ясперс [265]);
 - *китайської музичної культури* (Ф. Арзаманов [6], Ван Дон Мей [30], О. Васильченко [35], Гао І Жун [275], Р. Грубер [52], Г. Коломієць [84], Лі Ерюн [116], М. Михайлов [138], У Ген-Ір [210], В. Шестаков [144], Г. Шнеєрсон [252]);
 - *історії китайського традиційного театру* (Гао І Жун [275], Ляо Бенъ та Лю Янь Цзюнь [290], В. Сорокін [175], Сун Мінхань [187], Сунь Лу [190],

- Сунь Цзюань [192], Ся Голян [195], У Сінь Лей [298], Хоу Цзянь [220], Ху Цзінь Ся [302], Ху Яньлі [223], Чжен Сінци [240]);
- *специфіки пекінської опери* (Т. Будаєва [28–29], Жуань Юнчень [67–69], Ліі Чао [115], Лянь Юнь [127; 128], Жень Мін Яо [276], Лю Цзінь [124], Лю Чжен Вей [287], Чжен Янь [318], Сунь Цзюань [191], Хай Чжень [300], Чень Фу Шен [310], Лю Пін Чан [122]);
 - *рецепції європейської музичної культури в Китаї* (Ван І [31], Ван Чжи Чен [274], Л. Говердовська [45], Лю Сінь Сінь [286], Сун Жуйлун [186–187], А. Хісамутдінов [219]);
 - *проблем китайської опери ХХ–ХХІ ст.* (І. Гайда [40], Лю Цзінь [123; 125], Лянь Лю [126], Мань Сінь Ін [291], Ту Дуня [207], Тянь Я Жу [297], Фен Бінь [216], Цзюань Сунь [227], Цзюй Ци Хун [306], Чень Ін [243–245], Чжан Лічжень [237]);
 - *оперної творчості китайських композиторів ХХ – ХХІ ст.* (Бу Да Вей [272], Є Сяньвей [65], Лю Жун [285], Лю Ши Жун [288], Сюй Вень Чжен [295], Чжан Лічжень [236], Цянь Цін Лі [307]);
 - *європейського вокального виконавства* (Н. Гребенюк [50], Л. Дмитрієв [57], О. Єрошенко [66], Т. Мадішева [131–132], В. Морозов [140–141], О. Стахевич [180–183], А. Терещенко [201–202]);
 - *китайського вокального виконавства* (Ван Цюнь [33], Лі Ерюнь [116], Лю Цзінь [124–125], Сун Яньін [189], Тянь Чжи Пін [296] Ці Мінвей [229], Чжан Цян [313], Чжан Чжень Мін [314], Чжао Фейлун [239], Чжен Янь [318], Чжоу Чжівей [241], Я Вей [257]);

Теоретична база роботи містить також історико-культурні документи (70; 91; 169; 215; 222; 248; 253; 277–278; 280; 284; 289; 294; 303), енциклопедичні видання та інші довідково-інформаційні джерела (24–26; 37; 43; 46; 63; 78–79; 81; 88; 95; 98; 135; 151–152; 155; 167; 173; 199; 205; 225; 255–256; 258; 264; 279; 292–293; 321).

Методологія дослідження. Методологічною основою аргументації наукових положень дисертації є сукупність фундаментальних загальнонаукових теоретичних методів та підходів, а також спеціальних методів дослідження, властивих історичному, теоретичному і виконавському музикознавству:

- *історичний підхід (історико-генетичний та історико-контекстний методи)*, що дозволив висвітлити генезу та еволюцію китайського оперного мистецтва, розвиток стилю *шинуазрі* в європейській опері XVIII–XX ст.;
- *феноменологічний підхід*, що сприяв виявленню специфіки орієнталізму і його проявів (китайський стиль, турецький стиль тощо) в європейській опері та китайського музично-драматичного (оперного) мистецтва;
- *системний підхід*, що уможливив комплексний розгляд семантичних і жанрово-стильових взаємовпливів в оперному мистецтві Китаю і Європи;
- *компаративний метод*, що дозволив здійснити порівняльний аналіз китайських та європейських постановок опер К. В. Глюка та В. А. Моцарта;
- *інтерпретологічний метод*, що сприяв виявленню специфіки інтерпретації китайських образів в оперній творчості європейських митців XVIII–XX ст. та висвітленню змістовних особливостей китайських і західних сценічних версій європейських опер;
- *жанрово-стильовий підхід*, що сприяв визначенню жанрово-стильових ознак європейських опер XVIII–XX ст., створених в стилі *шинуазрі*, а також особливостей китайської опери європейського типу;
- *методи виконавського аналізу*, що дозволили висвітлити особливості виконавської інтерпретації європейських опер китайськими артистами.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що в дисертації *вперше*:

- висвітлено специфіку семантичних та жанрово-стильових взаємовідображень в оперному мистецтві Китаю та Європи;

- обґрунтовано характер інтерпретації концепту орієнталізму в сучасному науковому дискурсі, висвітлено основні стильові прояви орієнталізму в європейському мистецтві та надано його авторське визначення;
- визначено специфіку стилю *шинуазрі* та розкрито особливості його втілення в європейському оперному мистецтві XVIII–XX ст. на матеріалі опер «Китаянки» К. В. Глюка, «Бронзовий кінь» Д. Обера, «Соловей» І. Стравинського, «Турандот» Дж. Пуччіні;
- обґрунтовано особливості впливу китайської символічної міфології та філософії на національне оперно-вокальне виконавство;
- простежено шляхи впливу європейської оперної традиції на китайське музичне мистецтво кінця XVIII – першої пол. XX ст.;
- розкрито жанрову специфіку китайської опери європейського типу та запропоновано визначення цього поняття;
- здійснено компаративний аналіз сучасних постановок європейських опер («Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, «Китаянки» К. В. Глюка) на сценах китайських та західних театрів в дзеркалі взаємовідображень.

Уточнено:

- уявлення про специфіку інтерпретації орієнтальної тематики в оперній творчості європейських композиторів XVIII – першої чверті XX ст.;
- періодизацію процесу еволюції китайської опери в XX ст. та визначено її основні етапи;

Отримало подальший розвиток:

- уявлення про еволюцію музично-театрального мистецтва Давнього Китаю;
- визначення специфіки пекінської опери (*цзіньцзюй*).

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання основних положень і висновків дисертації у подальших наукових дослідженнях у сфері музикознавства, а також у виконавській та педагогічній практиці (зокрема у вузівських курсах: «Історія світової

музичної культури», «Музична естетика», «Історія музичного театру», «Історія вокально-виконавського мистецтва», «Оперна драматургія» тощо).

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри теорії та історії музики ХДАК. Основні положення та висновки дослідження були оприлюднені шляхом доповіді на 11 міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях: «Молоді музикознавці» (Київ, 2016), «Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор» (Київ, 2016), «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2016; 2017; 2018), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2017), «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 2016; 2017), «Герменевтика в науках про дух» (Харків, 2017; 2018), «XXVII Міжнародні наукові читання пам'яті Л. С. Мухаринської» (Мінськ, 2018).

Публікації. За темою дисертації здійснено 14 публікацій: 6 наукових статей, з них 5 статей – у фахових виданнях, затверджених МОН України та внесених до міжнародних наукометричних баз даних, 1 стаття – у закордонному науковому періодичному виданні «Еталон мистецтва» (Китай), а також 8 тез доповідей в збірниках матеріалів міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (323 позиції, з них 58 – іноземними мовами) та Додатку. Загальний обсяг дисертації становить 250 сторінок, з них – основного тексту – 194 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Взаємовідображення оперного мистецтва Китаю та Європи в дзеркалі сучасної музикознавчої думки

На межі ХХ–ХХІ ст. завдяки загальному зростанню глобалізаційних процесів в музикознавчій думці все більше актуалізується проблема взаємодії східної та західної цивілізацій. Наслідком цього стають більш тісні творчі стосунки між європейськими та азійськими (в першу чергу китайськими) музикантами – композиторами, виконавцями, науковцями, педагогами, спільна участь митців з різних країн світу у різноманітних артистичних проектах, фестивалях, конкурсах, конференціях тощо. Така взаємодія представників культур Сходу та Заходу сприяє відповідно взаємному посиленню їх інтересу один до одного, кращому взаємопізнанню та взаємопорозумінню, втіленню у своїй творчості певних іншокультурних елементів та віддзеркаленню іншокультурних образів та ідей.

Одним з важливих контекстів прояву цієї взаємодії є оперне мистецтво, яке стає в наш час живим яскравим втіленням полілогу різних національних музичних культур – європейських, азійських, американських тощо, репрезентанти яких разом беруть участь у численних виставах на сценах багатьох театрів світу. Суттєвим проявом міжкультурного діалогу є постійні процеси взаємної творчої рецепції мистецьких традицій, осягнення кращих художніх досягнень інших культур, а також детерміноване цим їх теоретичне осмислення та інтерпретаційне відтворення в музикознавчій сфері.

В музичній науці ХХ–ХХІ століть проблематика, пов'язана з висвітленням особливостей музичного мистецтва Сходу і Заходу та їх відмінностей, посідає визначне місце, пригортаючи до себе увагу багатьох науковців. Так, зокрема, в радянському музикознавстві однією з перших

наукових розвідок в цій сфері можна вважати відому працю В. Конен «Значення позаєвропейських культур для музики ХХ століття» [86]. В свою чергу, перша спроба порівняльно-типологічного дослідження музичного мистецтва Сходу і Заходу була здійснена Н. Шахназаровою [2, с. 4] в її відомій праці «Музика Сходу та музика Заходу: Типи музичного професіоналізму» [247], де особлива увага приділяється висвітленню специфіки музичного мистецтва Середнього Сходу. Ця наукова розвідка стала вагомим внеском до формування в сучасній музикології нового спеціального напрямку, пов'язаного з висвітленням особливостей міжкультурного діалогу «Схід–Захід» в царині музичного мистецтва. За слушною думкою О. Алкон, «Охоплююче значний історичний проміжок часу, ясне за структурою і викладу, ємне на думку» [2, с. 4], дослідження Н. Шахназарової «рясніє цінними спостереженнями і гіпотезами, намічає шляхи дослідження, представляючи тим самим серйозний фундамент для подальшого вивчення проблеми “Схід–Захід” в музикознавстві» [2, с. 4].

Різноманітні аспекти віддзеркалення міжкультурного діалогу «Схід–Захід» в різних сферах музичного мистецтва знайшли висвітлення у працях багатьох вітчизняних та іноземних музикознавців. Серед них зазначимо, зокрема, такі дослідження європейських та китайських науковців, як монографії «Італія та Китай» Дж. Бертуччолі та Ф. Мазіні [271], «Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю та Європи» Лю Бінцянь [120], «Історія західної музики в Харбіні» Лю Сінь Сінь [286], «Китай в Європі: міф та реальність (XIII – XVIII ст.)» О. Фішман [214], дисертації «Музичне мислення Сходу і Заходу: континуальне і дискретне» О. Алкон [2], «Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX – XX століть» Ву Гуолінга [38], «Труба в музичному мистецтві України й Китаю : компаративний аспект» Лі Сябіня [114], «Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва» Бай Є [11], «Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства» Ма Вей [129], «Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки

в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ ст.)» Сун Жуйлуна [185], «Діалог Схід–Захід у творчості європейських композиторів першої чверті ХХ століття (музично-театральні моделі)» Т. Тихонової [203], «Образи Китаю в творчості російських та білоруських композиторів ХІХ – початку ХХІ століть» Чжан Юаня [238], «Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю» Сун Яньїна [189], статті А. Данилової («“О чужих країнах і людях” – образи Китаю в західноєвропейському і російському музичному мистецтві», «Образи Китаю в дзеркалі західноєвропейського і російського музичного мистецтва») [54–55], С. Тишка «Про те, як композитори-романтики відкривали Схід: один кавказький епізод з біографії М. І. Глінки» [208], тощо.

У даному контексті слід також зазначити, що музикознавчі розвідки в дискурсі діалогу західної та східної цивілізацій у сучасній науці тісно пов’язані з філософсько-культурологічними дослідженнями, для яких зазначена проблематика є однією з пріоритетних. Серед безлічі філософських та культурологічних досліджень цього напрямку в контексті дисертаційної проблематики відмітимо зокрема знамениту працю С. Хантингтона «Зіткнення цивілізацій» [218], монографії Е. Саїда «Орієнталізм. Західні концепції Сходу» [164], В. Шейка «Культура. Цивілізація. Глобалізація (Кінець ХІХ – початок ХХІ ст.)» [249–250], А. Колесникова «Філософська компаративістика: Схід–Захід» [83], С. Завадської «Культура Сходу в сучасному західному світі» [71]; дисертації А. Юнак «Діалог Схід–Захід як проблема філософії культури : На прикладі розвитку діалогу культури Японії та Європи ХVІІІ–ХХ століть» [254]; А. Інговатової «Захід–Схід: проблема діалогу культур: Досвід соціально-філософського дослідження» [74], О. Трощинської «Взаємодія та синтез художніх моделей Сходу та Заходу в мистецтві фарфору в Росії кінця ХVІІ – початку ХІХ століть» [206]; статті Є. Байдарова «Проблеми дихотомії “Захід–Схід”, “Схід–Захід” в глобалістиці» [12], О. Бочкарьової «Проблема діалогу “Схід–Захід” в антрепризі С. П. Дягілева» [22], Л. Воронкової «Деякі аспекти взаємодії

культур» [36], Т. Григор'євої «Схід та Захід як шлях світового розвитку» [51], тощо.

Особливе місце у процесі діалогічних взаємин Сходу та Заходу належить саме взаємодії культур Китаю та Європи. Тож одним з пріоритетних напрямів філософсько-культурологічного та мистецтвознавчого дослідження Сходу в європейській (та загалом західній) науковій думці є китаєзнавство, синологія. Саме Китай, його мистецтво і культура, що є невичерпним джерелом мудрості та краси, стає наразі найважливішим центром тяжіння для західного світу та об'єктом його всебічного наукового аналізу. Історія Китаю і китайської культури, що є однією із найстародавніших у світі, упродовж багатьох років привертає увагу численних дослідників – як китайських, так і іноземних, в першу чергу європейських. Синологія, китаєзнавство вже давно стали окремим масштабним напрямом світової науки, який протягом останніх десятиліть зазнав колосальної актуалізації та небувалого зльоту.

Серед важливих наукових розвідок у цій царині, які знайшли відображення у тексті дисертації, зазначимо фундаментальні праці М. Конрада [90] (зокрема його відому книгу «Захід та Схід») [89], Л. Васильєва («Давній Китай») [34], О. Фішман («Китай в Європі: міф та реальність (XIII–XVIII ст.)») [214], В. Малявіна («Китайська цивілізація») [134], М. Кравцової («Історія культури Китаю») [93], енциклопедію «Духовна культура Китаю» [63]; дисертації М. Неглінської «Цинський стиль в китайському художньому металі та емалях періоду трьох великих правлінь (1662–1795): традиція та новації» [148]; С. Серової «Театр та традиційне китайське суспільство (проблеми особистості, соціального ідеалу) середина XVI – середина XVII ст.» [171], А. Новосолової «Шовк та бамбук в музичній культурі традиційного Китаю» [153]; статті А. Крушинського «Стиль мислення давнього Китаю: логіко-методологічний аспект» [97], М. Рудової «Китайське мистецтво» [162].

Зауважимо, що останнім часом в наукових публікаціях все ширше висвітлюються оригінальні історичні та культурні документи, пов'язані з розвитком китайської цивілізації як такої, китайської філософії та мистецтва. Серед них, зокрема, зазначимо такі змістовні публікації, як «Щоденник, створений на горі Лу» Сунь Бао Сюаня [294]; «Середина та постійність. Священна книга послідовників Конфуція» [169]; твір імператора Лю Аня «Хуай Нань Цзи», виданий за редакцією Лі Гуна [284]; Люй Бу Вея «Весни і осені пана Люя» [289], «Зібрання творів Гуан Хань-цина», підготовлене Ван Сюе Ци та У Чжень Цином [278]; «Зібрання популярних пекінських опер», підготовлене Цай Вань Люном та Цзі Цзюнь Неном [277], тощо.

Зосередженням тисячолітнього культурного шляху китайського народу стала його релігійно-філософська думка, в якій знайшли втілення бездонні глибини китайської мудрості, духовності, роздумів про сутність всесвіту та сенс людського життя. Найвищими вершинами класичної китайської філософії, її уособленням є твори Конфуція [91], Лао-цзи [280], які заклали основи відповідно конфуціанства [169] та даосизму [303], як найзначніших утілень китайського світогляду та духовного знання.

Зазначимо, що проблематика, пов'язана з осягненням специфіки китайської філософії, отримала широке висвітлення у дослідженнях багатьох науковців, серед яких, зокрема, відмітимо монографічні праці «Філософи давнього Китаю» Го Мо-Жо [44], «Учення про символи та числа китайської класичної філософії» А. Кобзева [82], «Китайська картина світу: Мова, культура, ментальність» Тань Аошуан [197], «120 філософів. Життя. Доля. Учення. Анатомія мудрості» П. Таранова [198], «Стисла історія китайської філософії» Фен Ю-Лань [217], «Великі філософи. Будда, Конфуцій, Лао-цзи, Нагарджуна» К. Ясперса [265], «Давньокитайський філософ Лао-цзи та його учення» Ян Хін-Шуна [259]; статті «Єдність духовних традицій як засіб вираження всеосяжного світогляду китайців» Т. Шигоріної [251], «Соціальна гармонія в китайській філософії» О. Бальчіндоржєвої [13], «Стиль мислення давнього Китаю: логіко-методологічний аспект» А. Крушинського [97], тощо.

Китайська філософія з її всеосяжним космологічним та етичним змістом здійснила величезний вплив на розвиток національного музичного мистецтва та формування його символічного характеру. Так, основоположне значення музики як космічної сили, за законами якої вибудовані й Всесвіт, і життя людського суспільства, підкреслював Конфуцій (551 – 479 до н. е.). Згідно з його поглядами, музика здатна істотно впливати на настрій та думки людей; вона, в залежності від своєї символічної і художньої цінності, здатна пробудити в людині найкращі або ж найгірші якості. Музика є однією із головних складових людського буття і допомагає досягти вищої гармонії. Як відмічає І. Польська, «згідно з доктриною конфуціанства, музика – це мікрокосмос, що втілює великий космос» [157, с. 213], вона є «провідним чинником морального виховання особистості, покращення людських нравів, <...> одним з найважливіших засобів досягнення соціальної гармонії» [157, с. 213]. Велика роль у конфуціанстві відводиться музичному мистецтву й в урегулюванні проблем, пов'язаних з управлінням цілої держави. Конфуцію приписується відомий афоризм: «Якщо бажаєш визнати, чи все гаразд із правлінням якоїсь країни та чи здорові її нрави, то прислухайся до її музики» [144, с. 185]. Величезна роль музики як неперевершеного засобу духовного самовдосконалення людини підкреслюється також у вченні даосизму. Так, у книзі Лао-цзи «Дао де-цзін» зазначається: «Великий образ дао несе людям мир, спокій, музику та їжу» [144, с. 185]. Загалом усі концепції класичної китайської філософії сходяться у тому, що «Саме завдяки музиці, що залучає людину до вічного і великого, остання звільняється від почуття свого нікчемства» [157, с. 214].

Проблематика, пов'язана з філософським осягненням ролі музичного мистецтва у світобудові та людському житті (насамперед у його морально-етичних та суспільно-соціальних аспектах), а також зі специфікою китайської музики та її загальною характеристикою, знайшла відображення у численних дослідженнях китайських та європейських дослідників. Серед них зокрема зазначимо такі праці, як «Лунь Юй» Конфуція [91], «Дао де-цзін» Лао-цзи

[280], трактати «Весни і осені пана Люя» Люй Бу Вея [289] та «Тайпінцзін» Юй Цзи [303], дисертації У Ген-Іра «Традиційна музика Далекого Сходу (Китай, Корея, Японія): історико-теоретичний аналіз» [210], Ван Дон Мея «Великий шовковий шлях в історії китайської музичної культури» [30], антології «Музична естетика країн Сходу» [144] та «Музична естетика Західної Європи XVII – XVIII століть» за редакцією В. Шестакова [143], монографії Гао І Жун «Інтерпретація культури і духу в юаньцзацзюй» [275], Г. Шнеєрсона «Музична культура Китаю» [252], М. Михайлова «Музика Китаю» [138], тематичні збірки «Про китайську музику: статті китайських композиторів та музикознавців» (уклад. Г. Шнеєрсон) [154], статті У Ген-Іра «Конфуціанство про роль музики в суспільстві» [209], О. Васильченко «Віддзеркалення моделі світу в звукомузичній традиції Далекого Сходу» [35], Г. Коломійця «Деякі питання філософської думки про музику давнього Китаю: статус та призначення в антропо-соціальному аспекті» [84], І. Польської («До питання про етико-космологічну концепцію музики» [159], «Музичний етос та духовна культура» [157]), Ф. Арзаманова «Нотатки про сучасний розвиток музики Китаю» [6], Лі Ерюн «Співацький голос як предмет естетичної думки Китаю» [116], тощо. До числа досліджень в даній сфері належать також праці дисертанта «Вплив китайських релігійних та міфологічних вірувань на специфіку оперного виконавства» [101], «Особливості категорії «юань» в китайському оперному виконавстві» [111], «Семантика поняття «Юань» у китайському музичному мистецтві» [107], тощо.

Важливу роль у процесах міжкультурної взаємодії європейської та китайської цивілізацій відіграє оперне мистецтво, яке посідає одне із основоположних місць в царині професійної музичної культури. Породжена філософсько-художньою думкою митців флорентійської камерати, опера швидко стала одним з найпоширеніших, найзначніших і найулюбленіших жанрів європейського музичного мистецтва і залишається таким упродовж усього свого понад чотирьохсотрічного історичного шляху.

Оперологія як наука про оперне мистецтво вже давно є самостійною й надзвичайно важливою гілкою сучасного музикознавства. Величезну кількість вагомих досліджень у цій неосяжній науковій сфері, а також історичних, національно-культурних, змістовно-семантичних, типологічних, жанрово-стильових, аналітичних, інтерпретологічних, виконавських та інших аспектів її музикознавчого висвітлення й осягнення неможливо навіть уявити. Тож, висвітлюючи це проблемне поле, зазначимо лише деякі наукові розвідки з питань історії та теорії опери, її національно-жанрових та історично-стильових втілень, оперної творчості видатних композиторів, які виявилися найбільш значущими для даного дисертаційного дослідження.

Серед них у першу чергу відмітимо фундаментальні праці (більшість з яких вже стали класичними) Ф. Альгаротті «Нарис про оперу» [3], В. Брянцевої «Французька комічна опера XVIII століття» [27], Б. Горовича «Оперний театр» [49], М. Друскіна «Питання музичної драматургії опери: На матеріалі класичної спадщини» [61], В. Конен «Перселл та опера» [87], Г. Кречмара «Історія опери» [94], Т. Крунтяєвої «Італійська комічна опера XVIII століття» [96], М. Мугінштейна «Хроніка світової опери 1600–2000» [142], О. Стахевича «*Bel canto* в західноєвропейській опері XIX століття: творчість, виконавство, педагогіка» [182] та «Мистецтво *bel canto* в італійській опері XVII – XVIII століть» [180], А. Хохловкіної «Західноєвропейська опера: кінець XVIII – перша половина XIX століття» [221], М. Черкашиної «Історична опера епохи романтизму (Досвід дослідження)» [234] та «Опера XX століття: Нариси» [233], І. Іванова, Г. Куколь, М. Черкашина «Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття» [72], Л. Ярославцевої «Опера. Співаки. Вокальні школи Італії, Франції, Німеччини XVII–XX століть» [261], Б. Ярустовського «Нариси по драматургії опери XX століття» [262], тощо.

Широкий спектр проблем, пов'язаних з феноменологічною, жанрово-стильовою, семантичною специфікою оперного мистецтва різних епох та національних шкіл, висвітлюється у дисертаціях К. Гейвандової «Французька

комічна опера епохи романтизму. Проблеми жанроутворення» [41], І. Драч «Оперна творчість В. Белліні та Г. Доніцетті в італійській музично-театральній культурі епохи романтизму» [59], О. Ємцовой «Венеціанська опера 1640-х – 1670-х рр.: поетика жанру» [64], П. Луцкера «Традиція італійської комічної опери в XVII – першій половині XVIII століття: генезис і поетика жанрів» [119], І. Сусідко «Опера seria: генезис і поетика жанру» [194], Тан Чжачена «Специфіка трактовки басу в опері XVII – XIX століть: між амплуа та характером» [196], Чжан Кая «Сучасний оперний театр як художнє явище та категорія музикознавчого дискурсу» [235], а також у статтях Б. Асаф'єва «Про оперу» [8], Л. Березовчук «Опера як синтетичний жанр (попередні замітки про психологічні передумови принципу додатковості та його ролі в музичному театрі)» [18], І. Драч «Опера класичного бельканто: парадокси осмислення» [58], І. Іванової «Інтонаційно-тематичний процес у “Геновеві” Роберта Шумана» [73], О. Самойленко «Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури» [166] тощо.

Зауважимо, що через концептуально-методологічну спрямованість дисертації, зумовлену не вивченням європейського оперного мистецтва як такого, а саме його взаємовідображень із китайською музично-драматичною (оперною) традицією, одним з найважливіших аспектів дослідження стало визначення специфіки розуміння концепту орієнталізму та його провідних стильових утілень в європейському оперному мистецтві XVIII–XX ст.

Процес становлення орієнталізму як важливої складової європейської культури, що розпочався з кінця XVII ст., вже в середині XVIII ст. призвів до його бурхливого розквіту й поширення в Європі моди на усе «східне» в повсякденному житті та у багатьох сферах мистецтва. З того часу впродовж XVIII–XX ст. екзотичні образи Сходу постійно і особливо приваблювали митців Заходу, продовжуючи хвилювати їх думки і почуття й до наших днів. Саме тому орієнталізм як філософсько-естетичний концепт і художньо-

мистецький напрям зайняв одне із провідних місць в європейській культурі XVIII–XX ст., користуючись величезною популярністю.

Широке коло проблем, пов'язаних зі специфікою розуміння концепту орієнталізму в європейському мистецтві та визначенням його дефініції, знайшли відображення, у монографічних працях Е. Саїда «Орієнталізм. Західні концепції Сходу» [164], Дж. Беллмана «Екзотика в західній музиці» (J. Bellman «The Exotic in Western Music») [266], Дж. М. МакКензі «Орієнталізм: історія, теорія та мистецтво» (J. M. MacKenzie «Orientalism: history, theory, and the arts») [269], дисертаціях Д. Рахімової «Орієнталізм в музиці С. В. Рахманінова» [161], Е. Герштейн «Французький музичний екзотизм кінця XIX – XX століть: до проблеми взаємодії культур Сходу та Заходу» [42], статтях В. Конен «Значення позаєвропейських культур для музики XX століття (до постановки проблеми в історичному плані)» [86], Г. Некрасової «Концепція орієнталізму у вітчизнянім музикознавстві XX століття (за матеріалами досліджень і публікацій)» [149], М. Штегемана «Екзотизм» (M. Stegemann «Exotismus») [270], Т. Юрченко та О. Фрайонової «Орієнталізм» [255], тощо.

Одним з основних утілень орієнталізму в європейському мистецтві XVIII–XX ст. є китайський стиль, або стиль *шинуазрі*, який набув широкої популярності у живописі, архітектурі, літературі, театрі, музиці, хореографії, декоративно-прикладному мистецтві та ін. В науковій думці концептуальні засади стилю *шинуазрі* отримали висвітлення в значному колі досліджень з різних галузей мистецтвознавства, зокрема у монографії Д. Джекобсона «Китайський стиль» [56], дисертаціях М. Максимової «Мистецтво шинуазрі в контексті європейської художньої практики XVIII століття» [133], О. Трощинської «Взаємодія та синтез художніх моделей Сходу та Заходу в мистецтві фарфору в Росії кінця XVII – початку XIX століть» [206], Ян Чжи «“Китайська тема” у творчості Санкт-Петербурзьких архітекторів і декораторів XVIII – XIX століть» [260], Ву Ю-Фанга «Стилістичні тенденції “шинуазрі” в російському мистецтві другої половини XVIII століття» [39],

статтях О. Голосової «Шинуазрі та англо-китайські парки в Європі» [47], М. Неглинської «Європейські місіонери у Пекіні XVII – XVIII століть – творці стилю Шинуазрі в китайському придворному мистецтві» [147], тощо.

На відміну від інших видів мистецтвознавства, саме в музикознавстві стиль *шинуазрі* досі залишається малодослідженим. На сучасному етапі є лише одиничні музикологічні розвідки, спрямовані на висвітлення окремих аспектів втілення даного стилю, а саме – дисертація Цзен Тао «Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти» [226], статті А. Данилової «Образи Китаю в дзеркалі західноєвропейського і російського музичного мистецтва» [55] та «“О чужих країнах та людях” – образи Китаю в західноєвропейському і російському музичному мистецтві» [54], а також роботи дисертанта «Стиль шинуазрі в контексті розвитку орієнталізму в європейському оперному мистецтві XVIII століття (на прикладі опери К. В. Глюка “Китаянки”)» [133], «Специфіка втілення стилю “Шинуазрі” в опері К. В. Глюка “Китаянки”» [108], «Китайські образи в європейській музиці кінця XIX – початку XX ст.» [109], «Особливості відображення стилю шинуазрі в опері І. Стравинського “Соловей”» [102].

Втім, у європейському оперному мистецтві XVIII–XIX ст. китайський стиль (*шинуазрі*) репрезентований досить широко, зокрема, у творчості К. В. Глюка, Д. Ф. Е. Обера, Ц. Кюї, І. Стравинського, Дж. Пуччіні та ін.

В творчості Глюка утіленням стилю *шинуазрі* є одноактна опера «Китаянки». У мистецтвознавчій літературі, присвяченій вивченню біографії й творчої спадщини композитора, цей твір майже не набув висвітлення. Окремі спостереження щодо його характеру та історії створення містяться у працях І. Белецького «Кристоф Віллібальд Глюк: 1714–1787» [16], С. Рицарева «Кристоф Віллібальд Глюк» [163], М. Мугінштейна «Хроніка світової опери 1600 – 2000» [142], Ю. Бочарова «Майстри старовинної музики» [21], С. Маркуса «Кристоф Віллібальд Глюк» [135] та ін. Найбільш широкого висвітлення дотепер «Китаянки» отримали у дисертації Цзен Тао

«Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти» [226]. В контексті сучасного осягнення опери привертає до себе увагу стаття К. Ключникової «Китайський Глюк» [79], присвячена аналізу російської постановки опери, здійсненої до 300-річчя з дня народження великого реформатора.

Яскраве втілення стиль *шинуазрі* знайшов також у творчості ушлявленого французького оперного композитора Д. Ф. Е. Обера, де зазначений стиль репрезентований оперою «Бронзовий кінь», практично невідомою нашим сучасникам. Деякі відомості щодо неї та її сценічної історії містяться у монографії А. Хохловкіної «Західноєвропейська опера: кінець XVIII – перша половина XIX століття» [221], дисертації К. Гейвандової «Французька комічна опера епохи романтизму. Проблеми жанроутворення» [41], у хронографії історії російської музики, наведеному у відомому 10-томному виданні «Історія російської музики» (під ред. Є. Левашова) [222], статтях Г. Лароша [99], А. Гозенпуда в «Оперному словнику» [46] та О. Бронфін у «Музичній енциклопедії» [25–26], а також у виданій у 1835 р. видавництвом О. Смірдіна в Петербурзі статті «Французький театр у Парижі» [215]. Цінні матеріали стосовно різних постановок цієї опери містяться також у документах електронного архіву «Вся історія театру з 1776 року» [253]. Цікаві свідчення відносно її виконання у Петербурзі є в Щоденнику Т. Шевченка [248] та книзі П. Жура «Труди й дні Кобзаря» [70]. Зазначимо, що найбільшого теоретичного осягнення опера набула у статті Б. Асаф'єва «Д. Обер. Бронзовий кінь» [8], у якій надається її ґрунтовний аналіз.

В творчості І. Стравинського стиль *шинуазрі* репрезентований оперою «Соловей». Аналізу цього твору, а також історичним відомостям про нього присвячено чимало музикознавчих досліджень, серед яких насамперед відмітимо фундаментальні праці Б. Асаф'єва «Книга про Стравинського» [7], А. Баєвої «Оперний театр І. Ф. Стравинського» [10], М. Друскіна «Ігор Стравинський. Особистість Творчість. Погляди» [60], Б. Ярустовського «Ігор

Стравинський» [263], а також статті Н. Брагінської «“Соловей” Стравинського-Андерсена: між Сходом та Заходом» [23], Чень Лі «Опера про Китай – “Соловей”» [308], Н. Коляденко та О. Мізюркіної «Синестетичність постановочних інтерпретацій опери І. Стравинського “Соловей”» [85], тощо.

У мистецькій спадщині Дж. Пуччіні китайський стиль представлений оперою «Турандот», створення якої стало завершальним етапом творчого шляху великого композитора. В музикознавчій літературі існує багато праць, присвячених цьому твору та специфіці композиторської інтерпретації у ньому китайського начала. Серед яких зокрема відмітимо монографії Ло Цзі Мінь «“Турандот” Пуччіні» [282], Дж. Баддена «Пуччіні. Його життя і творчість» (J. Budden. Puccini. His Life and Works) [267], Л. Данилевича «Джакомо Пуччіні» [53], І. Нест'єва «Джакомо Пуччіні. Нарис життя і творчості» [150], О. Левашової «Пуччіні та його сучасники» [100], дисертації У Цзін Юй «Опера Дж. Пуччіні “Турандот” крізь призму китайської культури» [212], О. Корчової «Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора)» [92], статті М. Карнера «Екзотичний елемент у Пуччіні» (M. Carner. The Exotic Element in Puccini) [268], А. Кенігсберг «Деякі прийоми музичної драматургії Дж. Пуччіні та сучасна зарубіжна опера» [75], А. Мізітової «“Турандот” Ф. Бузони – Дж. Пуччіні : два прочитання казки К. Гоцці» [137], Фен Бінь «Веристська ідея жіночих образів в сучасній китайській опері та операх Дж. Пуччіні» [216], У Цзін Юй «Цитати з китайської музики в опері Дж. Пуччіні “Турандот”» [213], Чен Бінь «Східні елементи в операх Дж. Пуччіні» [242], Чень Янь «Естетичне значення китайської народної пісні “Жасмин” в опері “Турандот”» [311], тощо.

Зазначимо також, що в європейському оперному мистецтві ХVIII – ХХ ст. поряд із китайським стилем (*шинуазрі*) широке відображення знайшли й інші прояви орієнталізму, – насамперед турецький стиль, який отримав віддзеркалення у так званій «яничарській музиці», специфіка котрої

висвітлюється зокрема у статтях Н. Антипової «Яничарська музика і театр Люлли» [4], Н. Ксенофонтової «Яничарська музика» [98], тощо. Підкреслимо, що турецький стиль в опері XVIII ст. найяскравіше втілений у творчості В. А. Моцарта, а саме у його знаменитому зінгшпілі «Викрадення із сералю». Цьому твору в світовому музикознавстві присвячено безліч наукових праць, серед яких у контексті дисертаційної проблематики зазначимо класичну монографію Г. Аберта «В. А. Моцарт» [1], дисертацію Ван Пена «Тема Дон Жуана як семантична парадигма європейського музичного мистецтва (XVIII–XX ст.)» [32], а також статті Л. Кирилліної «Турецька тематика у творчості В. А. Моцарта» [77], А. Семенової «Східні мотиви в опері В. А. Моцарта “Викрадення із сералю”» [168], тощо.

Підкреслимо, що вивчення проблематики, пов'язаної зі специфікою вищезазначених стильових утілень концепту орієнталізму в європейському оперному мистецтві, потребувало звернення до сучасного доробку теорії стилю, репрезентованої у дисертації насамперед працями М. Лобанової («Музичний стиль і жанр: історія та сучасність») [117], В. Медушевського («До проблеми сутності, еволюції та типології музичних стилів») [136], М. Михайлова («Стиль в музиці») [139], Є. Назайкінського («Стиль як предмет теорії музики») [146] та ін. Так, суттєвими для дисертаційної концепції «орієнталістських» стилів європейського мистецтва стали думки В. Медушевського про особливості інтерпретуючого типа стилю, який «чітко позначає основу, від якої він намагається відштовхнутися» [136, с. 9]. Втім, на відміну від «історично віддалених стилів» [136, с. 9], які, за висловом вченого, найчастіше стають об'єктом інтерпретації, в мистецтві *шинуазрі*, *тюркері* та ін. об'єктами такої інтерпретації є насамперед стилі (точніше, уявлення про них), віддалені національно-географічно.

Проблематика теорії стилю в сучасному музикознавстві є щільно пов'язаною з питаннями теорії жанру, які посідають чільне місце в музичній науці. Звернення до цієї проблематики зумовлено зокрема потребою у визначенні жанрової приналежності й специфіки окремих європейських опер

«східних стилів», які розглядаються у роботі, а також висвітленні у дисертації жанрових трансформацій китайської опери ХХ ст. Дисертант зокрема спирається на такі основоположні для сучасної теорії жанру праці, як «Структура музичного жанру та сучасна ситуація в музиці» М. Арановського [5], «Музичний стиль та жанр: історія та сучасність» М. Лобанової [117], «Теорія музичних жанрів: задач та перспективи» й «Естетична природа жанру в музиці» А. Сохора [177–178], «Музичні жанри та основи музичних форм» В. Цуккермана [231], «Нове життя жанрової традиції» М. Старчеус [179], наукові збірники «Теоретичні проблеми музичних форм та жанрів» за ред. А. Сохора та Ю. Холопова [200], «Музична мова, жанр, стиль: Проблеми теорії та історії» за ред. В. Протопопова [145], «Проблеми музичного жанру» за ред. Т. Лейє [160]. Теоретичним підґрунтям дослідження у жанровій сфері є також дисертації М. Басок «Сучасна камерна опера: до проблеми специфіки жанру» [14], Т. Смирнової «Проблема теорії музичного жанру» [172], Н. Голошняк «Українська камерна опера (до проблеми еволюції жанру)» [204], Л. Шаповалової «Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості» [246]. Оперологічна жанрова проблематика репрезентована в дисертації працями В. Брянцевої «Французька комічна опера XVIII століття» [27], К. Гейвандової «Французька комічна опера епохи романтизму. Проблеми жанроутворення» [41], О. Ємцової «Венеціанська опера 1640-х – 1670-х рр. : поетика жанру» [64], П. Луцкера «Традиція італійської комічної опери в XVII – першій половині XVIII століття: генезис і поетика жанрів» [119], І. Сусідко «Опера seria: генезис і поетика жанру» [194], тощо. Важливими методологічними настановами дослідження стали також класична дефініція музичного жанру, надана Є. Царьовою в «Музичній енциклопедії» [225], а також висловлена Б. Асаф'євим в книзі «Російська музика XIX та початку XX століття» [9] теза про те, що різні музичні жанри «...з'являються в історичному аспекті як форми музикування даного

середовища у даний час», [9, с. 313], яка сприяла висвітленню історичного шляху китайської традиційної опери в дисертації.

У китайській культурі музично-драматичне мистецтво, яке пройшло багатовіковий шлях становлення та розвитку, також посідає чільне місце. Вершинним результатом цієї історичної та жанрової еволюції традиційної китайської драми стало формування славнозвісної пекінської опери, яка увібрала до себе усі кращі досягнення попередніх різновидів музичного театру та стала яскравим відзеркаленням національної свідомості, художньо-філософських принципів та ментальних засад китайського народу. Втім у ХХ столітті завдяки міцному впливу західних (насамперед європейських) оперних традицій китайське музично-драматичне мистецтво зазнає кардинальних змін, що призводить до опанування принципів західної опери та створенні на підґрунті їх поєднання з національним художнім мисленням до формування упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст. нової сучасної китайської опери європейського типу.

Цей надзвичайно широкий пласт проблематики знайшов відображення у багатьох музикознавчих дослідженнях, котрі висвітлюють як історичний шлях та характерні особливості традиційних видів китайського музичного театру, насамперед пекінської опери, так і різноманітні форми та напрями взаємодії китайської та європейської опери і наявність змістовних та ін паралелей між ними, а також специфіку сучасної національної опери, її жанрово-стильові та семантичні відмінності, етапи формування тощо.

Значна кількість досліджень присвячена висвітленню генези і еволюції китайського традиційного театру, специфіки його історично сформованих регіональних і жанрових різновидів. Серед таких праць зазначимо зокрема монографії «Інтерпретація культури і духу в юаньцзацзюй» Гао І Жуна [275], «Історія розвитку сіцзюй» Ляо Бень та Лю Янь Цзюнь [290], «Історичний трактат про китайське театральне мистецтво» У Сінь Лей [298], дисертації «Китайська народна опера: до проблеми становлення і розвитку жанру» Сунь Лу [190], «Становлення і розвиток музичного театру в Китаї» Сунь Цзюань

[192], «Художній світ китайської народної опери: діалог культур» Хоу Цзянь [220], а також статті «Китайська класична драма» В. Сорокіна [175], «Зародження та специфіка театрального мистецтва в Китаї» Сун Мінхань [187], «Традиційний театр Китаю: історія, образи, символи» Ся Голяна [195], «Гастролі аньхойських труп у Пекіні» Ху Цзінь Ся [302], «Китайська опера як нематеріальна культурна спадщина Китаю» Ху Яньлі [223], «Багатогранне мистецтво традиційної китайської опери» Чжен Сінци [240], «Особливості становлення музично-театрального мистецтва в Давньому Китаї» Лі Міна [112], тощо.

Чільне місце серед усіх видів та жанрів китайського традиційного музично-драматичного театру посідає славнозвісна пекінська опера. Тож не дивно, що дослідженню її історії, художніх взаємозв'язків, символічної й драматургічної специфіки, особливостей музичної мови та вокально-виконавської манери, а також творчості видатних представників присвячено велику кількість наукових праць. Серед них зазначимо дисертації «Музика традиційного китайського театру цзінцзюй (Пекінська опера)» Т. Будаєвої [29], «Пекінська опера як синтетичне сценічне дійство» Жуань Юнчєня [68], «Роль танцю і пантоміми в музичній композиції пекінської опери» Ліі Чао [115], «Пекінська опера як музично-естетичний феномен» Лянь Юнь [127], а також статті «Дев'ять думок про Мей Ланьфана» Жєнь Мін Яо [276], «Вокальне мистецтво Пекінської опери» та «Символіка та умовність в мистецтві Пекінської опери» Жуань Юнчєня [67; 69], «“Чоловічий дань” в Пекінській опері» Лю Цзінь [124], «Роздуми про походження ерхуану» Лю Чжен Вея [287], «Специфіка наспіву ерхуан в Пекінській опері» Чжен Янь [318], «Народна пекінська опера: фольклорні витоки, особливості побутування і трансформації на сучасній музичній сцені Китаю» Сунь Цзюань [191], «Виникнення і формування сіпі» Хай Чжень [300], «Особливості сіпі та ерхуану в пекінській опері» Чєнь Фу Шєн [310], «Пекінська опера в контексті європейської музичної стилістики Нового часу» Лю Пінь Чана [122], тощо.

Значна кількість праць китайських науковців у оперній сфері присвячена дослідженню проблем становлення й особливостей сучасної національної опери ХХ–ХХІ століть, характеру її взаємозв'язків з європейською оперою. В цій сучасній опері, формування якої стало результатом культуротворчого і жанрового впливу на китайське музичне мистецтво саме опери європейської, акумулювалися та органічно поєдналися найкращі творчі здобутки, притаманні обом великим національно-культурним оперним традиціям.

Важливе місце серед таких досліджень посідає фундаментальна праця авторитетного китайського музикознавця Мань Сінь Іна «Історія сучасної китайської опери» [291], на яку, зокрема, багато в чому спирається дисертант, і в якій розглядається історична специфіка поширення (з кінця ХVІІІ ст.) європейського оперного мистецтва в Китаї та характеру його подальшого позитивного впливу на становлення сучасної національної опери.

Серед інших робіт даного напрямку зазначимо зокрема монографічну працю «Історія китайської опери та мюзиклу» Цзюй Ци Хуна [306], дисертації «Китайська опера ХХ – початку ХХІ століття: до проблеми освоєння європейського досвіду» Чень Ін [244], «Сучасна китайська опера (історія та перспективи розвитку» Чжан Лічжень [237], статті «Нова китайська опера та центральний експериментальний оперний театр КНР» І. Гайди [40], «Китайська сучасна опера в контексті впливу європейських традицій» Лянь Лю [126], «Порівняльний аналіз пекінської та італійської опер» Лянь Юнь [128], «Китайська національна опера: 1920–1980 роки» Лю Цзінь [123], «Роздуми про три кульмінації в розвитку китайської опери» Тянь Я Жу [297], «До історії оперного театру Китаю та його європейські аналогії» Ту Дуня [207], «Веристська ідея жіночих образів у сучасній китайській опері та операх Дж. Пуччіні» Фен Бінь [216], «Китайський музичний театр Нової епохи: основні тенденції розвитку сучасної опери в 2-й половині ХХ ст.» Цзюань Сунь [227], а також статті дисертанта «Рецепція європейського оперного мистецтва в китайській музичній культурі кінця ХVІІІ – першої

половини XX ст.» [106] та «Розвиток китайської опери європейського типу» [281].

Суттєве місце у загальному масиві наукових праць, пов'язаних з процесами становлення сучасної китайської опери, посідають дослідження, присвячені висвітленню практичних шляхів і форм культуротворчого впливу європейських оперних традицій на китайське музичне мистецтво. Важливими проявами цього впливу стали постановки в Китаї європейських опер, які здійснювалися за допомогою гастролуючих артистів з різних європейських країн, а з початку XX ст. також й талановитих митців західної (передусім російської та української) еміграції. Завдяки їх активній творчій діяльності у 20–40-х роках XX ст. на території країни було створено чималу кількість різних товариств, асоціацій та спілок, головною метою яких була популяризація кращих здобутків європейського музичного мистецтва, в тому числі оперного. Так, важливою подією в культурно-мистецькому житті Китаю зокрема стало відкриття оперного театру за європейським зразком в Харбіні та значної кількості інших закладів у різних китайських містах.

Серед наукових розвідок, спеціально спрямованих на вивчення особливостей рецепції європейської музичної культури в Китаї, відмітимо монографії Лю Сінь Сінь «Історія західної музики в Харбіні» [286] та Ван Чжи Чена «Радянські музиканти в Шанхаї (1920–1940)» [274], дисертації Ван І «Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї XX – початку XXI століття в контексті міжнаціональних зв'язків» [31] та Сун Жуйлуна «Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини XX ст.)» [185], статті Сун Жуйлуна «Російські театри опери та оперети в музичному житті Харбіна першої третини XX століття» [186], Л. Говердовської «Суспільно-політична та культурна діяльність російської еміграції в Китаї в 1917–1931 рр.» [45], А. Хісамутдінова «Театральне та музичне мистецтво російської еміграції в Шанхаї» [219], тощо.

Чимала кількість музикознавчих досліджень присвячена аналізу окремих оперних творів китайських композиторів. Серед них відмітимо статті «“Сива дівчина” – перша китайська національна опера» Чжан Лічженя [236], «Художня цінність і практичне значення опери “Весілля Сяо Ер Хея”» Цянь Цін Лі [307], «Музичні особливості в опері “Рівнина”» Сюй Вень Чжена [295], «Різноманітність музичної мови в опері “Рівнина”» Цзень Е На та Вей Яна [305], «Розуміння опери “Рівнина”» Лю Жуна [285], «Аналіз опери “Перший циньський імператор”» Лю Ши Жуна [288], «Враження після прослуховування опери “Поема про діву Мулань”» Бу Да Вея [272], «Міфоепічні прообрази китайської музичної драми перетворень початку ХХІ ст. : герменевтичний аналіз музично-поетичного тексту опери Сан Бо “Метелик”» Є Сяньвея [65], тощо. Цій проблематиці присвячена також праця дисертанта «Особливості китайської інтерпретації опери В. А. Моцарта “Весілля Фігаро”» [104].

Дослідження європейського та китайського оперного мистецтва включає до себе в якості невід’ємної важливої компоненти проблематику, пов’язану зі специфікою оперно-вокального виконавства та національної вокальної мови. В контексті дисертаційного дослідження автор приділяє значну увагу вокально-виконавським аспектам оперного мистецтва – і європейського, і китайського. Теоретико-методологічним підґрунтям аналізу основних засад європейського вокального виконавства, а також дослідження особливостей вокального мовлення стали праці Н. Гребенюк «Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти» [50], Л. Дмитрієва «Основи вокальної методики» [57], О. Єрошенко «Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти» [66], Т. Мадішевої «Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики)» та «Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика» [131–132], В. Морозова «Мистецтво резонансного співу. Основи резонансної теорії та техніки» і «Таємниці вокального мовлення»

[140–141], О. Стахевича «Bel canto у західноєвропейській опері ХІХ століття: творчість, виконавство, педагогіка», «Мистецтво bel canto в італійській опері ХVІІ – ХVІІІ століть», «З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки» та «Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка» [180–183], А. Терещенко «Анатолій Солов'яненко. Український голос, що розмовляв з усім світом» і «Анатолій Солов'яненко. Творчий шлях» [201–202], тощо.

В свою чергу, до кола досліджень, присвячених висвітленню проблем китайського вокального виконавства та його специфіки, належать зокрема монографії «Особливості голосоутворення в пекінській національній опері» Чжан Чжень Мінь [314], «Вивчення й оцінка вокального мистецтва пекінської опери» Тянь Чжи Піна [296], дисертації «Оперна культура сучасного Китаю: проблема підготовки виконавських кадрів» Лю Цзінь [125], «Дослідження виконавського мистецтва національної опери в КНР (1949–1966)» Чжан Цян [313], «Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю» Сун Яньіна [189], «Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій» Чжоу Чжівея [241], статті «Співацький голос як предмет естетичної думки Китаю» Лі Ерюна [116], «Національно-культурні типи вокально-виконавського мистецтва (на матеріалі порівняння пекінської музичної драми та європейської опери)» Ван Цюна [33], «Становлення концертного вокального виконавства в Китаї у 20–30-ті роки ХХ століття» Чжао Фейлун [239], «Специфіка наспіву ерхуан в Пекінській опері» Чжен Янь [318], «Вокальна професійна освіта в Китаї в 20–30 роки ХХ століття» Я Вея [257], тощо. Проблеми китайського оперно-вокального виконавства відбиті також в працях дисертанта «Культурно-естетичні передумови переважання високої співацької форманти в китайській вокальній традиції» [110], «Особливості голосоутворення в китайській оперній традиції» [103], «Особливості китайської класичної вокальної вимови та її спільні і відмінні риси з європейською вокальною школою» [105].

Слід підкреслити, що характерною прикметою нашого часу є те, що значна кількість таких праць створена у межах не лише китайської, а й української, російської, білоруської та ін. музикології і стала вже її невід'ємною складовою, будучи спільним творчим доробком музичної науки цих країн і практичним уособленням самої ідеї діалогу культур. Більшість таких праць належить молодим китайським науковцям, які опановують європейські традиції музикознавства під час навчання в аспірантурі українських, російських, білоруських вищих музичних навчальних закладів, серед яких неабияку роль відіграють харківські наукові школи, що склалися у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського та Харківській державній академії культури. Серед дисертацій, написаних китайськими дослідниками – вихованцями вітчизняних вишів, зазначимо зокрема праці Бай Є [11], Ван Пена [32], Ван І [31], Ву Гуолінга [38], Лі Сябіня [114], Лянь Юнь [127], Лю Лянь [121], Ма Вея [129], Сун Жуйлуна [185], Сунь Яньїна [189], Хоу Цзянь [220], Ці Мінвея [229], Цзен Тао [226], Хуан Чжунлін [224], Цинь Тянь [230], У Хунюаня [211], Ма Цзяця [130], Чжоу Чжівей [241], Тан Чжачена [196], Чжан Кая [235], Чень Жуньсюань [232] та ін.

Таким чином, підсумовуючи усе вищезазначене, відмітимо, що тема взаємовідображень оперного мистецтва Китаю та Європи, володіючи величезним науково-творчим потенціалом, отримала широкий відгос у багатьох проблемних сферах і напрямках сучасного музикознавства. Втім, попри досить яскраву репрезентацію та розробленість окремих її аспектів, загалом головна ідея дисертації, а саме – двобічність взаємопізнання Сходу та Заходу, Китаю та Європи, їх взаємовіддзеркаленість, яка виявляється на рівні оперного мистецтва, дотепер не знайшла втілення в музикознавстві, що ще раз підкреслює актуальність та новизну запровадженого дослідження.

1.2. Концепт орієнталізму в сучасному науковому дискурсі

Одним з актуальних завдань сучасного мистецтвознавства є визначення змісту та специфіки концепту орієнталізму в сучасному науковому дискурсі, висвітлення його основних проявів та стильових втілень у європейському мистецтві. Орієнталізм (від «orient» – схід) є магістральним напрямом, що об'єднує в собі різні аспекти осмислення і художнього освоєння ідейно-концептуального і духовно-творчого багатства східної культурної традиції.

Аналіз наявних наукових досліджень свідчить про те, що проблематика, пов'язана з орієнталізмом в мистецтві, отримала найбільше втілення в роботах зарубіжних дослідників (Е. Герштейн [42], А. Данилова [54–55], Г. Некрасова [149], Д. Рахімова [161] та ін.), а також розглядалася в музикознавчих публікаціях радянського періоду. В українській музикології зазначена наукова проблематика дотепер залишається недостатньо розробленою, а тому потребує детального вивчення.

В даному контексті вважаємо за необхідне перш за все вирішення проблеми дефініції поняття «орієнталізм», висвітлення його історичних трансформацій у контексті розвитку європейської музичної культури, а також здійснення критичного аналізу різних концепцій його інтерпретації, що сформувалися в сучасному мистецтвознавстві.

В наукових дослідженнях та довідковій літературі зустрічаються різні дефініції поняття «орієнталізм». Так, наприклад, у «Новітньому словнику іноземних слів і виразів» надається таке визначення даного поняття: «Орієнталізм [лат. *orientalis* східний] – використання мотивів і стилістичних прийомів східного мистецтва, а також історії, сюжетів східного побуту в європейській культурі» [151, с. 589]. Дещо інше визначення наводиться у «Новому словнику іноземних слів» за редакцією професора Л. Шевченка, виданому в Києві: «Орієнталізм (фр. *orientalisme*, від лат. *orientalis* = східний) – 1) захоплення Сходом, його культурою; 2) східний, орієнтальний характер, відтінок чогось (напр. о. стилю)» [152, с. 437].

У музичній науці поняття «орієнталізм», як зазначає А. Данилова [55, с. 89], було введено академіком Б. Асаф'євим. З того часу цей термін міцно закріпився у мистецтвознавстві.

Відомий американський філософ та музичний критик Е. Саїд розглядає концепт *орієнталізм* у широкому розумінні та надає йому власне авторське визначення: «Орієнталізм – це стиль мислення, заснований на онтологічному й епістемологічному розрізненні “Сходу” і (майже завжди) “Заходу”» [164, с. 9]. В своїй науковій праці «Орієнталізм. Західні концепції Сходу» Е. Саїд наголошує на думці, що Схід допоміг Європі (або Заходу) визначити свій власний образ, ідею, особистість та досвід [164, с. 8].

В енциклопедії «Всесвітня історія» [255] орієнталізм трактується як використання в європейській культурі Нового часу сюжетів та мотивів, а також деяких стилістичних прийомів та засобів виразності літератури, архітектури, образотворчого мистецтва, музики різних країн Сходу [255].

Д. Рахімова у дисертації «Орієнталізм в музиці С. В. Рахманінова» надає авторське визначення орієнталізму в музичній сфері: «Орієнталізм у музиці нами трактується як художня течія, що становить специфічне інтонаційне русло у мистецтві певного напрямку. Під “орієнтальним” бачиться узагальнений прояв Сходу, що переслідує ціль не лише його реального відтворення зі вказівкою на конкретний східний сюжет, образ, але й опосередкованого» [161, с. 6]. Особливо цінним у цьому визначенні, на нашу думку, є акцентування авторки на тому, що орієнталізм є загальним поняттям, котре охоплює як реальне, так і умовне відтворення східних образів, і має своєрідне втілення в європейській культурі.

Так, по мірі поступового ознайомлення європейців з цивілізацією Сходу, з особливостями її культури, традицій, мистецтва в їх свідомості поступово формувалася специфічний «орієнтальний міф» [55, с. 89], в основі якого лежить формування певних умовних уявлень Заходу про загадковий східний світ, а також їх своєрідне втілення у різних видах мистецтва: «“Схід” був представлений у свідомості Заходу як якийсь Орієнтальний міф, а не як

істинний історико-культурний феномен» [55, с. 89], – підкреслює А. Данилова в своїй статті «Образи Китаю в дзеркалі західноєвропейського і російського музичного мистецтва» [55].

У цьому контексті варто звернутися до дисертації Е. Герштейн «Французький музичний екзотизм кінця XIX – XX століть: до проблеми взаємодії культур Сходу і Заходу», автор якої виявляє феноменологічну і культуротворчу специфіку «орієнтального міфу» як явища і поняття: «Орієнтальний міф, результат західної східноманії, стійкого комплексу потягу до Сходу. Під Орієнтальним міфом розуміється особливий художній феномен, народжений однією культурою в результаті її взаємодії з іншою далекою (або такою, що сприймається як далека)» [42, с. 7].

Думку про те, що саме міфологічний образ Сходу відігравав визначну роль у формуванні естетичних особливостей європейської культури у XVIII ст., поділяє також О. Трощинська, яка підкреслює: «Міфологема Сходу протягом усього XVIII століття визначала художні смаки європейців» [206, с. 3].

Розглядаючи проблему орієнталізму в контексті діалектичної взаємодії «Своє – Чуже», К. Сосніна підкреслює необхідність вивчення західною цивілізацією східних культур, яке, на її думку, в свою чергу сприятиме кращому пізнанню власної культури «... проблема феномену “Іншого”, антитези “Свої – Чужі” властива людській свідомості в усі епохи та має фундаментальне значення для розкриття специфіки будь-якої культури та її самосвідомості. Роль образу “Іншого” у формуванні власної ідентичності на різних історичних етапах виключно важлива, оскільки пізнання чужої культури й самопізнання – явища одного порядку. Тільки у контактах з чужою культурою відбувається усвідомлення специфіки власної культури. Природно, що в різні історичні часи воно мало різний зміст. Сприйняття однією культурою іншою у XVIII і XIX ст. суттєво відрізняється від того, як сприймається Схід Заходом у столітті XX» [176, с. 3].

У «Словнику-довіднику» Ю. Юцкевича надане таке визначення поняття «орієнтальна музика»: «Орієнтальна музика» (від лат. *orientalis* – східний) – 1. Музика народів Сходу або музика у східному стилі. 2. Музичні твори, що відтворюють образи та риси народів Сходу або ж специфічні риси музики у східному стилі (напр., «Шехерезада» М. Римського-Корсакова)» [256, с. 186].

В. Конен в своїй змістовній статті «Значення позаєвропейських культур для музики ХХ століття (до постановки проблеми в історичному плані)» використовує умовний термін «орієнтальна музика» для характеристики усіх музичних культур, котрі сформувалися вдалині й незалежно від впливу європейських музичних традицій [86, с. 370]. Учена також наголошує на тому, що проблема міжкультурних взаємин Заходу і Сходу в сфері музичного мистецтва є надто актуальною та складною з позиції її вивчення В. Конен підкреслює, що особлива складність взаємовідносин між європейською та позаєвропейськими культурами детермінована тим, що «упродовж багатьох століть, які передували нашому часу, європейська та “орієнтальна” музика розвивались паралельно й незалежно одна від одної, без скільки-небудь помітних запліднюючих взаємовпливів» [86, с. 370].

Грунтовний аналіз теоретичного осмислення концепту *орієнталізм* в сучасних музикознавчих працях наданий у статті Г. Некрасової «Концепція орієнталізму у вітчизняному музикознавстві ХХ століття (за матеріалами досліджень та публікацій)». Суттєвою відмінністю даного дослідження є, зокрема, акцентування автором особливої уваги на тому, що в концептуальному полі сучасної науки поняття «Схід» і «Орієнт» на сьогоднішній день вже не є ідентичними. Дослідниця аргументує цю ідею таким чином: «Поняття “Схід” та “Орієнт”, які у своєму початковому сенсі є ідентичними, сьогодні не розглядаються як абсолютно тотожні, бо орієнталізм пов’язується вже не стільки з географічними параметрами заходу і сходу, своїми для кожної з країн, скільки передбачає певну культурологічну ідею, в якій виражається уявлення про Схід» [149, с. 18]. Вона також зазначає,

що на сьогодні вже й «самі географічні горизонти орієнталізму, що раніше традиційно асоціювався з культурою ісламського світу – Близького Сходу і Середньої Азії, <...> розширилися за рахунок Далекого Сходу, Південно-Східної Азії, немусульманських народів Південної Азії, а також Іспанії» [149, с. 18].

Тож, орієнталізм є одним із найважливіших змістовних концептів, котрий здійснив вагомий вплив на розвиток європейського музичного мистецтва. А. Данилова у статті «“О чужих країнах та людях” – образи Китаю в західноєвропейському і російському музичному мистецтві» підкреслює ту особливу роль, яку відігравала східна культура, зокрема китайська, у розвитку європейської філософії та культури, у збагаченні духовного світу усєї європейської цивілізації: «Схід був темою роздумів учених, письменників, філософів. Як вважають дослідники, саме культурна еліта Європи створила утопічну картину ідеального Китаю, уможлядно протипоставленого Заходу як світу втраченої мудрості. Художньо прекрасний Схід був потенційною можливістю збагачення палітри митців, волав до фантазії, до інтуїції, відкривав вікно до іншого світу, який приваблював не лише розкішшю, але й мудрістю» [54, с. 67–68].

Орієнталізм як художній напрям значною мірою сприяє розвитку міжкультурних взаємин західної та східної цивілізацій. У цьому контексті вважаємо за необхідне звернутися до висвітлення змістовно схожих понять «діалог культур» та «діалогічні відносини», які на сучасному етапі набувають все більш актуального значення. Так, З. Гіптерс надає таке визначення терміну «діалог культур»: «Діалог культур – обмін культурними ідеями, цінностями, що відбувається між двома культурами. Діалог культур є не просто порівнянням або взаємодією культур: він сприяє логічному породженню нових смислових значень культури» [43, с. 129].

М. Бахтін у своїй праці «Проблеми поетики Достоевського» визначає поняття «діалогічні відносини» так: «діалогічні відносини <...>, це – майже універсальне явище, що пронизує усю людську мову й усі відносини і прояви

людського життя, взагалі усе те, що має сенс і значення» [15, с. 25]. За його думкою, «... культура є там, де є дві (як мінімум) культури. <...> самосвідомість культури є форма її буття на межі з іншою культурою» [20, с. 85].

В свою чергу, Ю. Лотман надає таке визначення терміну «діалог культур»: «Діалог культур – процес взаємодії культурних систем (явищ), у результаті якого кожна культура усвідомлює й знаходить свою індивідуальну самобутність. Взаємозбагачуючий діалог “культурних світів” дозволяє їм повніше розкрити свої смислові глибини, усвідомити свою унікальність і самовідданість, які виявляються в зоні комунікації й співвіднесення цінностей, норм, значень тощо» [88, с. 118]. У статті «До побудови теорії взаємодії культур (семіотичний аспект)» вчений в контексті аналізу проблематики міжкультурних взаємин акцентує увагу на певних факторах – причинах, які спонукають до виникнення інтересу до певного ідеї, явища та ін.: «Можна назвати лише дві можливі спонукальні причини, що викликають інтерес до будь-якої речі або ідеї й бажання її придбати чи освоїти: 1) потрібно, бо зрозуміло, знайомо, вписується у відомі мені уявлення і цінності; 2) потрібно, бо не зрозуміло, не знайомо, не вписується у відомі мені уявлення і цінності. Перше можна визначити як “пошуки свого”, друге – як “пошуки чужого”» [118, с. 111]. Саме останній чинник є визначальним у дослідженні проблем європейського орієнталізму.

Слід підкреслити, що для Сходу та Заходу, які перебувають у міжкультурних взаєминах, цей діалог сприймається та розуміється дещо з інших ракурсів, що передусім пов'язано з особливостями різного світогляду, світосприйняття й менталітету китайської та європейської цивілізацій.

Так, звернення європейців до китайських образів нерідко виступає в якості своєрідної алегорії, метою якої є висловлення актуальних проблем з європейського життя, філософії, політики, культури, але у дещо іншій віддаленій (прихованій) формі. Досить часто можна спостерігати, що європейські митці – письменники чи композитори – у своїх творах

акцентуючи на тому, що дія відбувається у країнах Сходу, зокрема, в Китаї (що тим самим додає їм особливого екзотичного колориту), порушують ті питання та проблеми, які є важливими для європейської цивілізації і особливо хвилюють саме європейців. Тобто, завдяки зверненню до образів Сходу європейці ніби віддзеркалюють власний світ зі своїми проблемами та мають можливість глибше зануритися у нього й віднайти нові шляхи до самопізнання. При цьому відображення орієнтальних образів в європейській культурі та мистецтві переважно мало умовний, декоративний характер.

Виходячи з запровадженого аналізу існуючих репрезентацій концепту орієнталізму у сучасному науковому дискурсі, дисертантом запропоновано *авторське визначення орієнталізму*, під яким розуміється *осмислення, художнє освоєння і своєрідне стилізаційне переломлення європейськими митцями образного світу Сходу, специфіки східних культур, шляхом творчого використання його певних атрибутивних ознак.*

Слід зазначити, що до найбільш поширених та значущих проявів орієнталізму в європейській культурі та мистецтві належать китайський стиль (*шинуазрі*), турецький стиль (*тюркері*), японський стиль (*жапоне*), перський стиль, індійський стиль, єгипетський стиль, циганський стиль, а також угорська та іспанська стилістика, певною мірою пов'язані в уявленнях старої Європи з втіленням екзотизму «орієнтального» типу.

Так, в європейському мистецтві XVII – XIX століть знайшла розгалужене й яскраве втілення орієнталістська тенденція, пов'язана з турецьким стилем як важливим ракурсом віддзеркалення образів Сходу. Турецька тематика з притаманним для неї колом специфічних образів і мотивів починає входити до художньої моди особливо у XVIII ст. Інтерес європейців до «турецьких» образів був значною мірою зумовлений загальним захопленням мистецтвом Сходу з його різноманітними вишуканими витворами, а також загадковістю й «інаковістю» східного життя та культури.

Особливий інтерес європейських митців до східних, зокрема турецьких образів відмічає Н. Антипова, зазначаючи, що «протягом багатьох століть

Схід залишався загадкою для європейців й асоціювався з якоюсь “дивовижною, чудесною країною”» [4, с. 17].

Проте слід особливо підкреслити, що на відміну від інших екзотично-орієнтальних сфер, турецькі образи у європейців (завдяки багатовіковим безпосереднім протистоянням, встановленням турецького володарювання у багатьох країнах Європи і постійними воєнними конфліктами) найчастіше асоціювались насамперед з уявленнями про ворожість, небезпеку тощо.

Імовірно, саме тому характерним втіленням турецького стилю стала так звана «яничарська музика», безпосередньо пов’язана з відбиттям воєнних образів та звучань. Н. Ксенофонтова в «Музичній енциклопедії» надає таке визначення цього поняття: «“Яничарська музика” (нім. janitscharen-music; англ. janissary, janizary, turkish music; франц. musique turque; італ. banda turca) – назва, під якою на початку 18 ст. в Європі з’явився набір традиційних інструментів військового оркестру яничар (від турецької *yeniceri*, буквально – нове військо; корпус регулярної піхоти Оттоманської імперії, що існував в сер. 14 – поч. 19 ст.» [98, с. 629].

Аналізуючи творчість В. А. Моцарта в контексті проблематики взаємин Сходу і Заходу, Л. Кирилліна у статті «Турецька тематика у творчості В. А. Моцарта» підкреслює суттєвий культуротворчий вплив турецьких образів на європейське музичне мистецтво, починаючи з кінця XVII ст.: «“Іншим культурним придбанням” тривалого протистояння Сходу і Заходу стала так звана “яничарська музика”, що існувала з кінця XVII століття не лише в Австрії, але й в інших країнах Європи» [77, с. 9].

Одним із головних проявів «турецького стилю» у європейській музиці є насамперед широке застосування в традиційному оркестрі специфічного турецького музичного інструментарію. Серед значної кількості різних інструментів найбільше використання отримали великий барабан (сардар-нагара), труба, шалмей, тарілки тощо. З метою створення особливого східного колориту європейські митці також використовували оркестрові

інструменти (зокрема, флейту *piccolo*), темброво-фонічні особливості яких дещо нагадували турецькі.

Зазначимо, що на появу суттєвого інтересу європейців до турецького стилю вплинули, окрім наслідування модним на той час екзотичним тенденціям, й інші суттєві фактори. Одним з найважливіших серед них є зв'язок із провідними філософськими ідеями епохи Просвітництва, пов'язаними з виявленням гуманістичного змісту взаємодії між західною та східною культурами.

В цьому контексті слід звернутися до статті А. Семенової «Східні мотиви в опері В. А. Моцарта “Викрадення із сералю”», на концепцію та висновки якої дисертант багато в чому спирається. В зазначеній праці суттєва увага приділяється висвітленню актуальних просвітницьких ідей європейської філософії XVIII ст. стосовно високого культуротворчого сенсу діалогу східної та західної цивілізацій: «Відомо, що в цей період філософи та вчені стали замислюватися про взаємовплив, взаємодоповнення культур Заходу і Сходу. А наслідком такої взаємодії передбачалося єднання народів» [168, с. 65–66]. Найважливішими засобами виразності, що традиційно створюють характерний «турецький колорит» в європейській музиці XVIII ст., є, на думку дослідниці, насамперед інструментарій та фактура: «Саме фактурні особливості й інструментарій музичних характеристик східних персонажів опери відрізняють їх від європейських, роблячи “чужими”, “іншомовними”» [168, с. 71].

Одним із найяскравіших прикладів втілення турецького стилю є знаменитий трьохактний зінгшпіль В. А. Моцарта «Викрадення із сералю» (1782), створений на лібрето І. Г. Штефані-молодшого, написаного за п'єсою К. Ф. Бретцнера «Бельмонт і Констанца» (1780). Ця опера була створена під впливом вищезгаданих філософських ідей епохи Просвітництва, саме які, як відмічає А. Семенова у зазначеній статті, стали одним з головних чинників звернення Моцарта до турецької тематики: «Іншим фактором, який зумовив інтерес композитора до східної тематики, були широко розповсюджені в

епоху Просвітництва погляди “Захід–Схід”. Вони багато в чому визначили високоморальний підсумок сюжетної лінії опери» [168, с. 65–66].

У «Викраденні із сералю» протистояння та взаємодія західного і східного начал, європейської та турецької культурних сфер являє собою одну з основоположних змістовно-драматургічних доміант опери, що зумовлює весь її сюжетний розвиток. І хоча в цій опері представлено порівняно небагато турецьких персонажів (якщо не враховувати хор яничар), не можна не погодитися з думкою А. Семенової про те, що попри це, східне начало проходить наскрізною лінією через всю оперу, при цьому не виключаючи драматургічно важливих сцен [168, с. 69]. Головними виразниками орієнтального турецького начала є такі персонажі, як Осмін й паша Селім (партія якого не має вокального вираження), а також яничари, репрезентовані звучанням хору. Як влучно зазначає Л. Кирилліна, «Турецькі персонажі в <...> опері висловлюються на музичній “турецькій” мові: Осмін – прямо, Селім – опосередковано (оскільки не співає)» [77, с. 14].

Л. Кирилліна вказує на чималу кількість епізодів «Викрадення із сералю», де зустрічаються елементи яничарської музики. До них належать увертюра; арія Осміна (зокрема, її другий розділ) та марш і хор яничар у першому акті; дует Осміна і Педрилло у другому акті; а також соло Осміна в третьому акті [77, с. 16]. Вчена особливо підкреслює тонкість психологічного трактування та традиційну умовність втілення Моцартом східних образів: «Від “варварської” складової образу залишається екзотичне інструментування та впізнавана орієнтація на “яничарський стиль”» [77, с. 16].

Східний колорит відчувається вже з самого початку опери – в увертюрі, де (зокрема у заключній партії) виникають елементи контрастної яничарської музики, яка, за словами Л. Кирилліної, характеризує благородний образ турецького паші Селіма [77, с. 16].

Яскравим втіленням турецького начала в опері є комічний образ хранителя сералю Осміна, який Моцарт, за висловом Г. Аберта, «підніс <...>

до значення одного з головних персонажів» [1, с. 411]. У своїй фундаментальній монографії Г. Аберт відмічає драматургічну значущість образу Осміна як комічного уособлення східного деспотизму та жорстокості, підкреслюючи, що характерний буфонний образ бруталного та самовпевненого турка створюється саме завдяки використанню турецького колориту: «Гнів Осміна <...> перетворюється у комічне тому, що при цьому знайшла застосування турецька музика» [1, с. 429].

Одним із колоритних оперних номерів, де концентруються характерні риси «яничарської музики», є хор яничар (№5), який вирізняється урочистим, піднесеним характером. Турецьке начало в ньому, за Г. Абертом, виявляється насамперед в мелодичному і ритмічному аспектах. Г. Аберт зазначає, що до орієнтального колориту тут відноситься: «не тільки сама по собі музика яничар, але також рівномірно брязкаючий ритм й окремі риси мелодії, як, наприклад, впритул зсунуті *f* і *f**s* у шостому такті хору, і, зокрема, гострі модуляційні ходи, що нагадують про увертюру» [1, с. 430].

В музичній мові моцартовської опери елементи екзотики виявляються також у широкому використанні різної мелізматика (мордентів, трелей, форшлагів тощо), створюючи ілюзію східних візерунків. В фактурі часто трапляються притаманні для турецького стилю унісонні звучання. В ритмічному аспекті звертає на себе увагу застосування поліритмії, синкоп.

Особлива роль у створенні турецького елементу у «Викраденні з сералю» відводиться оркестру, звучання якого насичене характерними «турецькими» тембрами. В цьому плані опера є одним із найкращих класичних зразків органічної взаємодії західного та орієнтального начал, «органічного сплаву яничарських тембрів із тембровим комплексом класичного європейського оркестру» [98, с. 630]. Широке використання в оркестровій партитурі моцартовської опери тембрів флейти пікколо, мідних духових і особливо ударних інструментів (трикутник, литаври, барабани), властивих для «яничарської музики», сприяє створенню умовного турецького колориту.

Зазначимо, що якщо звернення до турецького стилю та його атрибутів є найбільш характерним для музичного мистецтва XVIII ст., то наступні епохи, починаючи з XIX ст., сприяють розширенню географічних горизонтів європейського орієнталізму, сприяючи формуванню його нових проявів, одним з яких є японський стиль (*жапоне*).

Першим втіленням цього стилю в європейському музичному мистецтві є опера К. Сен-Санса «Жовта принцеса» (1872), в основу якої покладений японський сюжет. Зазначимо, що поряд з «японською» екзотикою, в опері є й елементи китайської музики. Найважливішим проявом цього є використання відомої китайської народної пісні «Жасмин» («*Мо-лі-хуа*»), яка відіграє у «Жовтій принцесі» значну драматургічну роль, виступаючи в якості своєрідної лейттеми опери – «теми Японії». На цій особливості акцентує увагу Р. Горобець у статті «“Жовта принцеса” Каміля Сен-Санса – перша опера на японський сюжет (до 140-річчя прем’єри)»: «Цікавою знахідкою К. Сен-Санса є введення дитячого хору за сценою, який вітає Корнеліса, співаючи транслітерований японський текст. Його звучання – це своєрідний символ чистоти, новизни, дитячої безпосередності. В оркестрі хору акомпанують лише дзвіночки та поодинокі удари гонгу. Музичний супровід побудований на “темі Японії”, яка вже цілком очевидно набуває характеру лейттеми. Цікаво, що ця “японська” тема має не зовсім японське походження. За її основу взято китайську народну пісню “*Моо-Lee-Wha*» [48, с. 63–64]. Підкреслимо, до речі, що саме ця ж пісня «Жасмин» звучить (також у виконанні дитячого хору) й в опері Дж. Пуччіні «Турандот».

Зазначимо, що найяскравішим та найвідомішим втіленням японського стилю в європейському оперному мистецтві є знаменита «Мадам Баттерфляй» («*Чіо-Чіо-Сан*») Дж. Пуччіні (1904 р.), в якій специфічний «японський колорит» створюється композитором значною мірою завдяки широкому використанню пентатоніки, тембрового забарвлення, оркестровки, що є загалом характерним для стилізаційних тенденцій європейської екзотичної «музики Сходу».

1.3. Китайський стиль (*шинуазрі*) як предмет мистецтвознавчого аналізу

Одним із основоположних проявів орієнталізму в європейському мистецтві є так званий «китайський стиль», або стиль *шинуазрі* (“chinoiserie” – у перекладі з французької – «китайщина»), який отримав значне поширення в європейській культурі XVIII – XX ст. В основі цього стилю полягає активне використання специфічних «екзотичних» особливостей, мотивів, стилістичних прийомів, характерних для традиційного китайського мистецтва і культури.

Протягом багатьох століть європейці проявляли інтерес до китайської цивілізації. Однією з перших подій, що активізували цей інтерес, стала знаменита подорож до Китаю італійського мандрівника Марко Поло (1254–1324), враження від якої знайшли своє втілення в його книзі «Книга чудес світу», де розповідається про традиції та звичаї цієї країни. Саме ця книга тривалий час формувала уявлення Європи про Китай.

На межі XVII – XVIII ст. захоплення китайською екзотикою поступово поширюється на територію усїєї Європи. Зацікавлення європейців Китаєм почалося з китайських товарів: шовку, фарфору (посуд, вази), лакових виробів та ін., які приголомшували своєю красою, вишуканістю та якістю. Виникає мода на їх колекціювання, а також імітацію окремих їх елементів.

Саме ця мода на усе «китайське» стала культуротворчою передумовою зародження та бурхливого розвитку так званого «китайського стилю», котрий поступово поширювався на усі види європейського мистецтва. При цьому знання європейців про дивовижну країну Китай були досить малими, а тому митці в своїй уяві, фантазуючи, домислювали екзотичні образи і під власним кутом зору втілювали їх у своїх творах. Саме недостатнє знання європейців про Китай і було одним із чинників, що призвели насамперед до умовного відтворення китайських мотивів у рамках стилю *шинуазрі* [199].

Шинуазрі вважається однією з основних гілок стилю рококо, якому притаманне тяжіння до усього незвичайного, екзотичного. Саме естетика рококо визначила велику роль китайського стилю в європейському мистецтві [37]. Значний вплив китайського стилю спостерігається в різних видах європейського мистецтва – у живописі, архітектурі, літературі, театрі, хореографії, декоративно-прикладному мистецтві та ін.¹ Не менш яскраве відображення даний стиль отримав і в музичному мистецтві.

Зазначимо, що особливої актуальності вивчення *шинуазрі* набуває саме в мистецтвознавстві нашої доби, однією з найважливіших проблем якого є дослідження специфіки мистецьких проявів проблеми кроскультурного діалогу «Схід–Захід», яка на сучасному етапі набуває все більшого значення.

Дослідження стилю *шинуазрі* потребує розкриття його специфіки, висвітлення історичних особливостей його генези та розвитку, а також визначення дефініції даного поняття на основі розгляду існуючих позицій та трактувань, які сформувалися в сучасній мистецтвознавчій думці.

Слід особливо підкреслити, що проблемне поле, пов'язане з вивченням стилю *шинуазрі*, загалом розробляється насамперед у мистецтвознавчій сфері, віддаленій від музики й пов'язаній з дослідженнями в царинах зображального та декоративно-прикладного мистецтва.

Так, наприклад, М. Максимова у дисертації «Мистецтво шинуазрі в контексті європейської художньої практики XVIII століття» приділяє значну увагу проблемі вивчення *шинуазрі* в контексті розвитку декоративно-прикладного мистецтва XVIII ст. Дослідниця простежує історичні детермінанти генези екзотичних китайських образів в європейському мистецтві XVIII ст.: «Формування міфологізованого образу Китаю, що послужив основою для розвитку шинуазрі в європейському мистецтві XVIII століття, стало наслідком інтересу до Піднебесної місіонерів, мандрівників і філософів» [133, с. 3]. Вона також наголошує на значущості

¹ В даному контексті слід особливо відмітити фундаментальну працю Д. Джекобсона «Китайський стиль» [56], присвячену висвітленню цієї проблематики.

запровадження наукових розвідок в сфері *шинуазрі*, оскільки вивчення цього стилю значною мірою сприятиме поглибленому розумінню взаємодії культур Сходу та Заходу: «Історія шинуазрі тим цікавіша сьогодні, оскільки пов'язана з процесом взаємовпливу культур Сходу та Заходу. Вивчення цього явища, безсумнівно, здатне розкрити нові грані європейської та вітчизняної художньої практики» [133, с. 3–4].

У своєму дослідженні М. Максимова акцентує увагу на тому, що в європейському мистецтвознавстві сформувалися неоднозначні визначення самого поняття *шинуазрі*, пов'язані з його різним розумінням і трактуванням: 1) як вигаданого, фантазійного явища – чи, навпаки, 2) як серйозного захоплення європейськими митцями китайською культурою: «Визначення поняття “шинуазрі” є неоднозначним. З одного боку, це виключно вигаданий фантазійний напрям в історії європейського мистецтва, з іншого, – результат серйозного захоплення Китаєм і його культурою» [133, с. 3].

У цьому контексті доречним є звернення до дисертації М. Неглинської «Цинський стиль в китайському художньому металі та емалях періоду правління трьох великих династій (1662–1795): традиція та новації», авторка якої підкреслює важливе місце, котре посідав стиль *шинуазрі* в культурних взаєминах китайської та європейської цивілізацій, позитивно сприяючи їх розвитку: «У розглянутий період часу (1662–1795) Китай, зберігаючи прихильність власним культурним основам, вперше опинився настільки активно залученим до процесу різнобічного зближення Заходу та Сходу, який триває й дотепер. У порівнянні з іншими східними країнами, Китай на цьому етапі зіграв найважливішу роль при зустрічі двох принципово різних цивілізацій, викликавши до життя явище шинуазрі (*chinoiserie*, “китайщини”), що сприяло взаємному культурному оновленню сторін» [148, с. 3].

Ян Чжи у дисертації «“Китайська тема” у творчості Санкт-петербурзьких архітекторів і декораторів XVIII – XIX століть» вказує на основні фактори, що істотно вплинули на появу та широке поширення в європейському культурному просторі «китайського стилю»: «Починаючи з

XVIII століття, в Європі виникла мода на китайський стиль, котра проіснувала аж до кінця XIX століття. Це було зумовлено, у першу чергу, зверненням культурного і політичного погляду Європи на Схід. Китайська культура (суспільний та політичний устрій, філософія, мистецтво) стала транслюватися до Європи за допомогою місіонерів, торговців, дипломатів, а матеріальним втіленням цього знайомства культур як раз і були предмети мистецтва, архітектурні та декоративні стилі» [260, с. 9]. Погоджуючись з цією думкою дослідника, вважаємо за доцільне підкреслити, що в сфері музичного мистецтва звернення до китайської тематики спостерігається у творчості європейських композиторів також у XX ст.

Серед інших факторів, які вплинули на популяризацію *шинуазрі* в Європі, Ян Чжи відзначає деякі спільні особливості, котрі є характерними для рококо й китайського стилю, зазначаючи, що в стилі рококо знайшли своє втілення певні вимоги, що є притаманними для китайської культури: «... стиль рококо <...> відбивав пошуки нового і незвіданого, повернення до природного. Китайська культура, заснована на гармонії людини та природи, втіленої у предметах мистецтва, відповідала цим вимогам» [260, с. 9]. Дослідник також підкреслює значну роль, яку відігравала китайська філософія в європейській культурі доби Просвітництва: «Китайська філософія опинилася в добу Просвітництва у самому центрі дискусій практично у будь-якій галузі наукового і філософського знання» [260, с. 9].

У мистецтвознавчих працях та довідково-енциклопедичних виданнях зустрічаються досить різні за своїм характером визначення самого поняття *шинуазрі* як дефініції китайського стилю в європейському мистецтві.

У фундаментальній праці авторитетного синолога О. Фішман «Китай в Європі: міф та реальність (XIII – XVIII ст.)», присвяченій висвітленню проблемам специфіки європейського сприйняття та перевтілення китайської культури, надається авторське визначення поняття *шинуазрі* як європейської стилізованої імітації китайського мистецтва: «Під терміном *шинуазрі* ми розуміємо не стільки привезені з Китаю до Європи зразки китайського

декоративно-прикладного мистецтва, що спеціально виготовлялися для європейського ринку, але – головним чином – їх європейські імітації, а також європейські наслідування творам китайської літератури й твори європейської літератури, в яких фігурував екзотизований Китай» [214, с. 398]. О. Фішман також підкреслює думку про необхідність трактування поняття *шинуазрі* в широкому семантико-культуротворчому, а не лише у вузько оцінювальному «імітаційному» аспекті: «Шинуазрі – не просто вдалі чи невдалі спроби імітувати китайське мистецтво, це одночасно й відображення своєрідного бачення Китаю європейцями XVII – XVIII ст., європейські уявлення про те, якими є китайські речі й самі китайці або якими вони повинні бути» [214, с. 398].

В цьому контексті видається доречним звернення також до статті О. Голосової «Шинуазрі та англо-китайські парки в Європі», авторка якої на матеріалі аналізу розвитку європейського паркового дизайну висловлює слушну думку про те, що для стилю *шинуазрі* характерним є насамперед своєрідне переосмислення і втілення європейськими митцями екзотичних образів, мотивів, притаманних китайській традиційній культурі, та формулює наступне визначення даного стилю в європейському мистецтві, підкреслюючи цілісність цього явища саме на рівні змістовного осягнення образу Китаю: «Шинуазрі – це певний європейський дизайн на азіатські мотиви й ні в якій мірі не підробка китайських творів мистецтва, це відчутне на дотик і цілісне втілення образу ідеальної країни – багатої, далекої, екзотичної та таємничої, яким уявляли собі Китай більшість європейців, які ніколи там не бували» [47, с. 239].

Розглядаючи історико-культурні детермінанти становлення та розвитку стилю *шинуазрі*, Ву Ю-Фанг переконливо обґрунтовує тезу про те, що цей стиль у європейському мистецтві утворився внаслідок міксування певних ознак китайського мистецтва та стилю рококо: «У результаті переплетіння елементів стилю рококо та китайського мистецтва й сформувався змішаний стиль, який отримав назву “шинуазрі”. Однак суть “шинуазрі” не

вичерпувалася лише вишуканістю та витонченістю: навряд чи воно так широко розповсюдилося би по всій Європі, якби не несло у собі новий компонент – екзотику та незвичайність» [39, с. 3].

У процесі аналізу наукового дискурсу, пов'язаного з вивченням стилю *шинуазрі* та існуючих дефініцій цього поняття, виявилось, що загалом ця проблематика отримала розгляд насамперед у позамузичній сфері, перш за все в контексті досліджень у царині образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та архітектури. Встановлено, що на відміну від цих галузей, проблематика, пов'язана із стилем *шинуазрі*, дотепер не отримала належного висвітлення в українському та російському музикознавстві. В існуючих музикознавчих працях даному художньому явищу та відповідному поняттю досі приділяється недостатня увага, попри те, що стиль *шинуазрі* знайшов яскраве відображення і в європейській музиці, зокрема в опері.

Слід підкреслити, що серед досить численних сучасних музикознавчих розвідок, пов'язаних з визначенням різних аспектів мистецької взаємодії Сходу та Заходу, проблематиці втілення китайського стилю (*шинуазрі*) в музичному мистецтві присвячені лише одиничні роботи, з яких відзначимо кандидатську дисертацію Цзен Тао «Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти» [226], а також статті А. Данилової «Образи Китаю в дзеркалі західноєвропейського і російського музичного мистецтва» [55] та «“О чужих країнах та людях” – образи Китаю в західноєвропейському і російському музичному мистецтві» [54].

Розмірковуючи стосовно процесу еволюції, яка відбулася упродовж століть в аспекті інтерпретації китайської тематики в західноєвропейському та російському музичному мистецтві, А. Данилова відмічає: «Перетворення образів Китаю у західноєвропейському і російському музичному мистецтві розвивалося від умовно декоративного стилю “шинуазрі”, від традицій орієнталізму, закладених композиторами-класиками, збагачених новаторськими тенденціями в музиці межі ХІХ – ХХ століть, до формування

нових підходів у вирішенні даної проблеми композиторами ХХ – початку ХХ століть і подоланню дистанції між двома музичними світами» [54 с. 67].

Дійсно, слід погодитись з думкою А. Данилової про те, що у ХХ – на початку ХХІ ст. спостерігається тенденція до поступового культурного зближення східної та західної цивілізацій, що, в свою чергу, зумовлює подолання між ними культурної дистанції, зокрема в сфері музичного мистецтва. Значна роль в цьому процесі відводиться саме поширенню орієнталізму, зокрема стилю *шинуазрі* як одному з його важливих проявів.

В українському музикознавстві єдиною науковою працею (окрім статей дисертанта), що торкається питань стилістики *шинуазрі* в європейському музичному мистецтві, є вищезазначена дисертація Цзен Тао «Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти» [226], в якій образ Китаю висвітлюється у проекції на музичну творчість крізь призму європейської літературної й театральної традиції. Втім, розглядаючи риси *chinoiserie* у європейській музично-сценічній традиції, Цзен Тао не підкреслює його самостійної стильової визначеності та не акцентує уваги на саме його визначальній ролі у формуванні специфіки європейського бачення образу Китаю та її історичного розвитку.

О. Самойленко в своєму опонентському відгуці на дану дисертацію висвітлює ще один важливий і малодосліджений аспект осягнення специфіки взаємодії культур Сходу та Заходу, пов'язаний з принциповими цивілізаційними відмінностями духовної та творчої рецепції чужих надбань, зіставленням інкультураційних і акультураційних тенденцій. Розмірковуючи на цю тему, вчена підкреслюючи, що: «у діалозі музичного мистецтва європейського типу з китайськими культурними джерелами переважаючими постають інкультураційні тенденції – для європейських майстрів, та акультураційні, як це не парадоксально, для представників Піднебесної, тобто європейська музика зосереджена на відкритті власних нових можливостей з позиції “всесвітньої відгучливості”, а мистецькі обрії китайського світогляду укріплюються у новому культурному контексті та у

нових семіологічних можливостях» [165, с. 9]. Важко також не погодитися з думкою О. Самойленко про те, що «... велика дистанція між європейським та китайським когнітивними типами, більш за це – саме вона, ця дистанція, й цікавить найбільше європейських митців як можливість відтворити загадковість азійського сходу» [165, с. 2].

Виходячи з вищевикладених ідей О. Самойленко, дисертант прагне у пропонованому дослідженні продемонструвати насамперед специфіку взаємовідображень китайського та європейського мистецтва в оперній сфері, розкрити семантичні відмінності у їх типах творчої рецепції, художнього осягнення та мистецького втілення образів протилежної (східної або західної) цивілізацій в контексті їх міжкультурних взаємин та жанрово-стильових взаємовпливів. Саме ця несхожість когнітивних типів китайської та європейської ментальності представляє особливий інтерес у дослідженні культурного діалогу «Схід–Захід».

Аналізуючи сенс та специфіку стилю *шинуазрі*, дисертант вважає за необхідне суттєве розширення проблемного поля, у якому застосовується зазначене поняття, екстраполяцію його на сферу музичного (передусім оперного) мистецтва та введення терміну *шинуазрі* до наукового обігу сучасного українського музикознавства.

1.4. Символіка китайської міфології і філософії та її вплив на національне оперно-вокальне виконавство

Змістовим підґрунтям китайського мистецтва, у тому числі музичного, є давньокитайські релігійно-міфологічні уявлення. У формуванні основних релігій Китаю значну роль відіграв тотемізм, що був притаманним практично кожному давньокитайському племені. Серед культових тотемів одним із найзначніших була змія, образ якої згодом трансформувався у летючу змію, а потім – у дракона, який став одним з головних символів китайської культури.

З тотемізмом пов'язаний й культ птахів, який існував у Стародавньому Китаї. Так, зокрема, є історичні свідчення, що у III ст. до н. е. на території південної частини Китаю існував народ «лі», який навіть будував для відправлення культу птахів цілі храми. Символом цього народу був прапор із зображенням птаха. Вершинним втіленням культу птахів стала відома легенда про птицю фенікс (фенхуан), яка у китайській міфології уособлює небо і втілює жіноче начало. Зазначимо, що згодом культ феніксу у китайській традиції трансформувався в культ ластівки.

Китайський народ у своїх віруваннях возвеличував різні божества, серед яких найважливішими були бог війни та багатства Гуань Ді, бог грому Лей Гун, бог землеробства Шень Лун, богиня землі Нюй Ва та ін.

Особливе значення в релігійно-міфологічних уявленнях Стародавнього Китаю мав культ неба (*тянь*). Вважалося, що небо впливає на долю людей, піклуючись про них або навпаки – караючи за скоєні негативні вчинки та справи. Тож саме небо (*тянь*) стало однією з основоположних категорій китайської філософії та культури, котра ототожнюється з верховним божеством, вищою природною силою, джерелом усього життя на землі і головним природним началом людської душевності.

Подібні символічні уявлення щодо неба можна виявити й у західній культурній традиції. Так, в ученнях давньогрецьких філософів небо асоціювалося з такими поняттями, як вічність, безмежність, надійність й непорушність. У християнській духовності небо є символом піднесеного, чистого, праведного начала, пов'язаного з поняттями божого милосердя чи кари, з образами раю, царствія небесного, янголів, серафимів тощо.

В Китаї найближчою до небес людиною вважався імператор (хуан ді), за яким закріпився титул «Син неба». Виходячи з цієї світоглядної аксіоми, великий китайський філософ, основоположник даосизму Лао-цзи визначав: «Государ слідує небу, небо слідує дао, а дао є вічним» [259, с. 129]. Так, зокрема, в одному з писемних текстів конфуціанства – «Лунь Юй» (V ст. до

н. е.) – возвеличувався легендарний імператор Ді Яо (2353–2234 р. до н. е.), якого вважали напівлюдиною-напівбогом: «Яким великим государем був Яо! <...> Який він піднесений, величавий! Велике тільки Небо, і тільки Яо наслідував йому. Який він безмежний! Які великі, піднесені його звершення!» [91, с. 9–10].

На честь поклоніння небу у першій половині XV ст. у Пекіні був побудований Храм Неба (*Тяньтань*). Упродовж 500 років кожний імператор мав щорічно після дотримання суворого посту відвідати цей храм, щоб принести багаті дари небу, оскільки лише він мав можливість завдяки своєму божественному походженню спілкуватися з небом і молити його про добробут для усієї держави, про те, щоб дощ, спека, холод і тепло наставали вчасно та сприяли щедрому збору врожаю.

Суттєвого значення категорія неба набула в китайському музично-театральному мистецтві. Так, зокрема, в одному з яскравих зразків старовинної драми *цзацзюй* – п'єсі «Образа Доу Е» відомого письменника та драматурга Гуань Хань Цина² небо є уособленням могутньої сили, котра має право втручатися у життя та долі людей, вирішуючи їх життєві проблеми.

Тож культу неба, дракона і птахів традиційно посідали основоположне місце в релігійно-міфологічних віруваннях Давнього Китаю: небо як прояв найвищої космічної божественної сили, а птахи – як своєрідний прояв небесного начала. Зазначимо, що культ феніксу одночасно уособлював як небо й птахів, так і жіноче начало (*інь*), а дракон (*лун*) – володар водної стихії, – асоціювався із землею та з чоловічим началом (*ян*).

Важливою загальною ознакою китайської культури є її символічний характер. Кожне поняття китайської філософії, релігії, мистецтва має окреме символічне значення, яке уособлює їх багаторівневий глибинний зміст.

У китайській космологічно-філософській думці принципово важливе значення надається символічному втіленню основоположних категорій *інь* та

² За іншими джерелами – Гуань Хань-цин.

ян, про які йдеться, зокрема, в одному із найдавніших традиційних писемних канонів китайської мудрості – «Шицзін» («Книга пісень»). Цей символ означає єдність протилежностей *ян* (активне чоловіче начало) та *інь* (пасивне жіноче начало). Символіка проявів категорій *інь* - *ян*, що віддзеркалює сутність китайського традиційного онтологічного, аксіологічного та гносеологічного розуміння навколишнього світу, уявлень про світобудову, особливо акцентується в китайській філософії.

(Зазначимо, що у російськомовних і україномовних наукових розвідках зустрічаються два варіанти написання назв цих категорій, а саме – *інь* та *ян* або *інь* та *янь*. У вирішенні цього питання дисертант спирається на статтю А. Кобзева «Інь Ян» з енциклопедичного словника «Китайська філософія» (за ред. М. Титаренка) [81, с. 138], а також на фундаментальні праці «Китайська цивілізація» В. Малявіна [134, с. 301] та «Музична естетика країн Сходу» (за ред. В. Шестакова) [144 с. 157], де надається варіант написання: *інь* та *ян*, котрий і використовується в дисертації в якості базового).

Протилежності *інь* та *ян* утворюють коло, що, за даоським вченням, обертається, знаходячись у постійному русі – коловороті. Це коло, що є символом «світового кругообігу у просторі та часі» [134, с. 301–302], поділяється на вісім рівних частин – триграм, котрі, як зазначає В. Малявін, «... виражали основні типи зв'язку *інь* та *ян*, а також “три сили” світобудови – Небо, Землю і Людину. ... у будь-якому випадку коло восьми триграм являло образ священного простору, благодатної повноти буття» [134, с. 301–302].

У цьому контексті нагадаємо феноменально-парадоксальне твердження даоського вчення: «великий квадрат не має кутів» [134, с. 176], що підкреслює ідею необмеженості дао як вищої духовної сили, першооснови усього буття на землі. Втім, відсутність кутів означає коло. Отже, можна зазначити той факт, що в даосизмі символ кола посідає значне місце, ототожнюючись з постійним світовим рухом та безмежним абсолютном.

Відповідно до цього, важливе місце у китайській філософській думці посідає категорія *юань* (*yuan*) (у перекладі – «коло»; «юань де» (*yuan de*) –

«круглий», «округлений»), семантика якої отримала своєрідне віддзеркалення в музичному мистецтві, зокрема в оперно-вокальному виконавстві.

У китайському енциклопедичному словнику «Цихай» надано декілька значень цієї категорії: «В китайській філософії *юань* ототожнювалося з цілісністю, повноцінністю, безмежністю, а також з постійним світовим кругообігом; у математиці *юань* означало намальоване коло, центр якого позначений крапкою; в уявленнях китайського народу *юань* асоціювалося з кулястою формою, котра нагадує м'яч» [321, с. 4425] (*пер. мій. – Лі Мін*).

Згідно з китайськими філософсько-релігійними ученнями, *юань* ототожнювалося з такими поняттями, як гармонія і щастя, останнє водночас означало цілісність та повноцінність. Так, у даосизмі існує теорія п'яти першоелементів (земля, вода, вогонь, залізо, дерево), які у своїй сукупності утворюють цілісне коло – *юань*. Завдяки постійній взаємодії, що відбувається між елементами, у всесвіті панує рівновага, а людина, яка є мікрокосмом всесвіту, зберігає свою душевну та фізичну гармонію, саме які роблять її по справжньому щасливою, а її життя – повноцінним.

В стародавній праці «Середина і постійність. Священна книга послідовників Конфуція» в контексті конфуціанського вчення про «золоту середину» зустрічаються роздуми про круглу форму, яка символізує істину: «Подібне колу (безконечне) є правда; вона здатна наділитися формою. Коли вона наділена формою, тоді вона й виявляється. Виявлена правда очевидна для усіх. Очевидне рухає; рушійне – змінюється; мінливе – перетворюється. Те, що здійснює перетворення, є світова правда» [169, с. 397].

Символіку основних категорій в контексті космологічного та числового вимірів яскраво демонструють, зокрема, такі розмірковування видатного філософа і математика Чжао Цзюньцина (III ст. до н. е.): «Речі бувають або круглі, або квадратні, а числа – парні та непарні. Рух Небес відповідає колу, його числа непарні. Спокій Землі відповідає квадрату, його числа парні. Це

відноситься до взаємодії інь та ян і не має відношення до форми Неба і Землі. небо не можна бачити. Землю не можна охопити поглядом. Як же можна говорити, що вони являють собою коло і квадрат?» [134, с. 318].

Суттєве значення для розуміння семантики категорії *юань* має її розгляд з позицій нумерології (вчення, спрямованого на розкриття закладеного в числах символічного сенсу), що, на думку багатьох дослідників, має тісний зв'язок з китайською класичною філософією та космологією.

Відомий синолог А. Кобзев у своїй праці «Учення про символи і числа китайської класичної філософії» підкреслював тісний взаємозв'язок між космологічними та числовими аспектами китайського філософського мислення, висвітлюючи їх символічне значення: «Специфічною особливістю китайських космогонічних систем і відповідних їм космологічних структур була їх тотальна числова оформленість. У результаті кожному числу натурального ряду в межах десятки, а також деяким наступним числам були поставлені у відповідність певний етап космогенезу і певна космологічна структура. Нульовий, доструктурний рівень, передісторичний рівень осмислювався у категоріях “безмежне” (межа відсутності-небуття) (у ці), “хаос” (хунь-дунь) “смутно-незрозуміле” (хуан-ху)» [82, с. 94]. Смутне і незрозуміле означає тут хаос, який, згідно з китайськими космологічними уявленнями, є першоосновою усього буття на землі, а число «0» символізує безмежність («юань»).

Визначаючи зміст категорії *юань* в контексті космологічних теорій китайської філософії, слід підкреслити, що саме *юань* традиційно ототожнювалося з небесною величиною (геометричне коло символізувало чуттєво-буттєве розуміння неба). Згідно з космологічним ученням про небесні сфери («хунь *тянь шо*»), небо мало форму «курячого яйця», а Земля, розташовуючись у центрі всього всесвіту, походила на «курячий жовток». Земля немов би «плавала» у світовому просторі, а небо, у свою чергу,

підтримувало її завдяки випаруванню, яке утворювалося від земної поверхні. Одним із перших обґрунтував теоретичні припущення щодо форм, якими наділені небо та земля, імператор Лю Ань (котрого також називали Хуай Нань Ваном) у книзі «Хуай Нань Цзи» (II ст. до н. е.): «небо має форму кулі, а земля є квадратною. Юань символізує небо» [284, с. 102] (*пер. мій. – Лі Мін*).

Символіка юань знайшла віддзеркалення в різних видах мистецтва Китаю, зокрема в архітектурі. Яскравим прикладом її втілення може слугувати згадуваний Храм Неба (*Тяньтань*), що є одним з найвизначніших архітектурних шедеврів XV ст. Храм складається з 3-х будівель: «Вівтар Неба», «Храм небесної величі», а також «Храм моління про врожай», який вважається головним. Будівля цього храму має круглу форму, котра символізує небозвід, тобто небесну велич.

Визначаючи семантичну специфіку категорії «юань» в контексті давньокитайської філософії та релігії, слід також висвітлити особливості її екстраполяції в китайському музичному мистецтві, величезною мірою пов'язаному з космологічними концепціями Всесвіту.

Ху Цзюнь у статті «Музично-філософська думка в трактаті “Тайпінцзін” – міст між Людиною та Космосом» висвітлює космологічні аспекти розуміння музики в давньокитайській філософії на матеріалі трактату «Тайпінцзін» відомого філософа ханьської епохи Юй Цзи. У цьому трактаті підкреслюється, що саме музика виступає своєрідним мостом між людиною та всесвітом, сприяючи встановленню між ними тісного взаємозв'язку [303, с. 30] (*пер. мій. – Лі Мін*).

Так, зазначаючи притаманний музичній думці Сходу «тісний зв'язок філософських ідей з міфологією, епосом, поезією» [144, с. 7], В. Шестаков підкреслював, що для неї є характерним «космологічне розуміння музики, переконання в тому, що музика є грандіозною космічною силою, що панує над світом» [144, с. 11].

Акцентуючи увагу на закріпленні в китайській музиці за кожним музичним звуком певної семантичної ролі, пов'язаної, у свою чергу, з загальними уявленнями про систему світобудови, О. Васильченко у статті «Відображення моделі світу в звукомузичній традиції Далекого Сходу» зазначає, що: «... у Китаї самодостатність окремого звуку як культивованого “тону” підтверджується його складним семантичним навантаженням, що відображає модель Світобудови. Яскраве тому свідчення – сам термінологічний масив китайської музично-теоретичної системи: поняття “звук” входить у позначення трьох найважливіших теоретичних категорій: байнь (“8 звуків, звучань”), ушен (“5 звуків”) і люйлюй (“12 звуків”), за допомогою яких і здійснюється символічне звукове “управління Всесвітом”» [35, с. 248]. Підкреслюючи особливе багаторівневе культуротворче значення звукомузичної традиції в системі цивілізацій Далекого Сходу, зокрема Китаю, дослідниця зазначає: «У різних цивілізаційних системах феномен звуку/музики є універсальною типологічною моделлю, здатною виступати в якості “культурного коду” цивілізації, відображати певну систему світосприйняття, відповідати політико-ідеологічному устрою держави, соціокультурній специфіці етносу тощо» [35, с. 248].

Одним з уособлень такого культурного коду є система «люй-люй», що стала одним з основних компонентів китайської теорії музики. За легендою, викладеною у книзі «Люй-ши чунь цю» («Весни і осені пана Люя»), автором якої є мислитель та політик Люй Бу Вей (292–235 до н. е.), дванадцятиступеневий хроматичний звукоряд «хуан чжун», на якому ґрунтується ця система, був створений за наказом імператора його музичним міністром Лін Лунем за допомогою дванадцяти бамбукових флейт, що знаходяться в певному числовому співвідношенні між собою [289, с. 48]. Кожному зі звуків цього звукоряду притаманний особливий спектр асоціацій-символів (зокрема, дванадцять звуків символізують дванадцять місяців року або ж дванадцять годин, а також положення місяця, сонця чи землі) [144, с. 31].

Хуан Да Тун у роботі «Дослідження системи “дванадцять люй”» акцентує увагу на тому, що система «люй» (яку в Китаї називають «дванадцять люй») являє собою поєднання сил *інь* та *ян* з законами музики. Дванадцятиступеневий хроматичний звукоряд, який лежить в основі цієї системи, поділяється дві частини, що є уособленням *інь* та *ян*. Так, парні ступені втілюють жіноче начало (*інь*), а непарні – чоловіче (*ян*) [304, с. 65] (*пер. мій. – Лі Мін*).

Однією з основних ідей китайської філософії є взаємозв'язок неба, землі та людини, який означає гармонію. Символічне значення зазначених філософсько-космологічних уявлень виявляється й на рівні музичного інструментарію. Так, Фу Му Жун у статті «Символічне значення музичної культури інструменту гуцинь» підкреслює, що ця ідея отримала своє втілення в символіці одного з найулюбленіших традиційних музичних інструментів *цин* (або, як його ще називають, *гуцинь*), який з давніх часів користувався особливою пошаною серед великої кількості різних інструментів. (Зауважимо, що чарівне, проникливе звучання якого дуже високо цінували китайські імператори та придворна аристократія). Як зазначає дослідник, струни даного інструменту символізують небо, дерев'яний корпус означає землю, а підставка для струн, що поєднує корпус зі струнами, асоціюється з людиною. Під час гри на цинь людина встановлює зв'язок з небом, очищує свій розум, й тим самим досягаючи стану гармонії [299, с. 54] (*пер. мій. – Лі Мін*).

Відомо, що Конфуцій майстерно грав на цині й також його шанував. З цим інструментом, навколо якого існує безліч легенд, пов'язана особлива філософсько-космологічна символіка. Вважається, що творцем циня був легендарний імператор Фу Сі, який втілює у цьому інструменті знання про Всесвіт, зокрема «... резонаторну дошку зробив круглу, як небо, нижню деку плоску, як земля. Усі інші частини циня, так само як кількість струн (спочатку 5, пізніше 7), мають відповідне ритуальне значення» [252, с. 33].

У китайському музичному мисленні багатобічне втілення отримала символіка кола та колообігу, детермінована дією категорії «юань». Так, у багатьох творах давньокитайської музики важливу роль у мелодійному розвитку й формоутворенні виконує принцип «кругового руху», який є загалом притаманним китайському музичному мисленню. Цю особливість, зокрема, зазначає Р. Грубер у «Історії музичної культури», аналізуючи гімн, присвячений Конфуцію: «У будь-якому випадку повернення до вихідного пункту не справляє враження кінцевої фінальної кульмінації; навпаки, після такого закінчення так й напрошується повторення початку – свого роду круговий рух. Панування в китайській музиці цього виду “кругообертання” зі свого боку ще різкіше підкреслює тип музичного мислення, характерний для китайської музики» [52, с. 218].

У контексті багатовимірності проявів категорії «юань» у різних сферах зазначимо також її тісний зв'язок з китайським мовленням, зокрема з одним з найважливіших історично сформованих принципів естетичного та виразного прочитання ієрогліфів, згідно з яким у процесі їх вимови порожнина роту й відповідно його форма мають бути округлими. Цей прийом застосовується з метою досягнення чіткішої та зрозумілішої дикції у людини, яка розмовляє.

В контексті музичного виконавства про «юань» уперше згадувалося у трактаті «Чань Лунь» («Роздуми про спів», 2-га пол. XIV ст.), автором якого є один з перших дослідників вокального мистецтва Янь Ань Чжи Ань. Віддзеркалення символіки категорії «юань» пов'язано в цій сфері з виразним й естетичним звучанням голосу співака, яке досягається шляхом округлого положення роту та піднятого м'якого піднебіння [67, с. 172].

Визначальний вплив символічної картини світу, притаманної для китайської ментальності, та пов'язаних з нею філософських категорій знайшов своє віддзеркалення й в китайському оперно-вокальному виконавстві.

Одним з найважливіших його проявів є, на думку дисертанта, властиве китайському співу та загалом національній інтонації тяжіння до високих

звуків, використання високого регістру. В китайській музичній і поетичній традиції звуковисотні та темброві параметри відіграють особливу змістовну роль, володіючи власною ціннісно окрашеною семантикою, при цьому величезного значення набувають насамперед високі звучання і тембри.

Відмічаючи залежність використання в китайській музиці тембрів та регістрів від історично сформованих семантичних уявлень і асоціацій, Р. Грубер наводить фрагмент з поеми «Лютня», створеної поетом IX ст. Бо Цзюй-і, з якого очевидним є те, що у китайській національній свідомості звуки у низькому регістрі асоціювалися з безрадісними, сумними, неприємними образами, а високі звучання, навпаки, ототожнювалося з веселим, радісним настроєм, щастям та гармонією:

«... і низькі струни гудуть-гудуть.

Як дощ проливний і квапливий.

Високі струни дзвенять-дзвенять.

Як шепіт веселий, щасливий» [52, с. 206].

Домінування дуже високих регістрів (із застосуванням мелізматики та елементів глісандування) як характерну ознаку китайського співу, а також переважання високих регістрів та специфічних тембрів в звучанні національних музичних інструментів (цин, піпа, тан-була, саньсань, баньчжун та ін.), що справляють екзотичне враження на європейське сприйняття, підкреслює й Г. Шнеерсон, визначаючи особливості традиційної китайської музики: «Вона вражає своєрідністю тембрів, різкістю звучання, переважанням високих регістрів, великою кількістю дзвінких і гуркітливих інструментів» [252, с. 32].

Значну роль у змістовній детермінації такої домінантної ролі високих звучань у китайській музиці має, на нашу думку, саме семантика категорії неба, про яку вже йшлося раніше. Високі голоси й регістри в китайській традиції символізують світле, піднесене начало, наближене до вищих сил. Так, зокрема, під час моління до неба як до вищого божественного начала

голоси імператорів та народу, набуваючи особливої щирості та чистоти, лунали, відповідно до цього, вище, ніж при повсякденному спілкуванні.

Зазначимо також, що високий дзвінкий голос, що доносився до великої кількості слухачів, був іманентним атрибутом важливої у Давньому Китаї посади імператорського глашатая, котрого називали «*тай цзянь*» (*tai jian*; «*tai*» – «дуже», «*jian*» – «перевіряти», загальне значення – «важливий перевіряльник»). До його обов'язків входило читання імператорських указів, а також оповіщення усіх про прибуття повелителя. Обов'язковими ознаками такого читання були використання максимально високої теситури, а також довге уповільнення кожного важливого за своїм значенням слова. Задля досягнення необхідної висоти й тембральної чистоти голосу імператорський перевіряльник ще в ранньому віці піддавався кастрації. (Тут виникає очевидна аналогія з традицією співу кастратів, яка з метою збереження яскравих високих та сильних голосів артистів довгий час існувала в європейській опері й видатними представниками якої були такі видатні італійські співаки, як Г. Кафареллі, К. Фарінееллі, Г. Пак'яротті, Дж. Гіцц'елло та ін.).

Підкреслимо, що з високим, дзвінким та ніжним голосом в китайській культурі (зокрема, музичній), в свою чергу, ототожнювалося жіноче начало.

Історичне переважання високих звуків в китайському співі щільно пов'язане з семантикою категорії неба та символіка згадуваного вище й наближеного до неї культу птахів, які саме літають високо в небі й зачаровують своїм високим дзвінким співом. Зазначимо, що за легендою Лін Лунь, створюючи звукоряд «*люй-люй*», прагнув відтворити саме спів двох священних птахів феніксів (самця і самиці), які, з'явившись йому, проспівали кожний по 6 звуків, що відтворюють чоловіче (*ян*) та жіноче (*інь*) начало й розташовані в певному порядку [289, с. 62].

Ще однією детермінантою широкого використання високого регістру в китайському оперно-вокальному виконавстві є тісний зв'язок з китайським народним співом та традиційними звичаями. Так, наприклад, вважалося, що

високі голоси є голоснішими за своїм звучанням, ніж низькі, тож їх можна краще почути. У китайського народу (особливо жителів сільської місцевості) сформувалася традиція, згідно з якою людина, котра щось розповідає і хоче звернути на себе увагу співрозмовників, починає розмовляти у високому регістрі, а її голос стає гучним та дзвінким.

З символікою основних категорій китайської філософії (зокрема, *інь* та *ян*, *юань* тощо) пов'язане й мистецтво славнозвісної пекінської опери *цзінцзюй* (у тому числі її вокально-виконавська складова).

Так, у семантиці пекінської опери простежуються втілення двох протилежних взаємодоповнюючих начал *інь* та *ян*. Ши Сюй Шен у статті «Інь та Ян. Віртуальне та реальне: діалектика у мистецтві пекінської опери» акцентує увагу на впливі *інь* та *ян* на зміст чотирьох основних ампуа (*шен*, *дань*, *цзін* і *чоу*) [319, с. 94–95]. Два з цих ампуа (*шен* та *цзін*) пов'язані з втіленням чоловічого начала (*ян*), а інші (*дань* та *чоу*) – з жіночим (*інь*). Втім, прояви цих основних начал тісно взаємодіють. Наприклад, ампуа *дань* (в перекладі «вдень», що пов'язано із світлом, яке уособлює чоловіче начало – *ян*), призначено для жіночих ролей (*інь*), котрі протягом століть традиційно виконували чоловіки (*ян*) [319, с. 95].

Висвітлюючи значення високих тембрів і регістрів у оперній традиції Китаю в контексті національно-культурних відмінностей китайського та європейського вокально-виконавського мистецтва, Ван Цюн зауважує, що саме високе звучання та дзвінкість голосу виконавця є одними із його головних естетичних характеристик у пекінській опері. На думку дослідника, формування таких уявлень детерміновано значним впливом інтонаційних особливостей і виконавських традицій китайського музичного фольклору [33, с. 29]. На думку дисертанта, перевага високої співацької форманти в національній оперно-вокальній традиції пояснюється насамперед такими факторами: 1) китайське оперне виконавство ґрунтується на національному народному співі; 2) високе звучання голосів китайських оперних співаків пов'язано з особливостями китайської вимови.

Підкреслюючи ексклюзивне значення високих голосів у китайському оперному мистецтві, Т. Будаєва акцентує увагу на тому, що «Техніка співу в Пекінській опері відрізняється високим регістром і напруженістю звучання незалежно від типу амплуа. Таке звуковидобування надає як чоловічим, так і жіночим голосам унікальне неповторне забарвлення, завдяки якому Пекінська опера стала відомою у всьому світі» [28, с. 13]. Визначаючи причини цього явища, дослідниця слушно зазначає: «Перевага високих регістрів пояснюється китайськими уявленнями про естетику і красу високих теситур у мові та музиці (басові тембри відсутні й серед китайських традиційних інструментів)» [28, с. 13].

Зауважимо, що семантика «юань» знаходить своє втілення також на рівні вокально-виконавської техніки. Так, відомий музикознавець Тянь Чжи Пін у своїх працях, присвячених проблемам оперно-вокального виконавства, надаючи практичні поради для досягнення найкращого звучання голосу, рекомендує виконавцям прийом, що має безпосереднє відношення до «юань»: «Під час співу вокалісту слід уявити, що кожен звук є красивою перлиною, котру необхідно вільно випускати в зовнішній простір. При здійсненні цього прийому форма губ прийматиме естетичне кругле положення, що позитивно позначиться на якості звучання голосу» [296, с. 43] (*пер. мій. – Лі Мін*). Зі свого боку, підкреслимо, що округлість вокального звуку, яка впливає на м'яке, природне і невимушене звучання голосу, є провідною ознакою також європейського оперно-вокального виконавства. Так, тембральна рівність голосу упродовж усього вокального діапазону, регістрова згладженість є одними з головних вимог стилю *bel canto*, сформованого в італійській класичній вокальній школі.

Отже, проведений аналіз свідчить, що специфіка китайського оперного вокально-виконавського мистецтва (передусім традиційної пекінської опери (*цзінцзюй*)) значною мірою зумовлена впливами національної міфології та філософії (категорії неба, *інь* та *ян*, *юань* тощо), а також особливостями китайського мовлення, зокрема принципами естетичної вимови ієрогліфів.

Висновки до Розділу 1

1. Оперне мистецтво є однією з найзначніших складових європейської та світової музичної культури. В музичній науці сформувався самостійний напрям – оперологія, який набуває все більш активного розвитку. Традиційно в музикознавстві розглядаються художні здобутки європейської опери (або опери європейського зразку), однак існують й інші національно-культурні типи музичного театру, насамперед китайський, уособленням якого є пекінська опера. Важливою метою дослідження є висвітлення специфіки кожної з зазначених оперних традицій та розкриття певних взаємодій та взаємовідображень між ними.

2. Взаємовідображення оперного мистецтва Китаю та Європи мають розглядатися у контексті глобальної проблематики міжкультурної взаємодії Сходу та Заходу, яка знаходить віддзеркалення у багатьох сферах творчої діяльності та духовного доробку цих великих цивілізацій. Важливими аспектами дослідження художніх взаємовідображень оперного мистецтва Китаю та Європи є семантичні, жанрово-стильові тощо.

3. Стремління до змістовно-образного осягнення культури і мистецтва Сходу стало підґрунтям формування в європейській художній думці та мистецькій практиці XVIII–XX ст. такого напрямку, як орієнталізм, який знайшов яскраве відображення й у оперному мистецтві. Європейський концепт орієнталізму базується насамперед на умовно-узагальнених уявленнях про Схід, значну роль у формуванні яких відіграє орієнтальний міф, що склався в європейській художньо-філософській думці.

В сучасному науковому дискурсі проблематика, пов'язана з осягненням концепту орієнталізму та його визначенням, отримала відображення насамперед у працях іноземних дослідників. Виходячи з запровадженого аналізу існуючих репрезентацій концепту орієнталізму у сучасному науковому дискурсі, дисертантом запропоновано авторське визначення

орієнталізму, під яким розуміється осмислення, художнє освоєння і своєрідне стилізаційне переломлення європейськими митцями образного світу Сходу, специфіки східних культур, шляхом творчого використання його певних атрибутивних ознак.

Важливими проявами орієнталізму в європейському музичному мистецтві XVIII – XX ст. є китайський стиль (*шинуазрі*), турецький стиль (*тюркері*), японський стиль (*жапоне*), а також арабський, перський, єгипетський, індійський, циганський, угорський стилі, тощо.

Яскравим втіленням турецького стилю в оперному мистецтві XVIII ст. є «Викрадення з сералю» В. А. Моцарта. Японський стиль в опері кінця XIX – початку XX ст. репрезентований творами К. Сен-Санса «Жовта принцеса» та «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні.

4. Одним із основоположних проявів орієнталізму в європейському музичному мистецтві XVIII – XX ст. є китайський стиль, або стиль *шинуазрі* («*chinoiserie*» – «китайщина»), який ґрунтується на використанні певних характерних особливостей, атрибутів, мотивів, притаманних китайській традиційній культурі. Специфічною ознакою стилю *шинуазрі* є умовно-стилізоване відтворення екзотичних китайських мотивів та їх авторське переосмислення, що, зокрема, знайшло яскраве вираження в європейському оперному мистецтві XVIII – першої чверті XX ст., де зазначений стиль набув великої популярності.

В сучасній мистецтвознавчій думці існують різні інтерпретації стилю *шинуазрі* та пов'язаних з цим дефініцій. Втім вивчення даної проблематики загалом відбувається переважно у сферах зображального та декоративно-прикладного мистецтва, тобто поза межами музикознавства, в якому дотепер є лише одиничні наукові розвідки у цьому проблемному полі.

5. Духовною основою китайської культури загалом та музичного мистецтва зокрема є національна релігійно-міфологічна та філософська спадщина, в якій величезну роль відіграє багаторівнева символічна система певних понять і категорій. Символіка категорій і понять давньокитайської

філософії (*тянь* – небо, *інь* та *ян*, *юань* тощо) отримала яскраве втілення також у оперному мистецтві Китаю, у тому числі на рівні специфіки вокального виконавства. Так, в оперно-вокальному виконавстві Китаю одним з визначальних є поняття *юань* («коло», «куля», «округлість»), яке в китайській філософській думці символізує повноцінність, безмежність, постійний світовий рух. Важливою специфічною ознакою китайського оперного виконавства, яка теж має символічне підґрунтя, є тяжіння до співу у високому регістрі й переважання високих тембрів, що є загалом характерним для національної культурної традиції.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНА СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО (ОПЕРНОГО) МИСТЕЦТВА

2.1. Становлення музично-театрального мистецтва у Давньому Китаї

Процес становлення музично-театрального мистецтва у Давньому Китаї має свою довгу історію. І донині в сучасному мистецтвознавстві вивчення цього процесу залишається однією із фундаментальних проблем, оскільки породжує багато нових питань, нерідко суперечливого характеру, які продовжують залишатися невичерпними. Музично-театральне мистецтво Китаю, яке існує вже упродовж багатьох століть, є однією з найважливіших, невід'ємних складових національної культури. Як слушно підкреслює Сунь Цзюань: «Театр посідає важливе місце в історії китайської культури – і традиційної, і сучасної. Зародившись у глибокій давнині, він здобув безліч художніх форм і жанрових різновидів, визначивши “театроцентризм” культурного середовища Китаю, і став відображенням національного характеру і менталітету китайського народу» [192, с. 3].

Зазначимо, що як в китайському, так і в іноземному мистецтвознавстві стосовно проблем генези китайського музично-театрального мистецтва сформувалися різні теоретико-концептуальні версії, які засновуються на тих чи інших засадах (релігійно-міфологічних, філософських та ін.). Тож вбачаємо за необхідне приділити увагу розгляду тих версій, що стали загальноприйнятими та отримали фундаментальний аналіз у дослідженнях китайських та зарубіжних мистецтвознавців.

Сучасний дослідник Сун Мінхань у статті «Зародження і специфіка театрального мистецтва в Китаї» акцентує увагу на наявності двох історично сформованих теорій щодо виникнення театрального мистецтва у Китаї. Так, згідно з першою з них, на процес становлення китайського театру вплинули

насамперед релігійні культи і церемонії. Саме вони стали головною передумовою зародження театрального мистецтва: «Ця теорія має безліч прихильників і спирається на анімістичні танці шаманок “у”, що збереглися у глухих повітах навіть у ХХ столітті, і на драматичні елементи в культурі предків» [187, с. 177]. За іншою теорією, як відмічає Сун Мінхань, генеза театру пов'язана «безпосередньо з народними обрядами, гуляннями, святами» [187, с. 177] і має щільний зв'язок із обрядовою сферою традиційної народної творчості та народного побуту, в якій яскраво втілюється ігровий початок, пісенність, танцювальність тощо, котрі у своїй сукупності становлять головну, невід'ємну частину театрального мистецтва Китаю.

Слід зазначити, що обидві згадані теорії є взаємопов'язаними і аж ніяк не протирічать одна одній, тож багато хто з дослідників (серед них і Сун Мінхань) є прибічниками обох з них: «Ясно, що без музики, танців, яскравих ефектних видовищ не обходилися ані релігійні церемонії, ані народні гуляння, ані палацові свята» [187, с. 177]. Сун Мінхань також акцентує увагу на існуванні ще однієї змішаної теорії – «теорії про палацове походження театру» [187, с. 177], яка спирається на «легенду про народження театру в Китаї, що датується 734 р. до н. е.» [187, с. 177].

Ся Голян обґрунтовує думку про те, що формування традиційного китайського театру було зумовлено трьома основними складовими, які у своїй сукупності суттєво вплинули на його виникнення: «Традиційний театр Китаю почав формуватися у глибокій давнині із трьох джерел: в першу чергу, з містерій-карнавалів, що містили ходи ряджених, одягнених у звірині шкури і маски, по-друге, містерій-інсценувань, що відтворювали епізоди з життя божеств, по-третє – з палацових свят» [195, с. 258].

У контексті дослідження проблем становлення музично-театрального мистецтва у Давньому Китаї неможливо не зазначити той суттєвий вплив, який на цей процес здійснювала китайська філософія. Саме філософія, що традиційно посідає одне із основоположних місць у національній культурі та

мистецтві, а також у багатьох інших сферах, стала головною складовою китайського світогляду, ментальності, способу життя. Вона також виступає своєрідним змістовим підґрунтям процесу історичного розвитку музичного мистецтва Китаю. Тісний зв'язок китайської філософії та музики можна простежити, зокрема, й у царині музично-театрального мистецтва.

Значний вплив, який здійснювали китайська філософія та релігія на розвиток китайської музики, відмічається багатьма дослідниками. Так, Сун Пенсян у статті «Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю» зазначає: «Простежуючи історичний розвиток музичного мистецтва Китаю, слід відзначити, що воно ще з давніх часів було тісно пов'язане з філософськими ученнями і релігійними уявленнями» [188, с. 88].

Наявність традиційної спорідненості між китайською музикою, філософією та літературою, їх взаємодоповнюючої єдності підкреслює й Ту Дуня у дослідженні «До історії оперного театру Китаю та його європейські аналогії»: «Китайська музика традиційно існує у єдності із філософією та літературою. Тому основи китайської музики і театру нерозривно пов'язані із філософією Китаю» [207, с. 214]. Дослідник акцентує увагу на основоположній ролі світоглядних ідей даосизму у формуванні специфічної системи «образно-рольової» диференціації театральних персонажів (мається на увазі амплуа), що є однією із унікальних особливостей, притаманних китайському театральному мистецтву: «У процесі свого розвитку театр набув неповторних особливостей, якими він відрізняється від усіх театрів світу. На основі філософських позицій двоїстості – четверичності, визначених даоським розумінням сутності будови світу, сформувалася образно-рольова система китайського театру. Кожна роль мала певні типові риси, створювався типаж узагальненого характеру» [207, с. 214].

Вищерозглянуті теорії генези та історичного становлення музично-театрального мистецтва Китаю отримали значне поширення у наукових працях в галузі китайського, а також іноземного мистецтвознавства.

Музично-театральне мистецтво Китаю сформувалося на основі взаємодії найкращих досягнень традиційної культури та мистецтва, які викристалізувалися упродовж багатьох століть. Китайський театр являє собою синтетичний вид мистецтва, в якому гармонійно співіснують мова, музика, танці, пантоміма, сценічна дія, бойові єдиноборства, фехтування та багато ін. Тож цілком закономірним є висновок про те, що наявність подібної синтетичності є однією із головних специфічних ознак театру Китаю.

Отже, китайські релігійно-культові обряди, ритуали та церемонії, традиційна народна і палацова придворна культури, а також філософія, література, музика, танці та ін. у результаті своєї взаємодії підготували той міцний фундамент, на основі якого, власне, й відбувся процес зародження китайського музично-театрального мистецтва.

В якості підтвердження зазначеного вважаємо за необхідне звернутися до фундаментальної праці У Сінь Лея «Історичний трактат про китайське театральне мистецтво», автор якої наголошує на багатовимірності явища китайського театру та усіх його джерел: «Китайське театральне мистецтво існує упродовж багатьох тисячоліть, хоча його офіційне становлення припадає на період правління династії Сун. Якщо ми будемо намагатися відшукати у кожному окремому виді мистецтва, яке стало складовою китайського театру, його головне джерело, тоді ми можемо побачити, що це джерело має своє походження» [298, с. 13] (*пер. мій. – Лі Мін*).

Дійсно, офіційне становлення китайського музично-театрального мистецтва відбувалося на початку XII ст. (період правління династії Сун). Утім ще задовго до появи театрів у Китаї існували розважальні вистави, в яких органічно поєднувалися пісенність і танцювальність. Ці вистави підготували міцне підґрунтя для формування професійного театрального мистецтва.

Ще в епоху правління династії Чжоу (XI – III ст. до н. е.) є відомості про існування пісень і танців, а також жартівливої пантоміми, основною метою яких було розважати імператора та придворну знать. В архівах

збереглися нечисленні документи, що датуються до нашої ери і в яких можна виявити такі поняття, як «чан-ю» (співак, актор-вокаліст) і «пай-ю» (комік, блазень). Більш детальну характеристику «чан-ю» та «пай-ю» надає Сун Мінхань у зазначеному вище дослідженні: «“Ю” вміли співати, танцювати та грати на музичних інструментах. Надалі “ю” стали ділитися на “па-ю” – комік, блазень, лицедій – та “чан-ю” – співак, актор, що співає, музикант. Перші крім танців, співу та гри на музичних інструментах повинні були вміти смішити людей, виступати з веселими каламбурами, дотепами, копіювати зовнішність і звички окремих особистостей (при дворі “па-ю” іменувались “звеселяючими сановниками”), а другі спеціалізувалися на співі та грі на музичних інструментах» [187, с. 177].

Зазначимо, що у давнину китайський традиційний фольклор не лише звеселяв народ та придворну знать, а також слугував для імператорів певним показником (так званим «критерієм»), котрий допомагав дізнатися про настрої, думки, переживання народу (радість або печаль, вдоволення або обурення умовами та рівнем власного життя та ін.). З метою усвідомлення у цьому китайські імператори призначали спеціальних чиновників, які мали уважно прислухатися до народної творчості. У випадку виявлення народного невдоволення настроїв (зокрема проти імператора), їм потрібно було сповіщати про це повелителя, якому необхідно готуватися до неприємних новин, котрі у подальшому могли породити більш серйозні проблеми.

Тож фольклор був важливим соціокультурним джерелом, в якому віддзеркалювалися думки, почуття і переживання китайського народу, що знайшли своє втілення у піснях, танцях та ін. Найкращі здобутки китайського фольклору стали міцним підґрунтям становлення музично-театрального мистецтва у Піднебесній.

Під час правління династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) виникають циркові вистави, що отримали назву «байсі» (у перекладі з китайської – «100 ігор»). Характерною особливістю цих вистав було те, що в них акробатичні виступи чергувалися з фехтуванням, а також різного роду змаганнями. Байсі

розважали народ переважно у святкові дні. До теперішнього часу збереглися імена деяких видатних артистів: «... танцівниці Лі, яка так осягла закони танцю, що її прозвали летючою ластівкою; сатирика і талановитого блазня Дунфан Шо; знавця музики Чжоу Лана» [162, с. 227].

Синолог М. Кравцова зазначає наявність в епоху Хань певних технічних пристроїв, котрі використовувалися під час театральних вистав, що надавало останнім більш ефектного та видовищного оформлення: «Відомо, що вже у ханьську епоху існували технічні можливості для проведення складних вистав з влаштуванням, наприклад, процесії з колісницями, і здійснення професійних технічних трюків та трансформацій: напускання на сцену туману і снігу, перетворення на очах глядачів одних тварин в інших» [93, с. 343].

Р. Грубер у своїй фундаментальній праці «Історія музичної культури» підкреслював ту суттєву роль, яку відігравала музика в суспільному та культурному житті Піднебесної, наголошуючи на її особливому значенні в умовах космологічного характеру давньокитайської релігії й відсутності в ній зображальних елементів: «Значення музики було великим у суспільному житті давнього Китаю, починаючи з придворних і культових святкувань і закінчуючи музикуванням в умовах народного побуту. Особливо це значення музики зростало у вигляді “безобразності” давньокитайського культу, явно вираженого “космологічного характеру” (в храмах ніяких зображень, крім таблиць, не допускалося)» [52, с. 200]. Вчений акцентував увагу на особливому значенні музичних чинників у китайському музично-театральному мистецтві: «Спеціально слід виділити роль музики в театрі, де все розгортання дії йде на фоні музичного супроводу, що передує початку театральної вистави оглушливим звучанням всього оркестру на чолі з ударними (які ані на секунду не замовкають і в перервах між сценами), збагачуючись різноманітними декламаційно-наспівними партіями акторів (співаків, танцюристів) по ходу дії» [52, с. 200].

Під час правління епохи «Шести династій» (220 – 589 рр. н. е.), що охоплює період між падінням династії Хань та заснуванням наступної правлячої династії – Суй (VI – VII ст.), відбувався подальший розвиток музично-театрального мистецтва. Так, при дворі правлячої династії Вей (386 – 534 рр.) традиційно організовувалася чимала кількість пісенно-танцювальних вистав. М. Кравцова підкреслює, що у подібних виставах брали участь професійні актори, і це, в свою чергу, підтверджує високий рівень розвитку, досягнутого на той період китайським музичним театром: «Такі вистави здійснювались силами саме професійних акторів, про що свідчить факт виплати гонорару (до 10 000 монет)» [93, с. 343].

Зі встановленням династії Тан (VII – X ст. н. е.) відмічається підйом китайської культури, з яким пов'язано формування і розвиток вже в VII ст. таких найпростіших форм театральної вистави, як фарси «гра на цаньцзюні».

Загальну характеристику цих фарсів, які «не мали ще фіксованої драматургії» [175, с. 247], надає В. Сорокін у дослідженні «Китайська класична драма»: «Фарс розігрувався двома виконавцями, один з яких, “цаньцзюнь” (назва чиновницької посади), незмінно опинявся у смішному становищі й терпів побої» [175, с. 247]. Спочатку подібні фарси переважно склалися із розмовних діалогів, а згодом ці діалоги доповнювалися співом та музичним супроводом. Для п'єс був притаманний вільний, імпровізаційний характер. Особливий настрій створювався завдяки яскравим театральним костюмам, а також маскам, у які були вбрані їх учасники, що додавало фарсам святковості, видовищності та символічності.

Важливий вплив на подальший розвиток китайського театру в епоху Тан здійснювали вистави, котрі традиційно розігрувалися на міських площах. Відмітимо, що у той час відбувалося формування певної диференціації театральних вистав на синтетичні, пісенно-танцювальні, розважальні.

М. Кравцова акцентує увагу на появі в епоху Тан перших так званих «переддраматичних творів – цілісних п'єс з єдиною фабулою та набором амплуа» [93, с. 344], визначаючи їх специфіку: «До переддраматичних творів

безумовно відносяться танські та сунські “Великі арії” (*дацюй*). Збереглося понад десяти сценаріїв *дацюй* й близько 280 їх назв, за якими можна судити про широту діапазону тем та сюжетів цих творів і про композиції їх сценічного втілення» [93, с. 344]. «Великі арії» (*дацюй*) склалися із трьох частин, кожна з яких вирізнялася за своєю структурою. У першій частині центральне місце відводилося музиці; у другій на першому плані було театральне мистецтво; третя частина присвячувалася танцям.

Варто також особливо відмітити важливу подію, що суттєво вплинула на розвиток музично-театрального мистецтва Китаю. Вона відбулася у період правління імператора Тан Сюань Цзуна (685–762 рр.) і пов’язана з його реформами в музичній сфері, які позитивно позначилися на професіоналізації китайського музичного театру. Сам імператор дуже любляв музику, грав на музичних інструментах, зокрема на флейті та ін., вмів майстерно диригувати і навіть сам писав музичні твори. Тож за його наказом при імператорському палаці була організована театральна школа, що отримала назву «Юань лі», або «Грушевий сад» («юань» у перекладі означає «сад», «лі» – «груша»). У цій школі юнаки та дівчата мали змогу навчатися музиці, співу, грі на різних інструментах й оволодіти мистецтвом танцю. Тан Сюань Цзун особисто приділяв значну увагу керуванню навчальним процесом театральної школи, нерідко проводячи заняття для учнів. Тож, як відмічає М. Рудова, діяльність імператорської школи «Грушевий сад» мала велике значення для подальшого розвитку театрального мистецтва у Китаї [162, с. 228].

При династії Сун (X – XII ст.) відбувався розквіт музично-театрального мистецтва, що значною мірою зумовлено виникненням драми *цзацзюй* (з китайської – «змішана драма»), яку В. Сорокін небезпідставно відносить до «змішаних вистав» [175, с. 247]. Зазначимо, що в «Сучасному китайсько-російському словнику», виданому в Пекіні за редакцією Чжан Цзянь Хуа, надано такі визначення основних складових цього поняття – слів «цза» та

«цзюй»: «за – 1) змішаний; різноманітний 3) змішувати; домішувати (ся)» [173, с. 982]. «ju – 1) п'еса; спектакль; драма» [173, с. 410].

Ця «змішана драма», або «змішана вистава», в якій домінувало комічне начало, вважається більш складною за своєю структурою, ніж фарси «гра на цаньцзюні». В. Сорокін визначає головні особливості, притаманні «змішаним виставам»: «“Змішаними” ці вистави іменувались тому, що склалися із трьох різних за характером виконання і не обов'язково пов'язаних загальним сюжетом частин. Очевидно, для них вже склалися спеціальні лібрето. Записи їх, однак, не збереглися; відомі лише назви близько тисячі “змішаних вистав”, що існували переважно на півдні країни» [175, с. 247]. Дослідник також акцентує увагу на наявності певного досить широкого кола персонажів-образів, які були характерними для *цзацзюй*: «Героями сценок були звичайні для середньовічних фарсів персонажі – лікарі, монахи, жебраки, школярі, невдачливі чиновники. Але зустрічаються й історичні особистості, полководці й навіть государі, – зрозуміло, колишніх епох» [175, с. 247].

Паралельно виникненню *цзацзюй* у південній частині Китаю сформувалася народна «південна драма» *наньсі* (з китайської «нань» – «південь», «південний»; «сі» – «драма»), поява якої знаменує важливий етап у розвитку театрального мистецтва Китаю. Підтвердження цієї тези знаходимо у фундаментальній праці Ляо Бень і Лю Янь Цзюнь «Історія розвитку сіцзюй», в якій зазначається: «Поява драми *наньсі* стала своєрідним знаком того, що китайське театральне мистецтво досягло своєї зрілості» [290, с. 41] (*пер. мій. – Лі Мін*).

У «Театральній енциклопедії» відмічається, що в жанрі *наньсі* чітко простежуються головні особливості, загалом притаманні китайській музичній драмі: «У 12 ст. на південному сході Китаю на фольклорній основі зароджується драматичний жанр *наньсі*, або сивень, в якому вперше чітко виявляються особливості китайської музичної драми» [78, с. 46].

На півночі країни виникає ще одна драма під назвою «юаньбень». Спільними особливостями драм юаньбень і *наньсі* є, зокрема, поєднання прозаїчних діалогів з віршованими аріями, певне чергування мелодій, а також наявність сформованої системи образів-масок. Вказані ознаки властиві багатьом пізнім різновидам традиційної китайської драми [78, с. 46].

Повертаючись до розгляду специфічних особливостей, властивих драмі *наньсі*, зазначимо, що в ній простежується гармонійне поєднання музики, співу, мовного начала (декламації), танців, а також імпровізаційності, котра включала у себе спілкування акторів зі глядачами. Важливою ознакою *наньсі* є диференціація персонажів за різними амплуа, зумовленими віковими й гендерними особливостями, темпераментом та іншими характеристиками. Подібний розподіл героїв за окремими амплуа здійснив значний вплив на інші театральні драми Китаю, у тому числі й на пекінську оперу. На жаль, до нашого часу збереглася лише незначна кількість театральних вистав *наньсі*, серед них такі, як «Помилка знатного юнака», «Чжань Се – переможець на екзаменах», «Сунь-м'ясник», «Жінка Чжао, Чоловік Цай» та ін.

Юй Вей Мінь у статті «Зародження *наньсі* та її соціальний характер» підкреслює, що в епоху Сун (960–1279 рр.) спостерігалось економічне процвітання багатьох китайських міст, що суттєво позначилося на збільшенні кількості міського населення. Це, в свою чергу, позитивно вплинуло на розвиток культури та мистецтва, оскільки люди мали більше вільного часу для творчості (написання віршів, музики та ін.). У сюжетах *наньсі* широке висвітлення отримала тема долі звичайних людей, котрі проживають у містах, відображення їх побуту, проблем, думок, переживань тощо. Драмам *наньсі* нерідко був притаманний автобіографічний характер. Відповідно з цим, в епоху Сун спостерігається тенденція, яка полягає у тому, що виставам починають давати назви в честь імен їх головних героїв. Серед них відомими стали «Ван Хуан», «Ван Куй» та ін. [322, с. 78] (*пер. мій. – Лі Мінь*).

У драмах *наньсі* були закладені й демократичні ідеї, оскільки чільне місце в них посідали теми боротьби проти соціальної нерівності, висвітлення

нелегкої долі трудового населення тощо. Музично-театральні вистави були зорієнтовані на широке глядацьке коло, що значно сприяло їх популяризації.

У часи правління династії Юань (кінець XIII – сер. XIV ст.) на півночі Китаю отримує розвиток драма *юаньцацзюй*, назва якої в згаданому дослідженні В. Сорокіна визначається як «юаньська драма» [175, с. 248], оскільки поняття *юаньцацзюй* та *юаньська драма* є однаковими за своєю суттю. У цій драмі гармонійно поєднувалися музика, спів, мовне начало, танок, акробатична майстерність та інші види мистецтва, що у подальшому певним чином позначилося на формуванні столичної драми.

У «Китайському музичному словнику» за редакцією Ляо Тянь Жуйя та Цзі Лянь Кана надається таке визначення поняття *юаньська драма*: «*Юаньцацзюй* являє собою одну із ранніх китайських театральних драм. В епоху правління династії Юань ця драма була найвідомішою та отримала широке поширення. *Юаньцацзюй* також може називатися як “юаньцюй” або “бейцацзюй” [279, с. 196] (пер. мій. – Лі Мін.). У «Театральній енциклопедії» *юаньцацзюй* іменується як «юаньська драма», або «цацзюй» [78, с. 46–47]. Підкреслимо, що поняття *юаньська драма* в китайському музикознавстві має значну кількість синонімічних назв: «юаньцацзюй», «юаньцюй», «бейцацзюй», що нерідко може викликати певні труднощі та плутанину в процесі її вивчення.

Гао І Жун у монографії «Інтерпретація культури й духу в юаньцацзюй» підкреслює, що поява *юаньцацзюй* ознаменувала зрілий етап у розвитку китайської драми та її розквіт [275, с. 26]. «Юаньська драма» (*юаньцацзюй*) вирізнялася своєю класичною завершеною структурою. Вона містила чотири або п'ять актів, котрі нерідко супроводжувалися прологом або інтермедією. Останні могли виконувати як самостійну роль або ж входити до складу основного твору [78, с. 47]. Віршовані тексти арій в *юаньцацзюй* створювалися із дотриманням ритму; музика звучала в одній тональності. Серед найвідоміших митців, котрі займалися створенням *юаньської драми*, слід назвати такі імена, як Ван Ши-фу, Гуань Хань-цин, Бо

Пу, Ма Чжи-юань. Особливо виділяється творчість Ван Ши-фу, який писав популярні юаньські драми у різних жанрах: соціальна трагедія «Образа Доу Е», побутові комедії («Порятунок ошуканої», «Се Тянь-сян»), героїчні драми на історичні сюжети («Один на бенкеті», «Плач за Цунь-сяо») [78, с. 47].

У фундаментальній праці «Зібрання творів Гуан Хань-цина» за редакцією Ван Сюе Ци та У Чжень Цин зазначається, що одними із найвідоміших творів Гуан Хань-цина стали такі драми, як «Сон метелика», «Зібрання з одним ножем», «Мати Чен виховує сина» та ін. [278, с. 3]. Для творчості Гуан Хань-цина загалом характерна широта охоплення дійсності, протест проти деспотизму і свавілля, сміливе поєднання комічного й трагічного. Особливої сили митець досягає у висвітленні образів жінок, що страждають та борються. Творчість Гуан Хань-цина здійснила величезний вплив на подальший розвиток китайської драми [78, с. 47].

Висвітлюючи головні особливості, властиві юаньській драмі, Цзюань Сунь у статті «Юаньська драма та її роль у становленні музичного театру Китаю» підкреслює її величезний вплив на розвиток китайського музично-театрального мистецтва: «Становлення і розвиток юаньської драми – важливий етап в історії давньої літератури та драматургії Китаю. <...> Саме у надрах юаньської драми зароджувалися традиційні вокальні форми – арії, формувалася композиційна структура драматичної вистави, де поєднувалися музика (спів), декламація і танок, оформився сецзи, що виконував функції оперного прологу та увертюри, розвивався оркестр» [228, с. 83].

Наприкінці правління династії Юань (сер. XIV ст.) виникає *аньхойська драма (хуейцзюй)*, яка формувалася під впливом місцевого фольклору таких провінцій, як Аньхой, Цзянсу, Цзянсі (північна частина), а також Чжецзян. Основними темами, що висвітлювалися в цій драмі, були історичні, побутові, а також воєнні. Однією із відмінних особливостей *аньхойської драми* було те, що музика вистав часто звучала у швидкому, жвавому темпі.

В *аньхойській драмі* застосовувалися чотири основних амплуа: *шен, дань, цзін* та *чоу*, а також використовувалися різні наспіви, серед яких

одними із найвідоміших стали два – *ерхуан* та *сіні* (специфіку цих наспівів, а також ампуа висвітлено у наступному підрозділі дисертації), Відмітимо, що вказані ампуа та наспіви пізніше стали невід’ємними складовими пекінської опери (*цзіньцзюй*), отримавши у ній яскраве втілення. Вважається, що *аньхойська драма* є одним з найважливіших передвісників пекінської опери *цзіньцзюй*, які мали найбільший вплив на її становлення.

В епоху правління династії Мін (XIV–XVII ст.) одне із провідних місць в музично-театральному мистецтві Китаю продовжує посідати драма *наньсі*. На відміну від *юаньської драми*, *наньсі* вирізнялася наявністю більш вільної драматичної форми, що суттєво позначилося на кількості її дій, яка не була обмеженою; відсутністю обов’язкової кількості акторів, які співають у драмі; вільним вибором мелодій, а також римування для арій та ін. [78, с. 47].

У XVI ст. велику популярність завойовує *куньшаньська драма* (*куньцюй*), що виникла у південно-східній частині Китаю (в провінції Цзянсу). Назва цієї драми пов’язана з горами Куньшань, які простягаються в місті Сучжоу цієї провінції. *Куньцюй* ще традиційно називають «театром на килимі», оскільки ця драма була розрахована на заможних глядачів.

Суттєву роль у процесі становлення та поширення *куньшаньської драми* мала творча діяльність відомого китайського музиканта та актора Вей Лян Фу (1489–1566), якого традиційно називають «батьком *куньцюй*». Головне творче досягнення цього митця полягає в тому, що він зумів органічно поєднати у межах драми *куньцюй* найкращі музичні традиції, притаманні для *північної* та *південної драм*, що, в свою чергу, позитивно позначилося на більшій доступності *куньшаньської драми* для сприйняття та розуміння слухачами й, відповідно, сприяло її великому розповсюдженню на території Китаю. Вей Лян Фу розширив склад оркестру в *куньцюй*, вводячи такі музичні інструменти, як піпа, цинь, щипковий саньсянь. Відмітимо, що митець є також автором відомої праці «Закон драми», присвяченої розгляду головних ознак, характерних для *північної* та *південної драм*, та визначенню специфіки драми *куньцюй* (зокрема її вокально-виконавських аспектів).

Аналізуючи характерні особливості, властиві драмі *куньцюй*, С. Серова у праці «Китайський театр та традиційне китайське суспільство (XVI – XVII ст.)» підкреслює те важливе місце, яке посідала *куньшаньська* драма у розвитку китайського музично-театрального мистецтва: «До кінця XVI – початку XVII ст. театр *куньцюй* вже претендував на роль загальнонаціонального театру. У рамках *куньцюй* викристалізувалися усі елементи класичного театру – драматургія, музичне та сценічне мистецтво. Поряд з *куньцюй* продовжували існувати місцеві театральні форми, з яких, як із джерела, *куньцюй* черпав свої сили» [170, с. 172]. Дослідниця відмічає музичну та сценічну досконалість та певну елітарну спрямованість *куньцюй* як високопрофесійної драми, розрахованої переважно на аристократію та інтелектуалів, що тим самим яскраво виділяло її з-поміж інших драм: «... *куньцюй*, будучи високопрофесійним мистецтвом і у XVII ст. – театром інтелектуальної еліти й аристократії, відчував свої переваги у порівнянні з “вульгарними”, “простонародними” локальними театральними жанрами. Останні не могли змагатися з *куньцюй*, бо, тісно пов’язані з народними мелодіями та народними театральними виставами, мали менш канонізовану, тобто менш досконалу музичну і сценічну форму» [170, с. 172].

Зазначимо, що однією із відмінних особливостей *куньшаньської* драми було те, що в ній практикувалося створення нових мелодій для спектаклів, і це, в свою чергу, позначилося на зміні віршованої форми вокальних номерів [78, с. 47].

Одночасно з *куньшаньською* драмою також існував *іянський* театр, що сформувався на території провінції Цзянсі. На відміну від *куньцюй*, цей вид драми був ближчим до народного мистецтва, оскільки у ньому отримали широке використання розмовна мова та фольклорні наспіви. Для *іянського* театру характерним було створення цілих циклів вистав, які організовувалися на відкритих площах і могли тривати протягом декількох днів поспіль. В *іянському* театрі вільно використовувалася поетична мова, а також виразні мелодії, що сприяло його поширенню за межами Цзянсі [78, с. 51].

Наприкінці XVIII – початку XIX ст. опера *куньцюй* втрачає свою популярність, що значною мірою було зумовлено її відривом від музичного фольклору, а також вибором доволі архаїчних тем і сюжетів, що віддзеркалювали проблеми, малоактуальні для сучасного життя тієї доби.

Під час правління останньої імператорської династії – Цин (1644–1912) у сер. XVIII ст. виникла *хубейська драма (ханьцзюй)*, великий вплив на формування якої здійснили фольклорні традиції різних провінцій країни, серед яких Хубей, Шеньсі (південна частина) та Сичуань (північно-східна частина). Для цієї драми був притаманний спокійний, ліричний, а також веселий характер. У сюжетах переважали теми, пов'язані із побутовим життям народу, а також висвітленням його настроїв та думок. Зазначимо, що в *хубейській* драмі використовувалося цілих десять різних сценічних амплуа (*мо, цзін, шен, дань, чоу, вай, сяо, те, фу, цза*). На жаль, на сьогоднішній день збереглися тексти лише деяких хубейських драм, серед яких найвідомішими є «П'ять талантів», «Зібрання на полі», «Піти уздовж східної частини річки».

Отже, як то слушно зауважував М. Михайлов, «задовго до появи перших оперних вистав усі елементи оперної дії вже мали професіональний мистецький рівень і логічно з'єдналися в жанрі китайської опери» [138, с. 12].

Таким чином, китайське музично-театральне (оперне) мистецтво пройшло довгий і складний історичний шлях і зазнало тривалого розвитку, закономірним й яскравим результатом якого стало формування наприкінці XVIII ст. саме на основі кращих досягнень *аньхойського, хубейського та куньшаньського* місцевих театрів так званої *столичної драми*, або, як її найчастіше називають, *пекінської опери*, яка згодом стала провідним видом музично-театрального мистецтва Китаю, його вершиною та уособленням.

2.2. Пекінська опера як провідний жанр китайського традиційного музичного театру

Найяскравішим і найвідомішим репрезентантом музично-театрального мистецтва Китаю виступає пекінська опера або, як її ще називають, столична драма (*цзінцзюй*), яка є провідним різновидом китайської традиційної драми *сіцюй*. Сунь Лу в дисертації «Китайська народна опера: до проблеми становлення і розвитку жанру» надає таке визначення *сіцюй*: «Китайська традиційна драма (сіцюй) – синкретичний вид театрального мистецтва, в якому драматичні твори втілюються засобами музики, співу, танцю, мови, циркового мистецтва, акробатики та пантоміми, а також бойових мистецтв» [190, с. 3]. Дослідник підкреслює, що поняття *сіцюй* «сходить до XV століття і зберігається у наші дні як загальна назва китайського традиційного театру» [190, с. 3].

Процес зародження пекінської опери припадає на кінець XVIII ст. (є також деякі відомості про те, що цей вид мистецтва виник ще на сто років раніше), активне ж становлення та розвиток відбувається у середині XIX ст. Вагомий вплив на формування пекінської опери здійснили найкращі творчі досягнення регіональних драматичних традицій – *аньхойської*, *хубейської* й *куньшаньської*. Офіційна назва жанру – «столична драма» (*цзінцзюй*; з китайської *jing* – столичний; *ju* – драма) – виникла у другій половині XIX ст. Вперше вона зустрічається в одному з указів імператора Гуан Сюя за часи епохи Цин.

Т. Будаєва в дисертації «Музика традиційного китайського театру цзінцзюй (Пекінська опера)» зазначає, що в історії театрального мистецтва Китаю загалом нараховується близько трьохсот регіональних драматичних традицій, з яких біля п'ятдесяти й надалі продовжують свій розвиток на сучасному етапі. Серед усіх них саме столична драма здобула найбільшої популярності та визнання: «на території країни й далеко за її межами найпопулярніший лише один вид, що став візитівкою китайського сценічного

мистецтва – “столична” драма *цзінцзюй* <...>, більш відома як Пекінська опера» [28, с. 3]. Як влучно зазначає Лянь Юнь у дисертації «Пекінська опера як музично-естетичний феномен»: «Успадкувавши кращі традиції місцевих оперних театрів країни, пекінська опера створила свою оригінальну художню форму і стала самою представницькою і впливовою оперою столиці Китаю, надалі отримавши статус загальнонаціональної» [128, с. 7]

Визначаючи жанрові витоки пекінської драми, С. Серова у докторській дисертації «Театр та традиційне китайське суспільство (проблеми особистості, соціального ідеалу) середина XVI – середина XVII ст.» підкреслює, що на її становлення багато в чому вплинула саме драма *куньцюй*: «Пекінська музична драма зберегла репертуар *куньцюй*, її блискучу акторську школу, теорію сценічного мистецтва і драми, на яких ґрунтується сучасна будівля китайського національного театру» [171, с. 3].

В свою чергу, Хоу Цзянь підкреслює значний вплив на формування пекінської опери мистецьких (передусім виконавських) традицій *аньхойської* драми: «Пекінська опера виникла в результаті взаємного просякнення спрощених виконавських традицій місцевих жанрів «лауньтань» і «хуабу» у виконанні *аньхойської* трупи» [220, с. 10]. Саме в творчій діяльності місцевих *аньхойських* театральних труп («Саньцин», «Сисі», «Чуньтай», «Хечунь»), поряд із мистецтвом *куньцюй*, уперше сформувалися основні особливості та принципи, котрі згодом акумулювалися в Пекінській опері. Слід зазначити, що виступи *аньхойських* труп користувалися найбільшим успіхом у столиці на початку XIX ст. В *аньхойських* театрах працювало чимало відомих митців, які стали фундаторами шкіл оперно-виконавської майстерності. Серед них – такі уславлені імена, як Чен Чан-ген (трупа «Саньцин»), Чжан Ер-куй (трупа «Сисі»), Юй Сань-шен (трупа «Чуньтай»), котрі прославилися як виконавці ролей амплуа «лао шен» (поважний чоловік літнього віку), яке у XIX ст. користувалося значною популярністю у глядачів [78, с. 52].

Відомо, що у 1791 р. артисти вищезгаданих аньхойських театрів були запрошені імператором Цянь Луном (1711–1799) на урочисте святкування його 80-річчя, й саме їх виступи найбільше сподобалися йому серед численних інших виконавців. Після цього аньхойські трупи отримали велике визнання та популярність у Пекіні, що значною мірою сприяло виникненню через 40 років саме Пекінської опери. Визначаючи роль аньхойської драматичної традиції у формуванні останньої, Ху Цзінь Ся в статті «Гастролі аньхойських труп у Пекіні» доходить таких висновків: «Художні принципи цих труп та їх найкращі творчі надбання акумулювалися в *цзінцзюй*, насамперед в таких важливих театральних складових, як відбір сюжетів, акторська майстерність, ампуа, а також музичний інструментарій тощо [302, с. 139] (*пер. мій. – Лі Мін*).

Визначаючи феноменологічні та жанрові особливості пекінської опери, Жуань Юнчень у дисертації «Пекінська опера як синтетичне сценічне дійство» підкреслює, що однією з головних характеристик *цзінцзюй* є передусім її тісний зв'язок з китайською стародавньою культурою, традиціями, звичаями та ін. На його думку, саме це є важливою специфічною ознакою даного виду мистецтва, що суттєво відрізняє Пекінську оперу від європейської: «Якщо для європейського театру важливою є ідея вистави, погляд, позиція режисера, а також ті засоби, якими він користується при постановці вистави, то цінність Пекінської опери полягає у збереженні традицій виконання» [68, с. 2]. Дослідник підкреслює, що характерною ознакою Пекінської опери є «жорстке дотримання вікових традицій виконання ролей» [68, с. 2], а також акцентує увагу на тому, що одне із найважливіших місць в *цзінцзюй* відводиться саме акторській грі, в чому виявляється ще одна відмінна особливість даного виду мистецтва, а саме – орієнтованість на публіку, її інтереси та смаки: «Глядач приходять в оперу милуватися акторською грою, попри те, що сюжет і стиль виконання вистави добре йому відомі» [68, с. 2].

Зазначимо, що орієнтація на збереження національних традицій простежується не тільки у рамках пекінської опери. Така тенденція, що уособлює в собі глибоке осягнення великої цінності національної культурної спадщини, є невід'ємною складовою китайського менталітету та характерною рисою китайської етики та естетики.

Як зазначає авторитетний культуролог В. Полікарпов, китайське мистецтво за багатовіковий час свого існування сформувало в собі цілу систему оригінальних традицій, завдяки чому воно принципово відрізняється з-поміж інших: «Можна сказати, що жодне мистецтво не створило таких суворих, ясних, оригінальних та міцних традицій, як китайське» [156, с. 87]. На традиційності китайської музики, яка значною мірою детермінована її соціальними функціями, акцентує увагу також Ван Дон Мей у дисертації «Великий шовковий шлях в історії китайської музичної культури»: «Сталість традиції китайської музики значною мірою обумовлена її значенням в організації суспільства» [30, с. 4].

Однією з характерних особливостей пекінської опери є тяжіння до синкретизму. В ній органічно взаємодіють різні види мистецтв – спів, мовне начало, гра на традиційних музичних інструментах, хореографія, акторська гра, пантоміма, акробатичне й циркове мистецтво, елементи кунг-фу, фехтування та ін. Подібне синтетичне поєднання робить столичну драму надзвичайно своєрідним, колоритним, яскраво видовищним мистецтвом, яке суттєво вирізняється серед усіх інших. Актор китайської драми загалом повинен володіти на високому рівні усіма вищезазначеними практиками, що, в свою чергу, потребує від нього великих творчих зусиль, постійного підвищення професійної майстерності та загалом багаторічної наполегливої праці.

Кожна із зазначених мистецьких практик являє собою окрему гілку традиційної китайської культури. Тож важко не погодитися зі слухним визначенням Ліі Чао, згідно якому пекінську оперу «у певному сенсі варто було б вважати <...> “енциклопедією традиційної китайської культури”»

[115, с. 3]. Саме тому дослідження феномену пекінської опери та її жанрової і семантичної специфіки стало самостійним важливим напрямом сучасного мистецтвознавства (як китайського, так й іноземного), спрямованим на глибинне осягнення культурних цінностей, художніх традицій, а також менталітету та світогляду китайської нації.

У пекінській опері, на відміну від європейської, використання декорацій й театрального реквізиту зведено до мінімуму, постановка загалом має умовний характер, а тому особливо важливого значення набуває фактор акторської гри. За слушним визначенням Лянь Юнь, пекінська опера – це «особливий вид мистецтва, в котрому на перший план висувається актор не лише як виконавець ролі, але й як творець вистави» [127, с. 8]. При цьому, як підкреслює Чжан Чжень Мінь, кожен актор пекінської опери має стати універсальною та різносторонньою особистістю, і тільки за цих умов він є справжнім оперним артистом [314, с. 1].

Гра акторів китайського театру є далекою від побутової правдоподібності; вона будується на канонізованих умовних засобах виразності, стилізованих рухах і жестах [78, с. 52]. Так, важливу роль акторської пантоміми у виставах пекінської опери підкреслює Юй Цинь у статті «Аналіз особливостей Пекінської опери»: «В пекінській опері спостерігається обмежене використання театральних декорацій та реквізиту, а тому акторам необхідно за допомогою пантоміми не тільки розкрити художній образ персонажу, а й переконливо надати індивідуальне умовно-символічне вираження окремих сцен в опері» [323, с. 183] (*пер. мій. – Лі Мін*). Величезну роль притаманної для пекінської опери специфічної техніки акторської жестикуляції та міміки акцентує й Сунь Цзюань: «Мистецтвом жестикуляції повинен володіти кожен персонаж й, відповідно, актор. Це так звані “чотири вміння”, або “чотири види майстерності”. В кожній частині вистави артист застосовує також й особливі способи гри: “гру руками”, “гру очами”, “гру тілом” і “кроки” [191, с. 50–51]. У китайській традиційній драмі ці важливі складові акторської майстерності сприяють не лише розкриттю

художнього образу персонажу, але й створенню загальної емоційної атмосфери, яка панує на сцені під час вистави.

У пекінській опері за період її існування сформувалася складна виразна система символів і знаків, що вирізняється особливою своєрідністю і має прояв як на рівні акторської гри, так і на рівні театрального гриму та костюмів.

В мистецтві пекінської опери величезне значення має символічна мова рухів, жестів та інтонацій, які ґрунтуються на засадах китайської традиційної естетики. На цьому зокрема акцентує увагу Чжен Сінци у статті «Багатогранне мистецтво традиційної китайської опери»: «Однією з її найважливіших відмінностей є символічна мова жестів, рухів й інтонацій. Закони цієї мови, яким підкоряються діалог, сама дія й інші елементи вистави, засновуються на традиційних естетичних концепціях китайського народу і виражаються за допомогою технічних прийомів» [240, с. 90–91]. Ці прийоми дослідник порівнює з тими, що є у китайському живописі: «подібних до тих, які застосовуються в китайському живописі, здатній декількома легкими, скупими мазками передати форму, об'єм і усю складність змісту зображуваного» [240, с. 90–91].

Значну роль у формуванні семантики різних акторських амплуа та загального семантичного поля пекінської опери відіграє символіка кольорів, малюнків та орнаментів театрального костюму. Особливе значення цих аспектів вистави слушно зазначає Жуань Юнчень: «Малюнок на костюмі персонажу – квіти, риби, птахи, тварини, міфічні істоти – завжди несе певний сенс. Цей малюнок обов'язково залежить від характеру персонажу і сюжету, тому символіка малюнків й орнаментів різноманітна» [69, с. 84].

Тож, підсумовуючи вищевказане, зазначимо, що пекінська драма є особливим видом музично-драматичного мистецтва, котрий ґрунтується на умовному відтворенні художніх образів та сюжетних подій і в якому провідне місце відводиться китайській традиційній символіці.

Серед найвідоміших артистів Пекінської опери насамперед відзначимо ім'я легендарного актора та режисера Мей Ланьфана (1894–1961), котрий досяг величезної популярності завдяки неперевершеному виконанню жіночих амплуа (*дань*). Плідна творча діяльність цього талановитого митця значною мірою сприяла не лише подальшому поширенню та розквіту пекінської опери у Китаї, але й визнанню цього виду мистецтва далеко за його межами – в СРСР, США, Японії, країнах Європи та ін.

Мей Ланьфан у своїй творчій діяльності привносив до жанру пекінської опери новаторські ідеї та принципи, що сприяли її художній еволюції. На його думку, опера, як й усе, завжди потребує змін та розвитку. Новаторство митця отримало суттєвий прояв у таких важливих сферах, як літературний текст драми, вокальна манера виконання, інструментальний супровід, хореографія, акторський грим тощо. Артист прагнув привнести до кожної вистави щось нове й цікаве, і це йому успішно вдавалося. Мей Ланьфан вважав, що виконавцям (як акторам-співакам, так й оркестрантам) необхідно завжди знаходитися в особливому стані творчого пошуку й ніколи не боятися експериментувати. За період своєї тривалої (понад 50 років!) та активної мистецької діяльності Мей Ланьфану вдалося зіграти більше ніж у 400 виставах *цзінцзюй!* [276, с. 10].

Серед інших талановитих акторів китайського традиційного театру ХХ – початку ХХІ ст., котрі здійснили вагомий творчий внесок до розвитку столичної драми, слід також назвати імена таких митців, як Чен Янь Цю, Сюнь Хуей Шен, Чжоу Сінь Фан, Ма Лянь Лян, Цю Шен Жун, Чжан Цзюнь Цю, Лі Шао Чунь та багато ін.

Провідним джерелом переважної кількості вистав пекінської опери стали п'єси, привезені колись до столиці акторами аньхойського театру, які й сформували основну частину її репертуару. *Столична драма* увібрала в себе передусім сюжети, які вже стали відомими та популярними (наприклад, «Мулянь рятує мати»). Іноді в основу п'єс пекінської опери були покладені

сюжети драм *чуаньци* й *цзацзюй*, які відносяться до часів династій Юань (1271–1368) та Мін (1368–1644) [63, с. 367].

Серед найпопулярніших пекінських опер (*цзінцзюй*) слід назвати значну кількість творів – насамперед такі, як «Армійська гора», «Мулянь рятує мати», «План “Пусте місто”», «Четвертий син відвідує свою мати», «Використання східного вітру», «Чотири учні», «Ганьлуський храм», «Спіймати Хан Сіня», «П’яна наложниця», «Образа Доу Е», «Червоний ліхтар», «Му Гуйін приймає командування», «Лян Шань Бо», «Чжу Ін Тай». [277, с. 1–2]. Не менш відомими є й опери «Гора азалій», «Битва на рівнині», «Ба Уан прощається з Юй Цзи» та багато ін.

Порівнюючи китайську та італійську оперні традиції, Лянь Юнь визначає головні специфічні ознаки пекінської опери, підкреслюючи, що в ній «... панує дух імпровізаційності, характерний для східного музикування. Звертає на себе увагу розкутість ритміки, гетерофонне співвідношення вокальної партії й інструментального супроводу» [128, с. 159].

Основоположне місце в пекінській опері посідає взаємодія драматично-дійового, вокального та мовного аспектів. Визначаючи характер взаємодії слова, дії та музики в китайській театральній традиції, Жуань Юнчень підкреслює: «У майстерності актора Пекінської опери спів виникає тільки тоді, коли смислового змісту слова не вистачає для вираження його емоційного наповнення і коли словесна образність потребує вокальної підтримки. Як тільки будь-яка з емоційних станів актора переходить в свою найвищу емоційну ступінь: радість – в захват, гнів – в ненависть, печаль – в страждання, переляк – в напругу всіх сил, – це повинно бути виражено звуком. Тобто співу віддається найвищий прояв почуття, утворює емоційну і епічну тканину вистави» [67, с. 171].

В пекінській опері існують два основні типи сценічного мовлення, які отримали назви *юньбай* (*юнь* (*yun*) – «рима»; *бай* (від *pang bai*) – «розмовна частина»), та *цзінбай* (*цзін* (*jing* від *bei jing*) – Пекін, *бай* (*pang bai*) – «розмовна частина», «розмовне мовлення»). Перший тип (*юньбай*)

ґрунтується на використанні римованих речитативів, що сприяють більш виразному віддзеркаленню емоцій та думок персонажів, а також декламації, яка зокрема застосовується для втілення таких якостей, як впевненість, стриманість, душевна стійкість. Другий тип (*цзінбай*) оснований на широкому застосуванні в сценічних розмовах пекінського діалекту, який слугує насамперед для характеристики молодих героїв, а також переважно комічних персонажів. Визначаючи жанрово-семантичні та функціональні відмінності між *юньбай* та *цзінбай*, Т. Будаєва підкреслює їх типологічний зв'язок з образами й характерами виконуваних персонажів та їх соціальним статусом. Так, характеризуючи *юньбай*, дослідниця зазначає, що «даний вид декламації характерний для більш солідних особистостей, котрі володіють високими повноваженнями і владою» [28, с. 14]. Що ж стосується розмовної мови *цзінбай*, то вона, за висловом Т. Будаєвої, «навпаки, властива персонажам, які займають нижчий щабель соціальної драбини, а також призначена для другорядних ролей (слуг, торговців, народу, чиновників, які не є високопосадовцями тощо)» [28, с. 14].

У вокально-інтонаційній сфері пекінської опери визначальну роль відіграють два традиційні наспіви (мелодії-моделі) – *ерхуан* та *сіні*, що сформувалися у різних провінціях Китаю.

Ерхуан є найбільш поширеним у провінціях Аньхой та Хубей. Йому загалом властивий спокійний, ліричний, нерідко сумний характер, що проявляється у мелодії, якій притаманна співучість та протяжність.

В китайській музикознавчій думці сформувалося декілька різних версій стосовно етимології поняття *ерхуан* та історичної генези цього явища. Так, у теоретичних працях китайських музикознавців, зокрема Чень Фу Шена, поняття *ерхуан* уособлює одну з особливостей ладомелодійної структури даного наспіву. На думку даного дослідника, це пов'язано з тим, що перший склад слова *ерхуан*, тобто «*ер*», на китайській мові означає «два», і це вказує на те, що наспів має починатися з другої ступені ладу [310, с. 85]. В свою чергу Лю Чжен Вей, вивчаючи генезу вказаного наспіву, зазначає, що

зародження *ерхуану* відбулося у північно-східній частині провінції Хубей (у містах Хуанань і Хуанган), та висуває гіпотезу про те, що зміст поняття *ерхуан* тісно пов'язаний саме з назвами цих міст (два міста – «ер», тобто «два», а «хуан» є першими складами Хуанань і Хуанган; тож поєднання цих складів й призвело до утворення слова *ерхуан*) [287, с. 89].

Висвітлюючи особливості застосування *ерхуану* в пекінській опері, Чжен Янь зазначає, що твори, де використовується цей наспів, вирізняються наявністю значної кількості частин, кожна з яких складається з чотирьох вокальних речень. Перше та четверте речення традиційно звучать у вільному темпі, друге – у повільному, а для третього властивий швидкий темп [318, с. 32].

Іншим основоположним наспівом (мелодією-моделлю), що отримав надзвичайно широке використання у пекінській опері, є *cini*. В сучасному китайському музикознавстві є небагато досліджень, присвячених проблемам його генези. Одним з них є стаття Хай Чженя «Виникнення і формування сіпі», в якій висвітлюються особливості походження цього наспіву. Дослідник висуває гіпотезу про те, що наспів *cini* виник у провінції Шаньсі, але його назва сформувалася у сусідній провінції Хубей («*ci*» – «захід», «*ni*» – за хубейською традицією – «співати» чи «пісня»). На думку Хай Чженя, це було детерміновано тим, що в епохи правління династій Мін (1368–1644) та Цин (1636–1912) значна кількість мешканців Шаньсі приїжджала до Хубею з метою налагодження торговельно-економічних відносин, що в свою чергу сприяло істотному впливу шаньсійської культури на хубейську. В Шаньсі вказаний наспів отримав назву *цинъцянь* (від «Цинь» – стародавньої назви провінції Шаньсі та прилеглих до неї територій), втім загальноприйнятою його назвою стала хубейська – *cini* [300, с. 29–32].

Мелодика і темпоритм *ерхуану* та *cini* віддзеркалюють їх різне емоційне забарвлення [29, с. 75]. На відміну від *ерхуану*, мелодії *cini* вирізняються оптимістичним, веселим настроєм: «*Cini*, що звучить переважно у швидких темпах, зазвичай використовується для вираження

благородного пориву, захопленої радості, пристрасті, в той час як *ерхуан* здатен повніше та яскравіше передати настрої туги та печалі, скорботи й обурення, гірких спогадів про минуле» [29, с. 75]. Зазначимо також, що Т. Будаєва, досліджуючи специфіку *ерхуану* та *сіні*, приділяє увагу й іншим китайським народним наспівам, що використовуються у пекінській опері, серед яких виділяє *фаньсіні*, *наньбанцзи*, *фаньерхуан*, *сіпіндяо*, *гаобоцзи* та *чуйцян* [29, с. 75–81].

Загалом вокально-мелодійну сферу китайського музично-драматичного театру традиційно іменують як «*піхуан*» або ж «*піхуан-цян*». Таке поняття утворилося у результаті поєднання назв двох основних типів наспівів (*ерхуану* та *сіні*). Величезний вплив цих провідних для традиційної китайської опери наспівів-моделей призвів, як відзначає Ху Яньлі у статті «Китайська опера як нематеріальна культурна спадщина Китаю», до отримання пекінською оперою *цзінцзюй* також назви «Пі Хуан» [223, с. 26], що значною мірою детермінує велику роль в ній вокального начала.

Слід також зазначити, що у вокальній сфері пекінської опери *цзінцзюй* використовуються різні співочі манери³. Як слушно зазначає Жуань Юнчень, «Пекінська опера – багате зібрання зразків співочої майстерності, в яких найбільший сценічний ефект досягається завдяки незвичному використанню голосу, тембру, дихання й інших аспектів. І хоча на перший погляд від виконавця потребується абсолютне дотримання канонів китайського традиційного сценічного мистецтва, саме через них виявляється індивідуальне бачення і талант артиста» [67, с. 176].

Лянь Юнь наводить класифікацію видів традиційного китайського «оперного» співу залежно від типу звукоутворення та надає загальну характеристику їх семантико-вікової репрезентації в пекінській опері: «Звуки залежать від ролі актора і поділяються на наступні види: природний звук, фальцет, бас, високий звук, що поєднує природний звук і фальцет. Актори,

³ Зауважимо, що деякі особливості китайського оперно-вокального співу розглядалися нами у підрозділі 1.4 дисертації.

що виконують ролі літніх чоловіків, співають у високому регістрі різким голосом. Актори, що виконують ролі молодих чоловіків, використовують фальцет у високій теситурі, поєднуючи його з природним голосом у низькій» [128, с. 162].

Основні вокальні манери пекінської опери Жуань Юньчень диференціює на два типи: штучну та природну [67, с. 177]. Перша манера отримала назву *цзясан* (*jia sang*: *jia* – «несправжній», «недійсний», «штучний», *sang* – «гортань», дослівно – «штучна гортань»). При застосуванні даної манери гортань є затиснутою, а співацький звук, у якому переважає головне резонування, є ані змішаним, ані фальцетним [67, с. 177]. Іншою («природною») манерою є так званий *чженьсан* (*zhen sang*: *zhen* – «справжній», «дійсний», *sang* – «гортань», тобто «справжня гортань»), при використанні якого досягається своєрідне звучання голосу. Стосовно цієї манери Жуань Юньчень зазначає, що для неї «також характерною є досить затиснута гортань, що надає особливої специфічності звучанню голосу» [67, с. 177].

Важливою особливістю пекінської опери, принципово відмінною від європейської оперної традиції, є спосіб класифікації чоловічих та жіночих голосів залежно від театрального амплуа. Як відомо, в європейській вокальній традиції останніх століть (не враховуючи, зокрема, мистецтва кастратів тощо) подібна класифікація ґрунтується насамперед на диференціації голосів на чоловічі та жіночі з урахуванням їх діапазону, тембральних особливостей та ін. У китайському оперному виконавстві класифікація голосів базується на інших критеріях, якими є насамперед гендерні й вікові ознаки, особистість персонажу, його характер, професія, соціальний статус та ін. На основі цих критеріїв у пекінській опері сформувалися чотири основних амплуа: *шен* (чоловічі ролі), *дань* (жіночі ролі), *цзін* (сильні, можливо грубі або небезпечні персонажі), *чоу* (комічні персонажі). Зауважимо, що раніше таких амплуа налічувалося сім, з яких три поступово втратили самостійне значення, а саме: *ухань* (виконують

акробатичні номери і володіють бойовим мистецтвом), *мо* (другорядні персонажі) та *люхань* (статисти).

Кожне з зазначених чотирьох основних амплуа має декілька типологічних різновидів. Так, амплуа *шен* включає до себе такі різновиди, як: *лао шен* – літній чоловік (від «лао» – літній), *сяо шен* – молодий чоловік (сяо – дослівно «маленький»), *у шен* – чоловік-воїн («у» походить від «кунг-фу»). Тож амплуа *лао шен* передбачає виконання ролей літніх чоловіків; *сяо шен* – парубків; а амплуа *у шен* потребує високопрофесійного володіння мистецтвом кунг-фу і часто пов'язане з виконанням ролі солдата. Зауважимо, що останнє амплуа є суто ігровим й пантомімічним, розмовне й вокальне начала у ньому відсутні. Серед відомих виконавців амплуа *шен* найбільшої слави та визнання досягли такі артисти, як Ян Бао Чжун, Ма Лянь, Тун Сянда, Ма Чжанлі, Юй Куйчжи, Лян Чжоу, Сінь Фан, Ян Бао Сень, Тань Юаньшоу та ін.

Друге амплуа – *дань* поділяється на такі види, як *лао дань* – літня жінка, *хуа дань* – молода дівчина чи жінка («хуа» – «квітка», що символізує молодість), а також *цін і* – «жінка у темно-блакитній одежі». Упродовж тривалого часу амплуа *дань* виконувалися виключно чоловіками, що було зумовлено заборонаю на участь жінок у театральних виставах. Лише наприкінці ХІХ ст. жінки отримали право виступати на оперній сцені, як і чоловіки. Перша театральна трупа, у складі якої були жінки-актриси, сформувалася у той період у Шанхаї.

Лю Цзінь у статті «“Чоловічий дань” в Пекінській опері» підкреслює, що саме виконання чоловіками-акторами жіночих ролей стало однією із важливих своєрідних складових китайської оперної культури, яка збереглася й до сьогодні: «Сьогодні це мистецтво, що вражає уяву як китайської, так і зарубіжної публіки, є неповторною частиною китайської виконавської культури. Секрет успіху “чоловічого даня” – у дивовижній, відточеної століттями техніці передачі жіночності, з якою поки не може змагатися техніка жінок-актрис» [124, с. 185].

У ХХ ст. відбувається розквіт амплуа *дань*, безпосередньо пов'язаний з виконавською діяльністю цілої плеяди видатних китайських акторів, серед яких Юй Цзіюнь, Ван Яоцин, Чень Делін і багато ін. Найпопулярніші виконавці амплуа чоловічий *дань* увійшли до легендарної четвірки – «Чотири видатних даня», якими визнані Мей Ланьфан, Шан Сяо Юнь, Чен Янь Цю та Сюнь Хуей Шин. Завдяки активній плідній творчій праці цих талановитих артистів китайське традиційне оперне мистецтво піднялося на найвищий професійний рівень. Слід зазначити, що поряд із виконавською акторською творчістю ці митці також займалися й педагогічною діяльністю, заснувавши власні школи вокальної майстерності та виховавши цілу плеяду учнів – продовжувачів їх мистецьких принципів.

Третє провідне амплуа пекінської опери отримало назву *цзін* (*jing*). Етимологія цього поняття пов'язана із другою частиною слова «ганцзін» (*gan jing* – «чистий»). Амплуа *цзін* має такі різновиди: *чжен цзін* (головний *цзін*), *фу цзін* (другорядний *цзін*) та *у цзін* (*цзін-воїн*). Як вже йшлося раніше, персонажі амплуа *цзін* є сильними й навіть часто небезпечними, а тому їхні голоси мають бути гучними та сильними за своїм звучанням, нерідко вирізняючись грубим тембром. Яскравими репрезентантами амплуа *цзін* є такі артисти, як Цзінь Сю Шань, Юан Ши Най, Лі Чан Чуен, Ян Гуан та ін.

Останній тип амплуа пекінської опери іменується *чоу* (від *chou* – «некрасивий») і передбачає виконання комічних ролей у виставі. Виконавці амплуа *чоу*, грим та костюми яких оздоблені у різні кольори, зумовлені історично сформованою символікою *цзінцзюй*, мають смішити й розважати публіку. Амплуа *чоу* теж має два різновиди, якими є *цивільний чоу* та *чоу-воїн* [127, с. 7]. Відомими майстрами амплуа *чоу* є Сюй Мен Се, Го Чунь Шань, Цао Ши Цай, Цунь Чжен Ян.

Характеризуючи специфіку пекінської опери, Жуань Юнчень зазначає: «Для чотирьох амплуа – шен, дань, цзін і чоу – існують одні й ті ж мелодії, які, однак, різко відрізняються за манерою виконання, правилами артикуляції звуку» [67, с. 179]. Дослідник також підкреслює, що виходячи з манери

вокального виконання, в китайській музиці існують дві традиції вокального мистецтва: *сюн* (мужня, героїчна) і *ци* (жіночна, витончена): «Першій школі властива простота і стриманість мелодійного малюнка, у другій шляхом модуляції створюється тонке вигадливе плетиво мелодії, в якій сенс часом відходить на другий план» [67, с. 178].

В пекінській опері акторами-чоловіками використовується як природне, так і фальцетне звучання голосу. На цьому акцентує увагу Лю Бінцян у монографії «Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю та Європи», підкреслюючи, що «Чоловічий тембр тим самим виявлявся гранично широким, виділяючись даним тембральним різноманіттям серед сукупності інших ролей» [120, с. 204]. Жуань Юнчень визначає загалом сім типів вокального звуковидобування, що застосовуються у пекінській опері [67, с. 177–178]: 1) «справжній» або «великий», «натуральний» голос, для якого характерним є використання діафрагмального типу дихання та переважно головного резонування і котрий застосовується насамперед у ролях літніх людей, вояків, а також комічних персонажів для таких амплуа, як лао шен, у шен, лао дань та ін. [67, с. 177]; 2) «несправжній» або «маленький голос» (прийом, коли «голос затискається у горлі й звук стає більш високим» [67, с. 177]) застосовується для передачі емоційних змін передусім в ролях молодих персонажів. Зазвичай цей тип використовують такі амплуа – хуа дань і сяо шен [67, с. 177]; 3) «лівий» («дисонуючий», не якісний) голос, позбавлений низьких нот специфіка якого полягає в тому, що «персонаж спеціально співає “не своїм голосом”» [67, с. 177], розходячись із музичним супроводом; 4) метод «Хмари, що закривають місяць», який пов'язаний з копіюванням хрипкого голосу і використовується у амплуа старого шена; 5) метод «кричущий голос», який в системі мистецької майстерності пекінської опери сприяє вільному виконанню голосних звуків; 6) «лобковий» звук, тобто спосіб звуковидобування, який потребує напруження живота; 7) «звук з потилиці» – спосіб видобування концентрованого і сильного звуку, при якому «затискається голос,

піднімається піднебіння, додається носовий призвук» [67, с. 177], й голос виходить немов би «через тім'я» [67, с. 177].

Значну роль у вокальному виконавстві як пекінської, так і європейської опери відіграє *фонетичний аспект вокальної вимови*. Особливе значення фонетичного аспекту в європейській вокальній педагогіці підкреслює зокрема О. Стахевич у низці праць, присвячених проблемам оперного виконавства [180–183]. Він зазначає, що у вокальній педагогіці ХІХ ст. «...формується акустичні методи виховання співаків, в основі яких – фонетика національної мови. З появою національних вокально-оперних шкіл проблеми фонетики мови і сольного співу, слова і музики набувають провідну роль як у творчості композиторів, так і у вокальному виконавстві, педагогіці» [182, с. 308–309].

Проблематика, пов'язана саме з взаємозв'язком мови та співу, отримали глибоке висвітлення у працях В. Морозова «Таємниці вокального мовлення» [141] та Т. Мадишевої, зокрема у її дисертації «Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики)» [131] та навчальному посібнику «Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика» [132]. Тож Т. Мадишева цілком слушно підкреслює: «Специфіка вокальної мови визначається її зв'язком із залученням національної мови ...» [131, с. 3].

Особливості тієї чи іншої мови значною мірою позначаються у вокально-виконавській практиці. Так, наприклад, однією з характерних ознак китайського мовлення є наявність носового призвуку, яка безпосередньо впливає на специфіку вокального начала пекінської опери, тим самим суттєво відрізняючи його від європейської оперної традиції.

Тож слід зазначити, що і драматичні, і вокальні аспекти пекінської опери суттєво відрізняються від європейської традиції.

Підводячи підсумки вищевикладеного, ще раз підкреслимо, що на сучасному етапі пекінська опера продовжує залишатися головним

репрезентантом китайського традиційного музично-театрального мистецтва, в якому знайшли віддзеркалення велика мудрість китайського народу, його унікальна багатовікова національна культура, традиції та звичаї. Підкреслимо також, що яскравим свідоцтвом широкого визнання пекінської опери (*цзінуцзюй*) не лише в самому Китаї, а й в усьому сучасному світі, стало, зокрема, включення її у листопаді 2010 р. до «Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства» ЮНЕСКО.

2.3. Рецепція європейського оперного мистецтва в музичній культурі Китаю кінця XVIII – першої половини XX ст.

Для Китаю ознайомлення з європейською музикою та засвоєння її творчих надбань істотно сприяло збагаченню власної культури та мистецтва. При цьому процес залучення європейських традицій загалом відбувається не хаотичним шляхом, а на основі ретельного відбору найкращих досягнень, які можуть бути корисними для подальшого власного розвитку. В цьому контексті доречно навести думку видатного китайського письменника Лу Сіня, який визначав характер рецепції китайською культурою європейської так: «Візьміть її сутність, залишивши другорядне. Зберігайте її сутність, відхиляючи другорядне» [283, с. 37] (*пер. мій. – Лі Мін*).

На сучасному етапі проблематика, пов'язана із впливом європейської опери на китайське музичне мистецтво, набуває все більш актуального статусу в музикознавчій думці, що значною мірою зумовлено активізацією творчої взаємодії між обома традиціями.

В сучасному музикознавстві в цій галузі існує декілька основних змістових напрямів. Так, чимала кількість досліджень в даній проблемній сфері присвячена висвітленню суттєвого культурного впливу, який здійснювали європейські митці (зокрема, представники європейської еміграції) на розвиток китайської музики (Ван І [31], Ван Чжи Чен [274], Л. Говердовська [45], А. Хісамутдінов [219] тощо). Інші дослідницькі праці,

що репрезентують перш за все вокально-виконавський та вокально-педагогічний напрями, переважно спрямовані на вирішення питань, пов'язаних із сучасним розвитком академічного оперно-вокального мистецтва Китаю та залученням кращих здобутків європейського вокально-педагогічного досвіду до системи підготовки оперних співаків на рівні китайської професійної музичної освіти (Сун Яньїн [189], Чжао Фейлун [239] та ін.). Проблематика, пов'язана із історичними аспектами запровадження та поширення європейського оперного мистецтва в китайському музичному просторі, отримала певний розгляд у працях деяких китайських дослідників (Мань Сінь Ін [291], Чжань Цяо Лін [315]). Утім, в українському музикознавстві остання проблема дотепер залишається мало вивченою, а тому потребує детального дослідження.

У існуючих наукових працях проблема впливу європейської музики на китайський культурно-мистецький простір розглядається переважно в хронологічних межах ХХ – початку ХХІ ст., оскільки саме з перших десятиріч ХХ ст. спостерігалось активне поширення європейських традицій, зумовлене певними історичними, соціально-політичними і культурними явищами та подіями, які тоді відбувалися в Китаї.

Утім, слід зазначити, що перші спроби ознайомлення китайської цивілізації з європейським оперним мистецтвом були зроблені значно раніше – ще в останній чверті ХVІІІ ст., під час правління цинської династії (1644–1912). Цей факт підкреслює авторитетний китайський музикознавець Мань Сінь Ін у своїй фундаментальній праці «Історія сучасної китайської опери», що є одним із небагатьох досліджень в китайській музикології, в якому окрему увагу приділено аналізу особливостей поширення європейської опери в Китаї, починаючи з останньої чверті ХVІІІ ст. Саме тому дисертант багато в чому спирається на матеріали та висновки цієї наукової праці.

За ствердженням Мань Сінь Іна, одним із перших оперних творів, який почули китайські слухачі, була знаменита опера італійського композитора Н. Піччіні «Добра дочка» (1760), створена за лібрето К. Гольдоні [291, с. 82].

У той час ця опера з величезним успіхом лунала майже на всіх європейських сценах і користувалася значною популярністю у глядачів. Постановка «Доброї дочки» відбулася у 1778 р. в Імператорському палаці у Пекіні завдяки гастролям однієї з європейських оперних труп [291, с. 82].

Мань Сінь Ін зазначає, що для імператора Цянь Луна (1711–1799) та публіки зміст опери був не дуже зрозумілим, оскільки вона виконувалась не китайською мовою. Незвичною для них виявилася й музика опери, котра за своїми інтонаційними, ладогармонійними та іншими особливостями значно відрізнялася від традиційної китайської музики. Втім, незважаючи на це, для імператора й інших слухачів «Добра дочка» сприймалася як екзотичний твір, що загалом викликав неабиякий інтерес [291, с. 82].

Слід підкреслити, що характер сприйняття європейського мистецтва на ранніх етапах його репрезентації в Китаї загалом мав багато спільного зі сприйняттям «китайського стилю» в Європі, оскільки обидва базувалися на власних уявленнях про екзотичне і «дзеркальному» відображенні та втіленні їх у «чужому» мистецтві Сходу чи Заходу.

Постановка «Доброї дочки» стала одним із тих перших важливих кроків, який відіграв значну роль в ознайомленні і подальшому поширенні європейського оперного мистецтва в Китаї.

З 40-х рр. ХІХ ст. європейське оперне мистецтво починає поступово розповсюджуватися на території Китаю. В той період чимала кількість іноземців – дипломатів, підприємців, місіонерів, музикантів та інших діячів з різних країн (Франції, Великої Британії, США, Германії, Португалії та Японії) перебувають в китайських містах. Це перш за все було пов'язано з підписанням договорів після Першої опіумної війни (1840–1842), зокрема Нанкінського договору (1842) між Китаєм і Великою Британією, Вансяського (1844) між Китаєм та США, а також Хуанпуського договору (1844) між Китаєм та Францією. Згідно із зазначеними договорами, ці країни посилювали свій вплив на окремі китайські міста (Шанхай, Нанкін,

Гуанчжоу, Нінбо та ін.), що суттєво позначилося на подальшому розвитку їх торговельно-економічної, культурної й інших сфер.

У 1850 р. за ініціативою іноземних (здебільшого англійських) підприємців та музикантів в одному зі складських приміщень Шанхаю був заснований «Імператорський театр» [291, с. 102], у якому організовувалися концерти, театральні вистави, а також нерідко лунали опери. Особливо підкреслимо, що за подібними іноземними виставами й операми, котрі відвідували також й китайські слухачі, закріпилася назва *янсі* (з китайської – «екзотична драма»), що яскраво демонструє специфіку сприйняття європейської опери і загалом європейського мистецтва в Китаї.

З другої половини ХІХ ст. європейська музика поступово поширюється в Макао, що було зумовлено певними історичними й політичними факторами. Так, ще в середині ХVІ ст. Португалія отримала офіційний дозвіл на тимчасове користування територією Макао за умови окремої сплати. Це в свою чергу сприяло поступовому поширенню культурних впливів португальців та інших іноземців в Макао і, відповідно, розповсюдженню зарубіжної музичної культури. Мань Сінь Ін зокрема відмічає, що у 1865 р. Макао відвідала трупа французького оперного театру ім. В. А. Моцарта, яка поставила (з купюрами) такі опери, як «Лючія ді Ламмермур» і «Дон Паскуале» Г. Доніцетті, а також «Трубадур» Дж. Верді [291, с. 100].

Сунь Бао Сюань у своїй праці «Щоденник, створений на горі Лу», розглядаючи особливості розвитку культури, побуту, традицій, у тому числі музики та інших видів мистецтва, характерних для цинської епохи, зазначає, що в 1867 р. до Макао приїхала італійська оперна трупа під керівництвом Помпеля. У виконанні цієї трупи пролунали найкращі вокальні номери з опер «Сицилійська вечірня» і «Травіата» Дж. Верді, «Сомнамбула» В. Белліні тощо. Серед артистів цієї трупи зазначимо імена Бенкі (сопрано), Піццолі (тенор), Коломбо (бас) та ін. [294, с. 390].

Тож завдяки постановкам згаданих та деяких інших опер поступово відбувалося проникнення європейської оперної традиції до китайської музичної культури.

Італійські дослідники Дж. Бертуччолі та Ф. Мазіні в роботі «Італія та Китай» відмічають, що у 1867 р. до Гонконгу прибула трупа Королівської італійської опери з постановкою опери «Ріголетто» Дж. Верді. Цю трупу очолював Аугосто Кальї. Головні ролі у виставі виконували відомі співаки, які входили до складу трупи: Джильда – М. Боукле (сопрано), Ріголетто – Г. Коломбо (баритон), Спарафучіле – Г. Рейна (бас), Маддалена – М. Вераллі (меццо-сопрано) та ін. [271, с. 201].

Однією з найулюбленіших європейських оперних артисток, творчість якої користувалась великим успіхом у китайській публіки, була відома англійська співачка Анна Бішоп (1810–1884), яка була запрошена на гастролі до Шанхаю в 1866 р. Ця талановита артистка підкорила китайських слухачів своїм чарівним голосом, яскравою харизмою та артистичністю.

У 1876 р. в «Імператорському театрі» була поставлена (щоправда, знов з деякими купюрами) уславлена «Опера жебраків» Дж. Гея та Дж. Пепуша. Зміст цієї опери для китайських слухачів залишився не дуже зрозумілим – також через її виконання не китайською мовою. Мань Сінь Ін акцентує увагу на тому, що глядачам, які прийшли слухати «Оперу жебраків», необхідно було поводити себе більш стримано (не дозволялося голосно розмовляти та ін.). Це, у свою чергу, сприяло поступовому формуванню серйозного ставлення китайських слухачів до мистецтва, а також більшої поваги до професії артиста, оскільки тривалий час в Китаї вона вважалася однією із найнижчих за своїм рівнем [291, с. 100].

Чжань Цяо Лін у статті «Загальний огляд китайської опери» вказує на основні фактори, які певною мірою перешкоджали поширенню європейського оперного мистецтва в Китаї у XIX ст. Одним із них він вважає відсутність у китайців слухачького досвіду в сприйнятті європейської музики, котра за своїми мелодико-інтонаційними та іншими особливостями, а також

за манерою співу контрастує з китайським традиційним мистецтвом. Іншим важливим фактором, який негативно вплинув на процес поширення в Китаї цього виду європейського музичного мистецтва, була соціокультурна зорієнтованість останнього насамперед на заможних людей, оскільки саме вони мали змогу придбати квиток на оперну виставу (в основному це були іноземці – португальці, англійці та ін.) [315, с. 66].

Як підкреслює Чжан Лічжень, до початку ХХ ст. європейське оперне мистецтво продовжувалося залишатися незрозумілим для китайських слухачів: «... європейська музика і європейське оперне мистецтво аж до ХХ століття залишалися для китайської публіки незрозумілим, чужорідним видом художньої творчості» [237, с. 9]. На думку дослідника, нерозуміння китайськими слухачами європейських оперних творів було детерміновано насамперед принциповими відмінностями театральних культур Сходу та Заходу, зокрема китайської та європейської: «... головною причиною нерозуміння переваг західної опери та неможливості її асиміляції в Китаї була відмінність театральних культур» [236, с. 362].

На початку ХХ ст. європейська оперна культура нарешті отримує значне поширення на території Китаю. У 1905 р. за ініціативою іноземних музикантів (вокалістів та інструменталістів) в Шанхаї була організована Шанхайська оперна асоціація, головною метою якої була популяризація європейської музики переважно оперного напрямку. 9 листопада того ж року був організований концерт, у якому звучали кращі вокальні номери з опер «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Оберон» К. Вебера, «Бал-маскарад» Дж. Верді та ін.

Концерти Шанхайської оперної асоціації здобули великого успіху завдяки плідній творчій діяльності німецького композитора та диригента Рудольфа Бака (1866–1952), який в 1906 р. очолив її оркестр. Під керівництвом Р. Бака було поставлено (як з купюрами, так і у повному варіанті) низку опер Р. Вагнера, серед яких «Кільце нібелунга», «Тангейзер» та «Нюрнберзькі мейстерзінгери». Найвидатнішими членами Шанхайської оперної асоціації, на думку Мань Сінь Іна, стали співаки Туе (сопрано) і

Джобст (тенор) [291, с. 107]. У березні 1910 р. за ініціативою асоціації в Шанхаї було поставлено оперу відомого німецького композитора Е. Хумпердинка «Гензель і Гретель», яка прозвучала в повному варіанті та мала успіх у слухачів. Тож загалом слід зазначити, що активна діяльність Шанхайської оперної асоціації відіграла суттєву роль у мистецькому житті Шанхаю і активно сприяла процесу творчої рецепції китайською культурою європейської оперної традиції.

4 травня 1919 р. була заснована вокальна асоціація Пекінського університету. Головною метою цієї творчої організації було проведення концертів вокальної музики, а також поєднання кращих здобутків китайської та європейської професійної вокальної майстерності [239, с. 196].

Чжао Фейлун підкреслює, що велику роль у становленні концертного вокального виконавства в Китаї у першій половині ХХ ст. відіграла активна творча діяльність відомих іноземних артистів, які нерідко приїжджали з гастрольними виступами: «Гастролі видатних музикантів не тільки виховували слух китайської публіки, сприяючи інтеграції інокультурного досвіду, але й ставали ефективною моделлю організації подібного роду заходів. Найбільш часто <...> проходили гастролі колективів з Росії, місцем гастролей <...> ставали великі міста, <...> Пекін або Харбін» [239, с. 197]. Дослідник відмічає також особливе значення культурної взаємодії з італійськими оперними співаками, підкреслюючи суттєвий вплив їх творчої діяльності на становлення та подальший розвиток академічного вокального мистецтва в Китаї [239, с. 197]. Він зокрема зазначає, що в 1925 р. у виконанні італійської оперної трупи пролунали відомі опери: «Фауст» Гуно, «Мадам Баттерфляй» Пуччіні, «Травіата» Верді та ін. [239 с. 197].

А. Хісамутдінов у статті «Театральне та музичне мистецтво російської еміграції в Шанхаї» акцентує особливу увагу на величезному внеску діячів російської еміграції до розвитку китайського театального і музичного мистецтва у 20–30-х рр. ХХ ст.: «Балет, музика, громадські організації культурного спрямування – все це знайшло відображення у житті російської

еміграції в Китаї» [219, с. 33]. Найбільша кількість творчих сил російської еміграції зосереджувалася, як зазначає Л. Говердовська, саме у Харбіні та Шанхаї: «Харбін та Шанхай стали своєрідними центрами російського політичного, наукового і культурного життя. Тут особливо інтенсивно працювало багато представників російської громадськості, учені, викладачі, діячі театру та мистецтва» [45, с. 120].

Аналізуючи проблематику, пов'язану з вивченням історичних шляхів проникнення західних музичних вокально-виконавських традицій до системи китайської професійної вокальної освіти та їх подальшого поширення, Я Вей у статті «Вокальна професійна освіта в Китаї у 20–30 роки ХХ століття» підкреслює значний вплив російських музикантів на процес становлення оперно-вокальної освіти в Китаї. Яскравим проявом цього впливу стало відкриття навчальних музичних закладів у Харбіні в 20-х рр. ХХ ст. Так, 20 жовтня 1927 р. силами російських музикантів й представників православної церкви було засновано центр музичної підготовки, а в 1929 р. було відкрито вище музичне училище, в якому навчалися радянські громадяни [257, с. 160].

Суттєвий вплив на процес розвитку оперного мистецтва в Китаї та становлення професійного вокального навчання здійснювала радянська музична культура. Сун Яньїн у дисертації «Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю» зазначає, що одним з яскравих проявів цього впливу було відкриття в Харбіні в 1927 р. першого в Китаї оперного театру за європейським (російським) зразком, до якого радянським урядом були відкомандировані такі уславлені музиканти, як диригент А. Пазовський та оперний тенор С. Лемешев [189, с. 21]. Як підкреслює дослідник, два роки найактивнішої роботи А. Пазовського у цьому театрі сприяли залученню європейських традицій в Харбіні, значному розширенню оперного репертуару, здійсненню понад 30-ти постановок іноземних опер та загалом позитивно вплинули на розвиток оперного мистецтва в північній частині Китаю [189, с. 21].

За ініціативою російських музикантів (значну частину з яких склали співаки) в Шанхаї у 30-ті роки ХХ ст. було засновано Літературно-артистичне товариство, головною метою якого була пропаганда російського мистецтва. Це товариство займалось організацією лекцій-концертів, присвячених російській музиці, зокрема творчості найвизначніших російських композиторів М. Глінки, О. Даргомижського, П. Чайковського [219, с. 34].

У 1933 р. в Шанхаї був створений «Театр російської оперети», фундаторами якого стали З. Бітнер та Л. Розен. Як відмічає А. Хісамутдінов, саме цей театр, на відміну від багатьох інших, заснованих російськими емігрантами в Китаї, виявився найбільш успішним і проіснував понад цілих 25 років. Окрім оперет, на його сцені було поставлено декілька найвідоміших європейських опер, серед яких «Травіата» Дж. Верді, «Манон Леско» Дж. Пуччіні, «Паяци» Р. Леонкавалло. Провідними артистами театру були З. Бітнер, Г. Кудінов, С. Зорич та ін. [219, с. 36–37].

Зазначимо, що на розвиток китайського музичного мистецтва у ХХ ст. суттєво вплинула діяльність українських співаків і музикантів. Однією із найвизначніших подій у концертному житті Китаю на початку ХХ ст., як підкреслює Чжао Фейлун у статті «Становлення концертного вокального виконавства в Китаї у 20–30-ті рр. ХХ ст.», стали гастролі української оперної трупи в Пекіні, які відбулися з 18-го по 24-те вересня 1924 р. За існуючими відомостями, до репертуару цієї трупи входила опера М. Римського-Корсакова «Майська ніч» [239, с. 197].

Досліджуючи проблему культуротворчого впливу українських артистів-співаків на китайську музичну культуру, Ван І в дисертації «Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї ХХ – початку ХХІ століття в контексті міжнаціональних зв'язків» зазначає, що однією з перших українських співачок, яка працювала у Харбіні на початку ХХ ст. (в 1905–1911 рр.) була Любов Беспечна. Характеризуючи історичне значення її творчості, дослідник відмічає, що «... її діяльність у Китаї є

важливою в аспекті закладання підвалин праці представників українського музично-театрального та опереткового мистецтва» [31, с. 71].

Особливу увагу дослідженню творчої діяльності провідних митців української еміграції приділяє Ван Чжи Чен, який зокрема зазначає, що у 1938 р. в Шанхаї було утворено «Товариство українських артистів», членами якого стали талановиті українські співаки й актори. Це товариство очолив український співак та режисер Л. Гайдаров. Відомими представниками цієї організації були артисти Є. Василенко-Героїня, Л. Кісельова, В. Любченко, З. Усанкова (сопрано), М. Гай (контральто), Л. Гайдаров, М. Полтавець (баритон), В. Дубовський (тенор) [274, с. 18–19].

Наприкінці 30-х рр. ХХ ст. в Шанхаї було засновано «Українське культурно-просвітницьке товариство імені М. Лисенка» або, як його ще називають, «Українська оперно-драматична трупа імені композитора М. Лисенка» [274, с. 19]. Головною метою цього товариства було ознайомлення китайських слухачів з українською культурою та мистецтвом, зокрема з класичною і фольклорною музикою, відомими театральними виставами, а також з найкращими операми. Одним з основних завдань товариства також було культурне об'єднання українських емігрантів, які мешкали в Китаї, а також підняття їх українського духу.

9 червня 1938 р. Українською оперно-драматичною трупю імені композитора М. Лисенка був організований концерт в театрі «Ланьсінь» (Шанхай), в якому прозвучали українські народні пісні, а також популярні вокальні номери з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Режисером цього концерту був співак (бас) А. Кумановський-Лобай, диригентом – В. Саричев. Як зазначає Ван Чжи Чен, великою популярністю у китайських та українських слухачів користувались такі виконавці, як В. Кумановська-Лобай, А. Лебединська, Є. Хованс, Г. Тоцький, А. Василь'єв [274, с. 19].

Слід особливо підкреслити той факт, що упродовж 20–40-х рр. ХХ ст. до Китаю прибула ціла плеяда корифеїв вокального мистецтва, видатних (у

тому числі всесвітньо відомих) оперних співаків, серед них: Ф. Шаляпін, Б. Гмиря, Л. Собінов, С. Лемешев, Н. Енгельгард, О. Мозжухін, Б. Москаленко, О. Шеманський, В. Шушлін та багато ін. Основними напрямками плідної творчої діяльності цих артистів в умовах Китаю були концертно-виконавський та педагогічний, які іноді поєднувалися.

У 1933 р. в Шанхаї було засновано мистецьке товариство «ХЛАМ» («Художники, літератори, артисти, музиканти»), створене діячами російської еміграції за зразком славнозвісного однойменного літературно-артистичного клубу, що працював у Києві в буремні 1918–1919 рр. і членами якого, поряд з київськими митцями, були відомі московські та петербурзькі поети і письменники І. Еренбург, М. Євреїнов, Й. Мандельштам, К. Паустовський, В. Шкловський та ін. За словами Л. Говердовської, російські емігранти – представники різних творчих професій, а саме: «Художники, літератори, артисти, музиканти об'єдналися у творчу співдружність “Хлам”, на творчі середі якої збирався мало не весь російський Шанхай» [45, с. 121–122]. Шанхайський «ХЛАМ», який, на відміну від свого історичного першоджерела, проіснував вісім років (1933–1941), був добре відомим і авторитетним у місті. В 1936 р. члени шанхайського ХЛАМу влаштували урочистий прийом Ф. Шаляпіну [45, с. 122].

З 30-х рр. ХХ ст. в Харбіні спостерігається помітне зростання інтересу публіки до європейського оперного мистецтва, значною мірою детерміноване високопрофесійною майстерністю оперних виконавців, які запрошувалися з інших китайських міст й із-за кордону, а також суттєвим поповненням оперного репертуару, в якому були представлені різні за жанром твори. Досліджуючи проблему поширення європейської музики в Харбіні з кінця ХІХ до початку 60-х рр. ХХ ст., Лю Сінь Сінь у праці «Історія західної музики в Харбіні» зазначає, що в 1930-ті рр. в Харбіні налічувалася значна кількість оперних труп, найвідомішими серед яких були оперна трупа при залізничному клубі, харбінська оперна трупа, оперна трупа ім. Ф. Шаляпіна,

українська оперна трупа в Харбіні, оперна трупа при Сучасному театрі, оперна трупа при школі мистецтв ім. О. Л. Шеманського та ін. [286, с. 112].

В 1934 р. у харбінському Сучасному театрі за ініціативою харбінської оперної трупи, до як входила значна кількість відомих радянських артистів, відбулася постановка опери М. Глінки «Іван Сусанін», яка користувалась великим успіхом у китайських та радянських слухачів. Найвідомішими артистами цієї трупи були легендарна актриса М. Бабанова та К. Лаптев (баритон). Диригент – І. Лаїнський [274, с. 113].

У 1935 р. на сцені Сучасного театру об'єднаними силами оперної трупи при цьому театрі та оперної трупи при залізничному клубі були поставлені «Пікова дама» П. Чайковського та «Іван Сусанін» М. Глінки. У постановках цих опер брали активну участь Ф. Шаляпін, О. Шеманський, А. Добровольська та ін., диригент – С. Швайковський.

В 1936–1937 рр. харбінська оперна трупа відвідала з гастрольними виступами Корею, Індію, Цейлон та Філіппіни. У 1939–1940 рр. силами цієї ж трупи були постановлені «Євгеній Онегін» П. Чайковського та «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха. 18 лютого 1941 р. в Сучасному театрі відбулася прем'єра «Фауста» Ш. Гуно. Значний успіх цих вистав знайшов широкий відгос у статтях в місцевій пресі. 17 липня 1941 р. харбінська оперна трупа знов відправилася на гастролі й побувала в містах Далянь, Шеньян (колишня назва Мукден), Чанчунь, а також відвідала Японію (Токіо, Кобе, Нагоя). 7 вересня того ж року трупа повернулася до Харбіну.

У період з 1941 по 1942 рр. в Харбіні завдяки українській оперній трупі були поставлені «Травіата» Дж. Верді, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Євгеній Онегін» та «Пікова дама» П. Чайковського, «Фра-Дияволо» Д. Обера, а також «Фауст» Ш. Гуно, де в головних ролях виступали Ф. Шаляпін (Мефістофель), О. Шеманський (Фауст), Г. Ачаір-Добротворська (Маргарита) та ін. Відомо, що однією з найталановитіших артисток цієї трупи була співачка Н. Турбіна-Гайдарова.

У 40-х рр. ХХ ст. в Харбіні був утворений Східно-азійський російський оперний театр, на сцені якого було поставлено чималу кількість відомих іноземних опер, серед яких «Царева наречена» й «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, «Русалка» О. Даргомижського, «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Кармен» Ж. Бізе, «Аїда» і «Травіата» Дж. Верді та багато ін. [291, с. 420].

Після утворення КНР (1 жовтня 1949 р.) в країні відбувався процес інтенсивного розвитку вищої музичної освіти. У той період в різних китайських містах було відкрито чимало музичних театрів, концертних залів тощо [189, с. 25], що значною мірою сприяло активному розповсюдженню академічного музичного мистецтва європейської традиції. Вагомий внесок до процесу становлення і розвитку академічної вокальної школи в Китаї в ХХ ст., як підкреслює Сун Яньїн, здійснили талановиті музиканти з СРСР (переважно з України, Росії та Білорусії) [189, с. 36].

Значну роль у культурному збагаченні китайської музики відіграє саме опора на найкращі творчі здобутки й традиції світової музичної культури. Так, зокрема, Ф. Арзаманов у статті «Нотатки про сучасний розвиток музики Китаю» зазначає, що: «Опора на кращі досягнення світової музичної культури безперечно збагатить китайську музику і затвердить її міжнародне значення як справді народного глибоко національного мистецтва» [6, с. 160].

Отже, китайське мистецтво упродовж понад півтора століття пройшло довгий шлях ознайомлення з європейським оперним мистецтвом та його поступового засвоєння. Процес творчої рецепції європейських оперних традицій в Китаї зазнав суттєвої актуалізації в першій половині ХХ ст. З середини ХХ ст. (після утворення КНР) в комуністичному Китаї відбувався активний процес становлення і розвитку національного оперного мистецтва, оснований на творчому засвоєнні кращих здобутків європейської опери.

2.4. Формування китайської опери європейського типу (XX – початок XXI ст.)

Упродовж XX – на початку XXI ст. відбувається суттєва активізація міжкультурної взаємодії китайського та європейського музичного мистецтва в контексті культурного діалогу Схід – Захід, яка ще більше актуалізується в сучасну добу глобалізації. Так, У Ген-Ір у дисертації «Традиційна музика Далекого Сходу (Китай, Корея, Японія): історико-теоретичний аналіз» акцентує увагу на тому, що на сучасному етапі в усіх країнах Сходу співіснують дві системи музичної культури, якими є традиційна національна та європейська музика, й доходить важливого висновку про те, що «Європейська музика стала невід’ємною частиною музичної культури народів Сходу» [210, с. 3].

Європейська музична традиція, зокрема оперна, відіграє величезну культуротворчу роль в сучасному мистецькому просторі східних цивілізацій. Зокрема, Чжан Лічжень стверджує, що саме сфера оперного мистецтва є однією з найзначущих у процесі творчого взаємоосягнення між західною та східною цивілізаціями: «Китайське музичне мистецтво в цілому, й оперне зокрема, є галузями культур Сходу та Заходу. Оперний жанр як багатюще поле творчої діяльності, що викликає у слухачів неминущий інтерес, допомагає народам різних країн знаходити взаєморозуміння при збереженні їх національної самосвідомості» [237, с. 3].

Яскравим наслідком плідної творчої взаємодії китайського та західного оперного мистецтва є генеза та формування принципово нового жанру, який визначається дисертантом як «*китайська опера європейського типу*».

Зазначимо, що у сучасному музикознавстві дотепер не сформувалося єдиного термінологічного підходу стосовно визначення цього жанрового явища, внаслідок чого в науковій думці співіснує декілька різних дефініцій відповідного поняття. Так, наприклад, у статті радянської дослідниці І. Гайди «Нова китайська опера і Центральний експериментальний оперний театр

КНР» стосовно даного жанру використовується поняття «нова опера» [40, с. 110, 114]. Лю Цзінь у статті «Китайська національна опера: 1920–1980 роки» пропонує використовувати щодо визначення цього жанру поняття «китайська національна опера» або «опера європейського типу» [123, с. 277], надаючи таку його дефініцію: «Поняттям “китайська національна опера” сьогодні позначається вид музичного театру, що сформувався у країні шляхом освоєння жанру європейської опери» [123, с. 277]. У дисертації Сунь Лу «Китайська народна опера: до проблеми становлення і розвитку жанру» пропонується називати даний тип китайської опери «проєвропейською оперою» [190, с. 3]. Лянь Лю у статті «Китайська сучасна опера в контексті впливу європейських традицій» застосовує поняття «китайська сучасна опера» [126, с. 25], надаючи таке його визначення: «Під терміном “китайська сучасна опера” мається на увазі сучасний синтетичний вид мистецтва, де поєднані ознаки китайської та європейської музичних традицій» [126, с. 25].

Чень Ін у дисертації «Китайська опера ХХ – початку ХХІ століття: до проблеми освоєння європейського досвіду» визначає неоднозначність, двоїстість самого поняття «китайська опера», яке включає до себе дві самостійні гілки китайського музично-театрального мистецтва. Перша з них репрезентована китайською традиційною драмою «сіцююй», яка «сформувалась поза європейськими впливами мистецтва і являє собою самобутнє мистецтво з унікальною естетикою та виразною системою» [244, с. 3]. Найвідомішим різновидом *сіцююй* є пекінська опера. Другий напрям, що сформувався у першій половині ХХ ст. і на сучасному етапі продовжує свій інтенсивний розвиток, представлений власне «китайською оперою», котра, як слушно зазначає Чень Ін, також отримала в музичній науці назви «сучасна китайська опера» (Чжан Лічжень), «нова китайська опера», «китайська національна опера» (Лю Цзінь) тощо [244, с. 4]. Чень Ін загалом розглядає феномен китайської опери «як цілеспрямований та стійкий процес засвоєння європейського досвіду, що відрізняється від власної національної традиції» [244 с. 4].

Виходячи з проведеного термінологічного аналізу існуючих досліджень в сфері жанрової ідентифікації сучасної китайської опери та необхідності уточнення поняттєвого апарату зазначеної проблематики, дисертантом запропоновано визначення вищезгаданого оперного жанру як **«китайської опери європейського типу»**, яке, на наш погляд, найточніше відбиває його сутність, зумовлену синтезом східного та західного начал.

На нашу думку, специфіка таких творів полягає саме у поєднанні національного за своїм характером, ментальними ознаками, тематикою та сюжетами образного змісту з жанровими й композиційними ознаками європейської опери, її музичної структури, драматургічного й симфонічного розвитку, інструментарію тощо. Тобто **китайська опера європейського типу є національною за змістом та інтернаціональною за своєю формою.**

Історичні та жанрові особливості становлення та розвитку китайської опери європейського типу розглядаються в дослідженнях багатьох китайських та іноземних науковців. Так, І. Гайда у вищезазначеній статті, приділяючи особливу увагу проблемам становлення та розвитку нової китайської опери, зауважує, що формування останньої необхідно вивчати в загальному контексті «руху за нову музику» [40, с. 110], пов'язаного з боротьбою за нову культуру в Китаї [40, с. 110]. Дослідниця відмічає, що на початку ХХ ст. у китайському мистецтві (літературі, живописі, музиці, театрі) відчувається значний вплив європейських традицій, що знайшов своє відображення у появі нових жанрів і напрямів, і підкреслює: «У галузі театрального мистецтва це виразилося у появі розмовної драми, а дещо пізніше – опери» [40, с. 110]. На її думку, ідейний зміст драм, характерних для китайського традиційного музичного театру *сіцююй*, виявився не зовсім відповідним до злободенних явищ доби початку ХХ ст. Так, зокрема, в сюжетах *сіцююй* розповідалося про події далекого минулого та почуття й справи героїв, які жили в ті давні часи, що призводило до поступової втрати драмами *сіцююй* своєї актуальності. Китайська культура потребувала нового виду мистецтва, в якому б отримали вираження актуальні та прогресивні для

цього часу ідеї, теми та настрої. Одним із таких видів мистецтва стала саме китайська опера європейського типу [40, с. 110].

Аналіз процесу еволюції нової китайської опери потребує визначення її провідних векторів та основних етапів. В сучасному мистецтвознавстві є декілька концепцій періодизації розвитку цієї опери в ХХ ст. Однією з найцікавіших, на нашу думку, є запропонована Чень Ін періодизація, що ґрунтується на концепції відомого культуролога Г. С. Кнабе, котрий визначає три основні рівні сприйняття культурної спадщини, перший з яких «полягає у запозиченні окремих елементів цього досвіду» [80, с. 19], другий «пов'язаний з *активним впливом* інакшої культури» [80, с. 19], третій являє собою «поглинання культурного досвіду іншої епохи, який віддзеркалює появу нового синтезу “свого” та “чужого”» [80, с. 19]. Слід погодитися з думкою Чень Ін про те, що «становлення та розвиток сучасної китайської опери, безумовно, вписується до цієї концепції» [243, с. 4].

Тож, виходячи з запропонованої згаданим дослідником змістовної диференціації основних етапів становлення китайської опери ХХ ст., дисертантом *систематизовано та удосконалено відповідну **періодизацію***, згідно якій процес формування та еволюції цієї опери може бути представлений таким чином: 1) *доба зародження та початкового розвитку* «на шляху до засвоєння культурного досвіду Західної Європи та Росії» [244, с. 12], яка охоплює період до середини 30-х рр. ХХ ст.; 2) *доба жанрового формування*, «активного засвоєння європейського досвіду в оперному жанрі» [244, с. 49], яка містить два періоди: а) воєнний період розвитку китайського музичного театру (1937–1949), вершиною якого є поява першої національної опери «Сива дівчина»; та б) *період першого розквіту* (1949–1966)⁴; 3) *доба відродження та нового розквіту*, позначена

⁴ У визначенні характеру та меж цього періоду дисертант не може погодитися з періодизацією Чень Ін («1950–1970-ті роки» [244, с. 71], оскільки в часи культурної революції (1966–1976) розвиток музичного мистецтва європейського типу в Китаї загалом був припинений. Також зазначимо, що інший дослідник – Цзюань Сунь – розподіляє цей період на два окремих: з 1949 по 1957 та з 1957 по 1966 рр.

синтезом європейської та національної оперних традицій, яка, на нашу думку, теж містить два періоди, що визначаються дисертантом як: а) *період активної вестернізації* (1980–1990-ті роки) та б) *період сучасної глобалізації* (2000–2010-ті роки), якому притаманне вільне застосування багатоманітніх жанрових традицій, що існують у світовому просторі оперного мистецтва.

У добу зародження та початкового розвитку китайської опери ХХ ст. вагому роль у процесі засвоєння європейського досвіду (насамперед у сфері інтонаційного строю та гармонійної системи [244, с. 8]) відіграв жанр «дитячої опери». Засновником його є видатний композитор Лі Цзінь Хуей (1891–1967), творчість якого здійснила значний вплив на процес становлення китайського оперного мистецтва. Діяльність цього митця, період найбільшої активності котрого припадає на першу третину ХХ ст., була значною мірою спрямована на дитячу аудиторію, що було новим для китайської музики. Лі Цзінь Хуей⁵ є автором чималої кількості дитячих опер (точніше, пісенно-танцювальних вистав), в яких відчувається суттєвий вплив європейської музики. Найвідомішими з них є «Горобець та хлопчик» (1920), «Маленький художник» (1926), «Смерть маленької Ліди» (1931). Характеризуючи твори композитора, Лю Цзінь слушно відмічає: «Хоча ці твори й не були операми у повному розумінні слова, тим не менш у них вже були присутні усі елементи цього жанру, що дозволяють музично-драматичними засобами розкривати характери ліричних героїв, їх почуття і думки: арії, дуети, ансамблі, сцени зі співом і танцями, танцювальні сцени, прозові монологи тощо» [123, с. 278].

Поряд з появою перших музично-драматичних творів для дітей, у 20-ті роки ХХ ст. була здійснена одна з перших спроб створення нової китайської опери, призначеної безпосередньо для дорослих глядачів. Першим таким твором стала опера китайського та американського композитора російського походження Аарона Авшаломова (1894–1965) «Гуаньїнь – Богиня милосердя» (1925). Отримавши музичну освіту в Цюріхській консерваторії,

⁵ У російськомовних та україномовних джерелах трапляються різні варіанти написання імені цього композитора, зокрема: Лі Цзинь-Хуей та Лі Дінхуей.

композитор тривалий час (понад 20 років!) прожив в Китаї. Китайська музика здійснила великий вплив на його творчість, в якій відчувається синтез кращих надбань китайської та європейської музичних культур. Композитор прагнув до винайдення шляхів органічного поєднання мелодико-гармонійних та ритмічних особливостей китайської музичної мови з темброво-фонічними та драматургічними можливостями європейської оперної та симфонічної музики. Як слушно зазначає Лю Цзінь: «В своїх експериментах з китайською музикою Авшаломов не просто використовував західні прийоми музичної композиції. У нього склався свій погляд на втілення національних традицій в композиторській творчості» [123, с. 280]. Зазначимо, що, окрім «Гуаньїнь – Богиня милосердя», оперна спадщина А. Авшаломова містить такі твори, як «Сутінкові години Ян-гуйфей» (1933), «Велика стіна» (1941, поставлена 1945) і «Сон Вей Лін».

В період антияпонської війни (1937–1945 рр.) у творчості китайських композиторів (зокрема оперній) яскраво відчувається вплив європейської традиції. За ствердженням І. Гайди, у китайському мистецтві тієї доби сформувалося два типи проявів такого впливу, специфіка яких полягала насамперед в тому, що митці або «перелицьовували» традиційні китайські драми на зразок європейських опер («Цзін Ке» Ван Бао-шена, «Дворець червоної сливи» Ша Мея), або ж створювали власні авторські твори, наслідуючи іноземним взірцям («Цюй Цзи» Хуан Юань-ло) [40, с. 114]. Визначаючи суттєву роль згаданих творів в процесі опанування китайськими митцями нових для них музичних форм та засобів західного оперного мистецтва, дослідниця підкреслює, що вони «зробили серйозний внесок у творчий досвід китайських творців Нової опери» [40, с. 114].

Чень Ін у цитованій дисертації, узагальнюючи доробок китайського оперного мистецтва цієї доби, підкреслює, що в ньому знайшло втілення «активне та цілеспрямоване стремління нової китайської опери до асиміляції європейського досвіду, вираженого на той період новим типом композиційно-драматургічної побудови опер» [244, с. 8], відзначаючи при

цьому, що «інтонаційний матеріал опер залишався у традиційній сфері, репрезентуючи фольклор самих різних районів Китаю» [244, с. 8]. Серед найвищих досягнень опери цього періоду слід назвати вищезгадані твори «Цю Цзи»⁶ Хуан Юаньло (1942), «Велика стіна» («Мен Цзяннью»), 1945) А. Авшаломова, а також, безумовно, написану групою авторів знамениту «Сиву дівчину» (1945), яка традиційно вважається першою китайською оперою нового типу, поява якої є стала важливим етапом еволюції жанру.

П'ятиактний музичний спектакль «Сива дівчина» був створений у січні – квітні 1945 р. силами творчого колективу Академії ім. Лу Сіня (композитори Ма Ке, Чжан Лу, Цюй Вей, Хуань Чжи, Сян Оу, Чень Цзи, Лю Цзи та Лю Чі; автори лібрето – Хе Цзінчжи та Дін І) [236, с. 363; 237, с. 11]. Прем'єра «Сивої дівчини» відбулася у квітні 1945 р. в місті Яньань і мала величезний успіх. Одним з найважливіших факторів, який істотно сприяв такому успіху «Сивої дівчини», стала насамперед, як зазначає Ду Си Вей в статті «Вплив європейських традицій на розвиток вокальної школи в Китаї», велика увага авторів до втілення національних ідеалів й морально-естетичних цінностей. Тож, на думку дослідника, ця опера стала популярною перш за все тому, що має тісний зв'язок із життям народу [62, с. 233–234]. Чжан Лічжень у статті «“Сива дівчина” – перша китайська національна опера» також відмічає, що успіх «Сивої дівчини» великою мірою пояснювався тим, що її авторам вдалося створити доступний для сприйняття і розуміння китайськими слухачами твір та винайти засоби музичної виразності, за допомогою яких яскраво розкрився внутрішній світ героїв опери [236, с. 363].

Аналізуючи історичні шляхи становлення сучасної китайської опери, Чжан Лічжень підкреслює визначальну роль у формуванні нового жанрового різновиду, першим яскравим зразком якого є «Сива дівчина», саме впливу європейської оперної традиції.

⁶ Інші варіанти написання назви цієї опери, які зустрічаються в науковій літературі: «Цюй Цзи», «Цюцзи».

Такої ж думки дотримується й Сунь Лу у дисертації «Китайська народна опера: до проблеми становлення і розвитку жанру». Висвітлюючи проблеми зародження і розвитку жанру китайської народної опери та його специфіку та приділяючи значну увагу аналізу жанрових та композиційних особливостей «Сивої дівчини» як першої опери такого типу, дослідник наголошує на тому, що вирішальну роль у появі цього твору відіграв саме процес активної рецепції західних оперних традицій, що суттєво позначилося на становленні національного музичного театру нового типу: «“Сива дівчина” стала результатом безпрецедентно швидкого процесу адаптації Китаєм іноземного оперного театру та становлення власного» [190, с. 87]

У «Сивій дівчині» відчувається тісна взаємодія національних музичних традицій з кращими досягненнями музичної культури Заходу, що проявилось у широкому застосуванні прийомів і засобів виразності, характерних для європейського оперного мистецтва. Надаючи загальну характеристику музики цієї опери, Чжан Лічжень відмічає: «Разом з тим китайськими композиторами вперше були достатньо широко використані європейські музичні інструменти та прийоми європейської опери: система лейтмотивів, особливості гармонії, застосування повтору, хору, ансамблевого співу (дуету) з супроводом струнного оркестру» [236, с. 364].

На думку Сунь Лу, найбільше відображення вплив європейських оперних традицій отримав насамперед в сфері музичної драматургії «Сивої дівчини», в основу якої була покладена п'ятиактна модель великої французької опери. В музиці «Сивої дівчини» спостерігається певна симфонізація фольклорного матеріалу (включаючи наявність лейтмотивної системи), що теж наближує її до європейських опер [190, с. 89].

Важливі новації, пов'язані з адаптацією західної оперної традиції, знайшли своє відбиття у виконавських аспектах першої постановки «Сивої дівчини», пов'язаних з суттєвими труднощами, зумовленими принциповими відмінностями між вокальними манерами традиційної пекінської опери та опери європейського типу. Чжан Лічжень зазначає, що китайська вокальна

манера не підходила для виконання нової опери, яка потребувала від артистів застосування нових засобів виразності й відповідно до того – пошуку та використання інших методів звуковидобування. Нова музична мова опери детермінувала формування нової змішаної манери співу, в основі котрої лежить міксування італійського бельканто з китайськими оперною (зокрема пекінською) й народно-традиційною манерами співу і яка з часом отримала назву «*китайське бельканто*» [237, с. 12]. Таким чином, синтез західних та східних оперних традицій заклав міцний фундамент не лише на жанровому, мовно-композиційному та ін. рівнях, а також призвів до створення й подальшого інтенсивного розвитку принципово нового типу сучасного китайського академічного вокального виконавства – китайського бельканто.

Висвітлюючи культуротворче та жанроутворююче значення «Сивої дівчини» та її роль у системі китайського мистецтва, культури та суспільного життя тієї доби, слід також відзначити, що ця опера в 1951 р. була нагороджена Сталінською премією другого ступеню, – факт, який в свою чергу підкреслює міжнародне визнання нового жанру китайської опери.

Після утворення КНР (1949 р.) в музичному мистецтві Піднебесної упродовж десяти років відбувався поступовий процес накопичення китайськими композиторами досвіду створення нової національної опери.

Визначаючи характерні тенденції становлення і розвитку китайської сучасної опери у другій половині ХХ ст., Цзюань Сунь у статті «Китайський музичний театр Нової епохи: основні тенденції розвитку сучасної опери в 2-й половині ХХ ст.» підкреслює, що в період з 1949 й до 1957 р. китайські композитори мали більшу змогу вивчати шедеври європейського оперного мистецтва, а також створювати нові твори згідно з принципом: «створюємо нове на основі давнього, китайське за допомогою іноземного» [227, с. 63].

Підкреслимо, що зазначений принцип фактично перегукується з афоризмом видатного китайського філософа, поета й історика ХІ ст. Жао Йонга: «Камені з інших пагорбів мають використовуватися для шліфування нефриту» [11]. Саме це, як зокрема підкреслює Бай Є в дисертації

«Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва» [11], є загалом характерним для китайської культури та її способу взаємодії з досягненнями інших культур.

Зазначений період, як відмічає Цзюань Сунь, був дуже складним для розвитку китайської опери [227, с. 63]. Так, зокрема, 1 серпня 1952 р. відбулася постановка опери Лян Ханьгуаня та Чень Таньхе «Великий похід», яка не мала успіху. Визначаючи причини, через які ця опера не була прийнята китайськими глядачами, Цзюань Сунь підкреслює, що головною з них стало досить невдале введення до музичного тексту твору сучасних армійських пісень й речитативів, не пов'язаних з сюжетом опери [227 с. 63].

Однією із найвідоміших китайських опер цього періоду є «Весілля Сяо Ер Хея» (1952)⁷, авторами якої є визначні композитори Ма Ке, Цяо Гу, Хе Фей і Чжан Пей Хен. Прем'єра твору відбулася у січні 1953 р. у Пекінському експериментальному театрі силами викладачів і студентів театрального факультету Центральної театральної академії і мала великий успіх у публіки. В основу сюжету опери був покладений роман відомого письменника та культурного діяча Чжао Шу Лі (1906–1970) «Весілля Сяо Ер Хея» (1943), перероблений для сцени поетами Тянь Чуанем та Ян Лань Чунем.

Дія опери розгортається в одному з селищ в провінції Шаньсі. Головним героєм твору є простий сільський парубок Сяо Ер Хей, який є членом комуністичної партії. Його наречена – молода красива дівчина Сяо Цінь – теж з бідної родини. Закохана пара прагне одружитися, але їх батьки не згодні на цей шлюб. Мати Сяо Цінь хоче видати дочку за недоброго й небайдужого до алкоголю, зате заможного, У Гуан Жуна, а батьки Сяо Ер Хея виховують дівчинку, яка має одружитися з їх сином, коли виросте. Закохані вирішують одружитися таємно, але під час зустрічі їх несподівано викрадає злий і підступний Цзін Ван із друзями, який прагне бути разом з Сяо Цінь. Вони хочуть вбити Сяо Ер Хея, проте на допомогу приходять

⁷ У наукових джерелах зустрічаються й такі варіанти перекладу назви цієї опери: «Весілля Сяо Ерхея», «Одруження Сяо Ерхея».

комуністи, які арештовують Цзін Вана за скоєний злочин, звільняють закоханих та допомагають їм одружитися, вмовляючи батьків благословити молодих. Опера закінчується весіллям Сяо Ер Хея та Сяо Цінь.

Визначаючи художню цінність цієї опери та її роль в китайській музичній культурі, Цянь Цін Лі в статті «Художня цінність і практичне значення опери “Весілля Сяо Ер Хея”» підкреслює, що суттєвими факторами, які зумовили великий успіх цього твору, є простота та доступність змісту опери для китайських глядачів, а також наявність у віршах чіткої рими, котра приємно сприймається на слух [307, с. 103] (*пер. мій. – Лі Мін*).

Зазначимо, що у цьому творі здійснено вдалу спробу поєднання рис європейської та китайської опери. Вплив західної оперної традиції відобразився у застосуванні речитативів, вокальних ансамблів (дуетів, терцетів), хору тощо. Яскравими прикладами цього є, зокрема, комічний терцет Сяо Цінь та її подруг Сяо Жун й Сі Лань «Кругла хурма на дереві» з першої дії опери, в якому триголосне звучання мелодійних голосів поєднується з розмовними діалогами; змішаний хор «На горі живе талановита людина» з першої дії, а також інші номери.

Розглядаючи проблеми становлення і розвитку китайської національної опери, Чжан Цян у дисертації «Дослідження виконавського мистецтва національної опери в КНР (1949–1966)» відзначає, що «Весілля Сяо Ер Хея» є одним із найяскравіших взірців китайської національної опери [313, с. 25]. Обґрунтовуючи композиційні особливості та жанрові взаємозв'язки даного твору, Чжан Цян зазначає, що за своєю структурою «Весілля Сяо Ер Хея» «є наближеним до європейської опери, при цьому музика і вокальна манера виконання здебільшого ґрунтуються на принципах китайської традиційної музики. Великий вплив на нього здійснили шаньсійська драма та фольклорна музика» [313, с. 25] (*пер. мій. – Лі Мін*).

В 1959 р. за ініціативою Китайського літературного союзу було прийнято рішення відсвяткувати перше десятиріччя від дня заснування КНР серією культурно-мистецьких заходів, серед яких передбачалося створення

нових національних опер. Тож з нагоди цього свята з'явилася чимала кількість оперних творів, у яких знайшли відображення актуальні для того часу теми та проблеми, пов'язані насамперед з історією китайської революції [227, с. 63]. Серед численних оперних творів, характерних для цього періоду, зазначимо такі, як «Червона жіноча армія», «Женьшенева дівчина», «Червоне сонце в горах Кешань», «Перше відкриття сонця», «Червоні ріки», «Королівство тайпінів», «Червоний яструб» тощо.

Серед цих творів Цзюань Сунь окремо виділяє оперу «Червоне сонце»⁸ (1957) (композитор Чжан Юе, лібрето Ши Ханя), підкреслюючи, що її постановка стала знаменною подією. Аналізуючи музичну мову твору, дослідник зазначає, що її підґрунтям є «так звані територіальні наспіви – мелодії тибетських народів, а в якості додаткового виразного засобу сміливо використаний тип речитативу, запозичений з європейської опери, що надало музичній тканині “Червоного сонця” надзвичайно сильної експресії» [227, с. 63].

Тянь Я Жу в статті «Роздуми про три кульмінації у розвитку китайської опери» акцентує увагу на особливій значущості 3-х опер, які стали етапними у розвитку китайської опери середини та другої половини ХХ ст., його своєрідними кульмінаційними вершинами. Першою такою кульмінацією вона, звичайно ж, вважає «Сиву дівчину». Другою кульмінацією, на думку Тянь Я Жу, є опера «Цзян Цзе» (1963 р.), створена у співавторстві таких композиторів, як Ян Мін, Цзян Чунь Ян та Цзінь Ша [297, с. 20]. Третьою кульмінацією розвитку китайської національної опери цієї доби Тянь Я Жу вважає «Рівнину»⁹ (1987 р.), написану композитором Цзінь Сяном на текст Вань Фана¹⁰.

⁸ За іншим перекладом – «Червоне світло».

⁹ У науковій літературі зустрічаються й інші варіанти перекладу назви вказаної опери, зокрема «Степ».

¹⁰ Про цей твір мова піде далі у зв'язку з характеристикою китайської опери 1980-90-х років.

Опера «Цзян Цзе» написана на лібрето Янь Су за історичним романом Ло Гуан Біня та Ян І Яня «Червона скеля». Сценічна прем'єра її, яка мала великий успіх у глядачів, відбулася у Пекіні в 1964 р. Сюжет твору розповідає про героїчний подвиг жінки-комуністки Цзян Цзе під час війни комуністів із гомінданівцями у 40-х рр. ХХ ст.

Змістовне значення образу цієї героїні для національної китайської опери яскраво розкриває Фен Бінь у статті «Веристська ідея жіночих образів в сучасній китайській опері та операх Дж. Пуччіні». Порівнюючи жіночі образи китайських та італійських опер, дослідник висловлює думку про те, що формування певних типів цих образів в китайській опері 50-60-х рр. ХХ ст. є важливим проявом міжкультурної взаємодії китайського та європейського мистецтва: «китайський музичний театр має свої багаті національні традиції, які з середини ХХ століття вступають до творчого діалогу з європейською оперою. Ця взаємодія віддзеркалюється у формуванні характерних типів жіночих образів в китайській опері, котрі за своєю художньою ідеєю багато в чому пересікаються з європейським веризмом» [216, с. 164]. На думку дослідника, одним із характерних прикладів такого міжкультурного діалогу є саме героїчні жіночі образи китайської опери 1950–60-х рр., насамперед образ Цзян Цзе [216, с. 164].

Тянь Я Жу також відзначає наявність тісної взаємодії національних та європейських традицій в музичній мові та драматургії цієї опери. Яскравим проявом цього є арія Цзян Цзе «Воля революції жорстка, немов сталь», в музиці якої ознаки гуандунської й пекінської опер та сичуаньського фольклору поєднуються з рисами європейського оперного мистецтва. Втілення кращих здобутків західної музики в «Цзян Цзе» проявляється у створенні хорових сцен, ансамблів (зокрема, вокальних квартетів), а також у застосуванні європейського музичного інструментарію (скрипок, віолончелей тощо), що органічно поєднався з китайськими національними інструментами (піпа, ерху та ін.). Такий синтез китайської та європейської оперних традицій

значно збагатив твір, надавши музиці яскравої динамічної виразності й тим самим вплинувши на посилення драматичного конфлікту в опері [297, с. 20].

У період так званої «Культурної революції» (1966–1977) розвиток китайської опери європейського типу, як і усіх інших жанрів, пов'язаних із західними впливами, тимчасово переривається.

У післяреволюційний період (1980–90-ті рр.) в Китаї розпочинається відродження оперного жанру. Вершинами китайської національної опери цієї доби є, на думку Цзюань Суня, написані у 80-х рр. ХХ ст. твори «Коханець» Дун Сяньшеня та «Серце Фан Цяо» (композитори Ван Цзу Цзе і Чжан Чжо Я). Характеризуючи їх, дослідник зазначає: «Опера “Коханець” (1981) на музику Дун Сяньшеня отримала широке визнання глядачів та мистецтвознавців. Опера “Серце Фан Цяо” (1984) відображала реалії життя міської молоді 1980-х рр., її відмінними ознаками стали свіжість музики та елегантність стилю» [227, с. 64].

Серед найяскравіших китайських опер 80-х років ХХ ст. слід також назвати такі твори, як «Рівнина» Цзінь Сяня, «Вей Бацзюнь» Чень Цзи, «Скорбота про тих, що пішли» Ши Гуаннань.

Як вже зазначалося, одним з етапних («кульмінаційних», як то визначає Тянь Я Жу [297]) для розвитку китайської опери нового типу творів, написаних у 1980-х рр., є чотириактна опера «Рівнина» Цзінь Сяня на текст Вань Фана, яка була вперше поставлена в театрі «Тяньцяо» силами трупи Китайського театру опери і танцю в 1987 р. «Рівнина» стала першою національною оперою, котра користувалася великим успіхом за кордоном. У січні 1992 р. вона була поставлена в «Театрі Ейзенхауера» у Вашингтоні [297, с. 20–21]. Яскравим свідченням успіху цієї опери на американській сцені, як відмічає Лю Жун у статті «Розуміння опери “Рівнина”», можна вважати, зокрема, публікацію в газеті «Нью-Йорк Таймс» статті «Місяць Дж. Пуччіні з Китаю», в якій зазначалося, що опера «Рівнина» дуже сподобалася американським слухачам, та підкреслювалося, що цей твір

значно сприятиме успішним міжкультурним взаєминам між Сходом і Заходом [285, с. 35].

Сюжет опери «Рівнина» є доволі мелодраматичним. Її дія відбувається по закінченні епохи Цин (1636–1912), коли до влади прийшов гомінданівський режим. Головними героями опери є бідний, але чесний і прямий чоловік Чоу Ху та його наречена Цзінь Цзи. Через несправедливі звинувачення землевласника Цзяо Янь Вана, Чоу Ху на 8 років попадає до в'язниці. Після звільнення Чоу Ху прагне помститися, але виявляється, що його ворог вже помер, а наречену героя, поки той був у в'язниці, зла Цзяо Му (дружина Цзяо Янь Вана) примусила одружитися зі своїм сином Цзяо Да Сіном. Попри це, Чоу Ху і Цзінь Цзи починають таємно зустрічатися. Дізнавшись про це, Цзяо Му карає закоханих. Відбувається трагічна розв'язка: Чоу Ху вбиває Цзяо Да Сіна та його сина. Чоу Ху та Цзінь Цзи намагаються таємно втекти, але їх наздоганяє міліція. Чоу Ху в останнє зізнається у коханні Цзінь Цзи, просить її народити сина, а потім вбиває себе. На цьому опера завершується.

У «Рівнині» порушується ціла низка вічно актуальних тем і проблем, серед яких зазначимо теми добра і зла, кохання й страждання, боротьби за справедливість, соціальної нерівності та ін., котрі отримали яскраве втілення в образній сфері, драматургії та музичній мові опери.

Цзень Е На і Вей Ян у статті «Різноманітність музичної мови в опері “Рівнина”», досліджуючи особливості втілення музичного начала у вказаному творі, зокрема визначають специфіку проявів у ньому китайської та європейської музичних традицій. Так, на думку дослідників, однією із ознак європейського мистецтва, притаманних музиці цієї опери, є передусім використання елементів багатоголосся (найчастіше двоголосся), що спостерігається як в оркестровій, так і у вокальній сфері. Яскравим прикладом цього є ліричний дует Чоу Ху і Цзінь Цзи «Ти – це я, я – це ти» з четвертої дії, в якому домінуючу роль відіграє партія Чоу Ху [305, с. 4–5].

В арії Цзяо Да Сіна «О, жінка!» з першої дії елементи діалогічності проявляються перш за все в оркестровому супроводі. Головна партія в ньому доручена кларнету, функція котрого полягає в тому, щоб допомогти розкрити образ персонажу, виразніше передати його думки та почуття, вступаючи в постійний діалог з вокальною партією, завершуючи її фрази або передуючи ним. Іншим прикладом діалогу є арія Цзінь Цзи з першої дії «Ой, знову темно», де у партіях валторни й труби то по чергово, то одночасно (в терцію) звучать короткі мотиви, яскраво виділяючись на загальному оркестровому фоні. У вокальній партії арії Цзінь Цзи виникає мелодія широкого дихання, яка за своєю тривалістю та характером розспіву складів певною мірою нагадує мелодії європейських оперних арій.

В опері «Рівнина» широко використовується європейський музичний інструментарій. Сюй Вень Чжен у статті «Музичні особливості в опері “Рівнина”» відзначає переважне застосування в цій опері інструментів європейського симфонічного оркестру поряд із традиційним китайським інструментарієм (муюй, малий і великий барабани та ін.), а також наявність в музичній драматургії опери інструментальних соло та ансамблів (дуетів, тріо) тощо. Цікавим рішенням оркестровки цієї опери є використання саксофону-альту [295, с. 107], звучання якого набуває в опері певного семантичного значення, пов'язаного зі втіленням сумних або негативних образів (зокрема, саме цей інструмент супроводжує вокальну партію Цзяо Му). Тобто за саксофоном-альтом в опері закріплена роль *лейттембру*, широке використання яких є однією з характерних ознак європейського оперного мистецтва.

Таким чином, в аналізованій опері спостерігається міксування китайських та європейських музичних традицій, що надає твору особливого колориту та оригінальності.

В китайських операх, створених на зламі тисячоліть (1990-ті – 2000-ні роки) європейська традиція, за висловом Чень Ін, «стає невід'ємною частиною, яка охоплює всі рівні організації жанру» [244, с. 8]. Яскравими

прикладом цього є такі твори, як «Долина червоної ріки» Мен Вейдуна, в якій національна історія розкривається «крізь призму європейської оперної традиції» [245, с. 49].

Серед китайських національних опер 90-х років ХХ ст. відмітимо й відомий твір «Донька комуністичної партії», написаний композиторами Ван Цзу Цзе, Чжан Чжо Я та Ін Цин (автори лібрето Янь Су, Ван Цзянь і Хе Дун Цю). Прем'єра цієї опери з великим успіхом відбулася в Пекіні в 1991 р. Яскравим свідомством значної популярності твору у глядачів є величезна кількість сценічних вистав (понад 500!), що він витримав. Зазначимо, що змістовний жанрово-стильовий аналіз цієї опери надає Ван Цюнь у роботі «Драматичний стиль опери “Донька комуністичної партії”» [273, с. 52].

Серед інших популярних опер цього часу назвемо також оперу Чжан Юй Луна «Чжан Цянь» (лібрето Чень І та Яо Бао Сюань), яка була вперше поставлена в Пекіні у 1992 р. [320, с. 9]. Чень Лін у роботі «Музичні особливості опери “Чжан Цянь”» зауважує, що вплив європейських оперних традицій у цьому творі проявляється, зокрема, у заміні композитором розмовної мови на речитативи, а також у використанні арій з метою висвітлення та підкреслення важливих драматургічних моментів опери [309, с. 79].

На початку ХХІ ст. жанр китайської опери європейського типу ще більше актуалізується в мистецькій практиці. Однією із найвідоміших таких опер стала «Поема про діву Мулань¹¹» (2004) композитора Гуань Ся за лібрето Лю Ліня. Прем'єра опери із великим успіхом відбулася у Пекіні в 2004 р. «Поема про діву Мулань» досягла великої популярності як у самому Китаї, так і поза його межами. В 2005 р. опера була поставлена в «Центрі Виконавських Мистецтв Лінкольна» з нагоди святкування 60-ї річниці створення ООН. У цій виставі головну роль діву Мулань виконала відома

¹¹ В музикознавчій практиці трапляється також таке написання: «Поема про діву Му Лань»

китайська співачка Пен Ліюань, яку було нагороджено почесним дипломом [316, с. 154]. В 2008 р. «Поема про діву Мулань» була також поставлена на сцені Віденської державної опери, де набула значної популярності. У 2010 р. цю оперу з успіхом було виконано й на сцені Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі [272, с. 64].

Ще одним яскравим прикладом світового визнання сучасної китайської опери є творчість видатного композитора та диригента Тань Дуня, який є автором всесвітньо відомих опер «Марко Поло» (1996) та «Перший циньський імператор» (2006), прем'єра якої відбулася у «Метрополітен-опера» в Нью-Йорку в тому ж році [288, с. 46].

Серед інших відомих оперних творів останньої доби зазначимо «Сі Ши» Лей Лея (2009, лібрето Чжоу Цзін Чжи), яка була вперше поставлена у Великому Національному театрі (Пекін) за участю артистів цього театру та Шанхайської опери і мала великий успіх у глядачів [317, с. 96]. Переконливим прикладом взаємодії китайських та європейських оперних традицій є також так звана «музична драма перетворень» [65, с. 34], специфіка якої, на думку Є Сяньвея, полягає у тому, що автори цього типу національної музичної драми «... сформували оригінальну систему символів, оснований на новаторській інтерпретації національних міфологічних архетипів, а також жанровій поетиці та сюжетичності зразків романтичного й сучасного мистецтва – європейського та китайського» [65, с. 35–36]. Яскравим репрезентантом музичної драми перетворень є опера Сан Бо «Метелик» (2008) [65, с. 34], котра є, за висловом Є Сяньвея, «шедевром музично-драматичного мистецтва Новітнього Китаю» [65, с. 41].

Загалом оперна творчість сучасних китайських композиторів є в наш час добре відомою на Заході, в Європі та Америці. Так, у 2007 р. у Централ-Сіті (Колорадо, США) було поставлено оперу «Поет Лі Бо» Гуо Вень Цзина. У 2010 р. у США, як зазначає Чень Ін, з великим успіхом відбулися гастролі пекінського Центрального оперного театру, під час яких «у багатьох містах

було показано оперу «Прощай, моя наложниця» композитора Сяо Бая» [245, с. 49]. Тож важко не погодитися з Чень Ін, яка справедливо підкреслює: «Останнє десятиріччя можна вважати своєрідним проривом, коли опери китайських композиторів впевнено завойовують кращі світові оперні сцени» [245, с. 49]. На цьому наголошують й представники світових ЗМІ. Так, зокрема, «New York Times» підкреслювала, що «розвиток китайської опери асоціюється з розвитком країни в мініатюрі – занадто швидке та амбіційне» [245, с. 49]. Тож, як слушно резюмує Чень Ін, китайська опера «за декілька десятиліть <...> змогла пройти шлях, що дорівнює декільком століттям в історії європейської опери» [245, с. 49].

Таким чином, жанр китайської сучасної опери (або, за нашим визначенням, китайської опери європейського типу) виступає яскравим репрезентантом взаємодії китайської та європейської оперних традицій. В ній знайшли своє органічне поєднання найкращі творчі надбання китайської традиційної музики та європейської опери.

Висновки до Розділу 2

1. Одне із найстародавніших у світі, китайське музично-драматичне мистецтво пройшло довгий шлях історичного розвитку. Його неповторні оригінальні традиції, художні принципи, а також особлива символічна мова викристалізовувалися упродовж багатьох століть. На процес формування китайського музичного театру суттєво вплинули національний фольклор, релігійно-філософські концепції, придворна музика, місцеві традиції та ін.

2. Еволюція музично-театрального мистецтва Китаю нараховує багато історичних етапів, зумовлених становленням і розвитком значної кількості різних драматичних жанрів, змістовно пов'язаних з мистецькими традиціями тих чи інших регіонів і провінцій країни (драми *цзацзюй*, *юаньцзацзюй*, *наньсі*, *куньцзюй*, *іянський театр* та ін.). В цих драмах поступово формувалися й вдосконалювалися певні жанрові принципи та

естетичні особливості, які знайшли своє найвище втілення у створенні так званої столичної драми (*цзінцзюй*), що набула всесвітнього визнання під назвою пекінської опери.

3. Центральним жанром китайського музично-драматичного театру, в якому акумулювалися найкращі національні мистецькі досягнення й місцеві традиції (насамперед *аньхойська*, *куньшаньська*, *хубейська* драми), є саме славнозвісна пекінська опера. Її ознаками є синтетичність (гармонійне поєднання співу, мовного начала, акторської гри, пантоміми, танку, акробатики, циркового мистецтва, фехтування, кунг-фу тощо), символічність і умовність, які проявляються на усіх рівнях сценічної дії (жанрові амплуа, акторська гра; кольори, малюнки й орнаменти театральних костюмів; грим, маски, практична відсутність декорацій і реквізиту тощо).

4. З кінця XVIII ст. розпочався процес ознайомлення китайської публіки з досягненнями європейського оперного мистецтва, зумовлений творчою діяльністю окремих оперних труп, що гастролювали в Китаї, і поступовим поширенням кращих досягнень європейської опери на теренах Піднебесної. Цей процес суттєво активізується на початку XX ст. Підкреслено, що до початку XX ст. європейська опера сприймалася в Китаї як екзотичне явище.

5. У першій половині XX ст., з одного боку, відбувається широке розповсюдження європейської опери в китайському культурному просторі, якому помітно сприяли виступи артистів-гастролерів з різних країн Європи, а також значна концертно-виконавська, педагогічна і просвітницька діяльність представників російської й української еміграції у Пекіні, Харбіні, Шанхаї та ін., котрі утворювали творчі товариства, асоціації, спілки (серед яких «Шанхайська оперна асоціація», Товариство «ХЛАМ», «Товариство українських артистів», «Українське культурно-просвітницьке товариство імені М. Лисенка» тощо), спрямовані на популяризацію найкращих здобутків європейського оперного мистецтва та їх запровадження до китайського культурного життя.

З іншого боку, взаємодія китайського музично-драматичного мистецтва з європейським набуває характеру активної художньої рецепції, яка призводить до їх подальшого зближення та створення нового типу сучасної китайської національної опери, або, за визначенням дисертанта, китайської опери європейського типу, основаної на творчому поєднанні національних змістовно-образних і мовно-інтонаційних традицій та композиційно-драматургічних, тематично-розроблювальних, гармонічних та ін. жанрових принципів і засад, притаманних європейській опері.

6. Виходячи з існуючих наукових концепцій змістовної диференціації основних етапів становлення китайської опери ХХ ст., дисертантом *систематизовано та удосконалено відповідну періодизацію*. Згідно цієї періодизації, процес формування та еволюції цієї опери може бути представлений таким чином: 1) *доба зародження та початкового розвитку* «на шляху до засвоєння культурного досвіду Західної Європи та Росії», яка охоплює період до середини 30-х рр. ХХ ст.; 2) *доба жанрового формування*, «активного засвоєння європейського досвіду в оперному жанрі» [244, с. 49], яка містить два періоди: а) воєнний період розвитку китайського музичного театру (1937–1949), вершиною якого є поява першої національної опери «Сива дівчина»; та б) *період першого розквіту* (1949–1966); 3) *доба відродження та нового розквіту*, позначена синтезом європейської та національної оперних традицій, яка, на нашу думку, теж містить два періоди, що визначаються дисертантом як: а) *період активної вестернізації* (1980–1990-ті роки) та б) *період сучасної глобалізації* (2000–2010-ті роки), якому притаманне вільне застосування багатоманітніх жанрових традицій, що існують у світовому просторі оперного мистецтва.

7. Становлення сучасної китайської опери з властивою їй новою музичною мовою зумовило формування нової змішаної манери співу, в основі якої лежить міксування італійського бельканто з китайською традиційною манерою співу (властивою зокрема пекінській опері), яка отримала назву «*китайське бельканто*».

8. Сформувавшись у середині ХХ ст., жанр китайської національної опери європейського типу пройшов значний шлях творчої еволюції, досяг чималих художніх результатів, які вже принесли всесвітнє визнання багатьом його кращим мистецьким зразкам, і на сучасному етапі продовжує свій активний розвиток, спрямований до подальших досягнень.

РОЗДІЛ 3

СЕМАНТИЧНІ ВЗАЄМОВПЛИВИ КИТАЙСЬКОГО ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ОПЕРНІЙ СФЕРІ

3.1. Інтерпретація орієнтальної тематики в оперній творчості європейських композиторів XVIII – XIX ст. («Китаянки» К. В. Глюка та «Бронзовий кінь» Д. Обера)

В XVIII – XIX ст. у європейському мистецтві, як вже зазначалося у попередніх розділах дисертації, простежується значний вплив моди на «східну екзотику» (зокрема «китайську»), що отримав яскравий прояв у різних видах мистецтва, в тому числі й у музичному. Нагадаємо, що породженням цієї моди і значного зацікавлення китайською тематикою стало виникнення та велике поширення умовно-декоративного стилю *шинуазрі*, оснований на стилізаційному наслідуванні образів, мотивів та особливостей, притаманних китайській культурі та мистецтву.

Синолог О. Фішман у праці «Китай у Європі: міф та реальність (XIII – XVIII ст.)» переконливо доводить думку про те, що захоплення китайським мистецтвом та його вплив на європейську культуру пройшли ряд певних етапів: від колекціонування – через копіювання – до стилізації, в основі якої лежить створення предметів у «китайському стилі»: «Культ “китайського” призвів до культу “китайщини” (*chinoiserie*)» [214, с. 398].

Тенденція до подібної стилізації китайських образів спостерігається в багатьох творах європейського музичного мистецтва вищезазначеної доби, зокрема в оперній сфері, де стиль *шинуазрі* знайшов широке відображення. Європейське оперне мистецтво XVIII ст. містить значну кількість «орієнтальних» творів, написаних «в китайському стилі». Серед них слід зокрема зазначити такі опери, як «Китайська принцеса» А. Р. Лесажа та Ж. Ф. Д'Орневаля (1729), «Китайська принцеса» (1729) Л. де Ріше, «Принцеса з Китаю» (1729) Ж. К. Жилі, «Китайський герой» (1753)

Й. А. Хассе, «Китаянки» К. В. Глюка (1754), «Китайське свято» («Китайці») Н. Конфортю, «Китайський ідол» Дж. Паїзієлло (1766) та ін.

Історичні особливості втілення стилю *шинуазрі* в музичному мистецтві XVIII ст. яскраво репрезентовані в музиці та драматургічній концепції одноактної комічної опери К. В. Глюка (1714–1787) «Китаянки» (1754), створеної на лібрето знаменитого поета і драматурга П. Метастазіо (1698–1782). (Зауважимо, що вищезгадані опери «Китайський герой» Й. А. Хассе та «Китайське свято» Нікола Конфортю написані на це ж саме лібрето, що загалом було достатньо поширеною практикою в контексті музичних традицій тієї доби).

Слід зазначити, що у музикознавчій думці зустрічаються дещо різні жанрові визначення цього твору. Так, у статті С. Маркуса в «Музичній енциклопедії» «Китаянки» трактуються загалом як «театральна вистава» [135, с. 1022]. Таке ж визначення зустрічається і в роботі М. Мугінштейна «Хроніка світової опери 1600 – 2000» [142, с. 123]. Жанр даного твору часто визначають як «комічна опера-пастіччо» [95]. Ю. Бочаров у книзі «Майстри старовинної музики» називає «Китаянки» «французькою комічною оперою» [21, с. 113]. В свою чергу, Цзен Тао в дисертації «Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти» визначає жанр цього твору як «комічна опера (опера-серенада)» [226, с. 73]. Тож, на нашу думку, саме останнє останнє є найбільш точним й є, імовірно, найбільш адекватним жанровим визначенням цього твору, в якому водночас репрезентовані три основні жанрові сфери оперного мистецтва XVIII ст. – трагічна *opera-seria*, комічна *opera-buffa* та характерна для доби рококо стилізовано-ідилічна опера-пастораль, – які представлені у вигляді яскравого дивертисменту із властивим йому загальним ефектним фіналом.

Ю. Бочаров зазначає, що К. В. Глюк з 70-х рр. XVIII ст. за підтримки інтенданта придворної опери графа Дж. Дураццо неодноразово звертався до жанру комічної опери за орієнтальною тематикою і з 1774 року «почав

регулярно писати музику для придворного театру, створюючи здебільшого французькі комічні опери, які користувалися великим успіхом, інколи з екзотичним, “східним колоритом” (“Китаянки”, 1754, “Обдурений каді”, 1761)» [21, с. 113].

Спілкування К. В. Глюка з Дж. Дураццо загалом відіграло знакову роль у подальшій творчій долі великого оперного реформатора: «Вирішальним для творчості Глюка стало спілкування композитора з італійськими прибічниками оновлення опери-серія – інтендантом Дж. Дураццо і його художником-однодумцем Р. Кальцабіджи» [135, с. 1018].

Значний вплив на формування художніх принципів К. В. Глюка (переважно в ранньому періоді його творчості) мала мистецька діяльність та творча особистість великого лібретиста та оперного реформатора П'єтро Метастазіо [184]. Подібно до своїх сучасників, Метастазіо не залишився байдужим до загального (особливо притаманного мистецтву рококо) захоплення колоритною східною екзотикою, наслідком чого стала зокрема його п'єса «Китайський герой» (1752), яка одразу надихнула на створення відповідних оперних творів декількох композиторів (Й. А. Хассе, Н. Конфорто та ін.). Найяскравішою з опер, наснажених його маленьким «східним» шедевром, стали «Китаянки» К. В. Глюка (1754). Характеризуючи цей твір, М. Мугінштейн у згадуваній праці афористично зазначає: «Примхлива гра Метастазіо в китайську екзотику спровокувала Глюка на чарівливу оперну серенаду – комічну паузу в серйозній творчості» [142, с. 89].

Приводом до написання Глюком опери «Китаянки» стали осінні святкування, які проходили в 1754 р. У замському замку принца Йозефа фон Хільдбургхаузена – фельдмаршала і музичного мецената, котрий щотижнево організовував музичні «академії». І. Белецький у книзі «Кристоф Віллібальд Глюк: 1714–1787» відмічає: «Осінні урочистості 1754 року у замському замку принца послужили приводом для виникнення опери Глюка “Китаянки” (текст Метастазіо), поставленої з помпезністю, властивою XVIII ст.»

[16, с.30]. Відомий музикант Карл Діттерс фон Діттерсдорф у своїх мемуарах так описує враження від прем'єри цієї опери: «Перед моїм уявним поглядом <...> ще витає небувало прекрасне виконання невеликої опери Метастазіо, покладеної на музику Глюком. Прозорі декорації Куальо були виконані усім тим, на що здатне мистецтво лакувальників, скульпторів та фахівців з позолоти... І ще до того ж божественна музика Глюка! Ще до підняття завіси слухачі прийшли у захват від чаруючої гри звуків діамантової симфонії, в якій моментами то разом, то окремо використовувалися дзвіночки, трикутники, маленькі ручні литаври, бубонці та інші подібні інструменти; однак чудовою була не тільки симфонія: уся музика опери від початку до кінця являла собою чарівне творіння» [16, с. 30–31]. З цього фрагменту є очевидним, що у створенні колоритної «східної» атмосфери цієї опери, що справила незабутнє враження на глядачів при її першій постановці, значну роль відігравали яскраво видовищні сценічні декорації, а також використання численних «екзотичних» ударних інструментів.

Відмітимо, що вже сама назва опери («Китаянки») налаштовує на сприйняття китайської «екзотики» у вишукано-стилізованій манері *шинуазрі*. Прагнення митців до подібного акцентування орієнтальної тематики саме у назвах власних творів є доволі поширеним явищем в європейській музичній культурі XVIII – середини XIX ст. Підтвердження цієї думки знаходимо у статті А. Данилової «Образи Китаю в дзеркалі західноєвропейського і російського музичного мистецтва», авторка якої акцентує увагу на вказаній особливості, зазначаючи, що «умовно-декоративний Далекий Схід постає перед нами в музичних творах китайської тематики XVIII – середини XIX століття. Усі вони являють собою приклади “гри в екзотику”. Орієнтальний елемент присутній в них тільки у вигляді сценічного фону або програмної назви» [55, с. 89].

Зазначимо, що опера «Китаянки» загалом віддзеркалює вплив стилю рококо, однією з характерних особливостей естетики якого є широке

застосування комплексу мелізматичних прикрас, що є також притаманним музичним утіленням стилю *шинуазрі*.

Стисло окреслимо сюжет даної опери. В одному з китайських міст три знатні молоді китаянки Лізинга, Сівена та Танджа під час чайної церемонії розмірковують над тим, як подолати нудьгу. Несподівано з'являється брат Лізинги на ім'я Силанго, який нещодавно повернувся з Європи. Молоді дами прагнуть його вигнати, адже суворі китайські традиції не дозволяють їм вільно спілкуватися з чоловіками. Силанго пропонує китаянкам розважитися завдяки цікавій та популярній в Європі грі, а саме – влаштувати театральне змагання; вони погоджуються на його пропозицію. Кожному учаснику такого змагання необхідно виконати роль, яка відбиває риси одного з провідних жанрів європейського театру. Лізинга зупиняє свій вибір на трагічній ролі Андромахи, тож у її виконанні звучить арія, що передає емоції цієї героїні, поставленої перед важким вибором між вірністю Гектору та життям власного сина. Сівена, до котрої приєднується Силанго, обирає пастораль, граючи роль німфи Лікоріс, яка жартує над стражданнями закоханого в неї пастуха Тіріса. Танджа, яка ревнує Силанго до Сівени, обирає жанр буфонної комедії, висміючи німфу Лікоріс і зображуючи (з натяком на Силанго) європейського франта. Після виступу усіх учасників змагання поміж ними розгорається суперечка: хто ж став переможцем? Аби розрядити ситуацію та завершити виставу, Силанго пропонує усім разом веселитися «по-європейські» – співати і танцювати, насолоджуючись музикою і танцями (звучить ансамбль).

Відмітною особливістю лібрето і відповідно музичної драматургії «Китаянок» Глюка і Метастазіо є відсутність чіткого поділу персонажів на головних та другорядних. Усі чотири герої опери – Лізинга, Сівена, Танджа та Силанго – представлені практично рівною мірою й виконують однакові драматургічні функції, що проявляється у відносно рівно поділених між ними речитативах та аріях, за допомогою яких розкривається внутрішній світ персонажів з їх ідеями, настроями та почуттями.

У «Китаянках» звертає на себе увагу відсутність драматичного конфлікту. Лише в двох сюжетних моментах простежується незначний «натяк» на конфліктну ситуацію, який проявляється у ставленні ревнивої Танджи до Сівени, обраниці Силанго, а також у складності виявлення переможця театрального змагання поміж друзями. Ці драматургічні ситуації легко отримують своє вирішення на рівні висміювання Танджою Сівени й урочистого пісенно-танцювального ансамблю усіх персонажів, яким завершується опера. Тому драматургічний конфлікт в «Китаянках» загалом простежується на рівні проблемної сфери монологів та бесід героїв.

Зазначимо, що подібна безконфліктність драматургії даної опери певною мірою перегукується з конфуціанським вченням про «золоту середину», згідно з яким слід остерігатися різних крайнощів та запобігати конфліктним ситуаціям, для чого потрібно вміти контролювати і стримувати власні емоції. Виходячи з цього, можна дійти висновків про те, що китайське начало в опері отримало певне вираження на рівні оперної драматургії.

Утім, попри відсутність конфлікту в традиційному розумінні як способу драматургічного розвитку, в опері «Китаянки» є деякий внутрішній ідейно-змістовий конфлікт, що створюється у певній віртуальній системі різноманітних взаємовідображень образів Сходу та Заходу, котру можна представити як своєрідну «галерею дзеркал». Так, незвичайною і вельми оригінальною є відтворена Глюком драматургічна ідея Метастазіо щодо сюжетної ситуації, де умовний китаєць Силанго розповідає трьом умовним китаянкам про Європу, її життя, культуру, традиції, звичаї та проблеми. Підкреслимо, що для китайців саме Європа є незвичною і цікавою екзотикою. При цьому сам твір, звичайно ж, був призначений насамперед для європейської публіки, яка чудово знає те, про що говорить Силанго, і з цікавістю сприймає цей «погляд зі сторони» на свої проблеми. Такий сюжетний задум опери, заснований на складному переплетінні «європейського» і «китайського» начал, призводить до утворення своєрідних «дзеркал сприйнятів» між Сходом і Заходом, сприяючи (нехай навіть і в

умовній формі) виникненню певних взаємовідображень, культурного діалогу між ними.

Зазначимо також, що подібна форма «завуальованого» завдяки перенесенню у просторі до далекого екзотичного Сходу авторського декларування свого погляду на нагальні проблеми культурного життя власної країни є загалом притаманним філософії та мистецтву доби Просвітництва.

Як вже йшлося раніше, опера «Китаянки» являє собою характерну для мистецтва XVIII ст. стилізацію, основану на умовному відтворенні «китайських» образів. За своїм типом і одноактною структурою вона, на нашу думку, частково є наближеною до жанру багателі, такої собі витонченої «дрібнички» [163, с. 49]. Підкреслюючи певну близькість «Китаянок» до жанру багателі, дисертант багато в чому спирається на фундаментальне дослідження Л. Кирилліної «Класичний стиль в музиці XVIII – початку XIX століть: Самосвідомість епохи та музична практика», в якому зокрема виявляється місце жанру багателі (*bagatelles*), який містить невеликі за обсягом витончені твори неконцептуального характеру, у загальній ієрархії жанрів, що склалася в класичну епоху. Характеризуючи такі багателі, Л. Кирилліна відмічає: «Від таких творів ніхто не чекав і не вимагав глибини “почуттів” чи оригінальності композиційних рішень. <...> великі майстри займалися такими “дрібничками” лише на дозвіллі або на замовлення» [76, с. 113]. Певне підтвердження запропонованої дисертантом жанрової паралелі надає С. Рицарев у цитованій праці, де, відмічаючи невелику тривалість опери «Китаянки» у поєднанні з художньою досконалістю її змісту і форми, характеризує цей твір як такий собі «пустячок»: «В цьому “пустячку” Глюк не опускається до розваги аристократів. Він надає своєму творінню художню досконалу форму» [163, с. 50].

Загалом стосовно жанрових особливостей «Китаянок» важко не погодитися з думкою М. Мугінштейна, який, підсумовуючи свої роздуми про цю оперу, зауважує: «Діалог життя і театру, розіграний у різних естетиках трьома дівчинами та юнаком, призводить до вишуканого змішання манер.

Провідні жанри епохи (трагедія, пастораль, комедія) представлені з віртуозною безпосередністю і в дорогоцінному оздобленні» [142, с. 89].

Музична мова «Китаянок», передусім їх мелодика і тематизм засновані переважно на традиційних барокових принципах з елементами естетики рококо. Умовні риси певної «орієнтальності» створюються Глюком шляхом застосування типового комплексу засобів виразності, які асоціювалися в музичному мисленні цієї епохи з «китайською екзотикою»: інтонації збільшеної секунди, альтеровані ступені (зокрема VI ступінь в мінорі), широке використання різних видів орнаментики (пасажі, трелі, морденти, фіоритури) тощо.

У сольних номерах персонажів опери іноді також відчувається умовна стилізація китайського начала. Так, арії Лізинги притаманний трагічний, скорботний характер, що підкреслюється протяжною мелодією широкого дихання, сумними інтонаціями з застосуванням гармонічного мінору, збільшеної секунди, а також мордентів, що лунають на низхідних пасажах. В цій арії опосередковано (також «у дзеркалі» трагічної постаті Андромахи) певною мірою розкривається образ самої Лізинги, якій властиві серйозність та розсудливість.

Одним із найбільш віртуозних номерів опери є пастораль німфи Лікоріс (Сівена) та закоханого пастуха Тіріса (Силанго). Пастораль насичена значною кількістю орнаментики (висхідні та низхідні пасажі, трелі, морденти, фіоритури), що потребує від співаків бездоганного володіння вокально-виконавською майстерністю. В музиці пасторалі широко використовуються інтонації збільшеної секунди (зокрема в партії Сівени), підвищена VI ступінь (в партії Силанго у середньому мінорному розділі), висхідні та низхідні регістрові переходи на кварту, квітну, сексту тощо. Як і в арії Лізинги, в пасторалі опосередковано розкриваються образні характеристики Сівени і Силанго з притаманними ним настроями і почуттями.

Найтемпераментнішим персонажем опери є Танджа, сольному номеру якої властивий оптимістичний, комічний характер з певними елементами

сатири (висміювання суперниці Сівени). Зазначимо, що образ Танджи, на відміну від характеристик двох інших китайок, є найбільше наближеним до європейського типу жінки, оскільки їй притаманна жвава енергія, вольова націленість, яка проявляється у неприхованому вияві (що є невластивим для реальної китайки) особистістних почуттів (ревність до Силанго). Її партія також просякнута мелізматиною, при цьому умовний «натяк» на екзотичність простежується меншою мірою, ніж у попередніх номерах.

У фіналі опери звучить ансамблевий номер, в якому беруть участь усі персонажі. Квартет, що є кульмінаційним завершенням «Китайок», можна охарактеризувати як святковий, піднесений й позначений вишуканою галантністю. В ньому відчуються елементи варіаційного розвитку із застосуванням варіаційно-підголосної поліфонії, висхідних секвенцій та ін., що ототожнюються з втіленням східного начала. В Квартеті також відчувається стилістика барокової німецької опери, якій властиві урочистість, яскрава видовищність, що досягається зокрема завдяки запальним фанфарам і веселим переключкам у духових інструментів.

Важливою складовою втілення Глюком умовного «китайського» начала є інструментарій опери, в якому суттєву роль відіграють «східні» ударні інструменти (ручні литаври, трикутники, бубонці, дзвіночки, тощо), які використовуються насамперед у оркестровій увертюрі (*Sinfonia*) та у супроводі до вокальних речитативів.

В цілому втілення китайських мотивів в опері «Китайки», як вже неодноразово відмічалось, має характер умовної стилізації, що є типовим для інтерпретації «східних образів» в європейській музиці XVIII ст.

Таким чином, підводячи підсумки сказаного й узагальнюючи художньо-історичне значення опери «Китайки», слід погодитися із слушним визначенням М. Мугінштейна, що цей твір є справжньою «перлиною стилю рококо» [142, с. 123]. Зазначимо також, що цю оперу, яка репрезентує три найпопулярніші стилі театрального мистецтва середини XVIII ст., серед яких «пастораль з її овечками, трелями птахів й умиротвореним пейзажем,

буфонада з активним мотто та піднесена трагедія як в італійських операх «*seria*» [79], можна, за яскравим висловом Є. Ключникової, вважати її справжньою «енциклопедією класицизму» [79].

В XIX ст. захоплення європейських митців орієнтальною, у тому числі китайською, екзотикою набуває нової сили та якості, детермінованими як значним посиленням реальних економічних і культурних зв'язків зі Сходом, так і художньо-філософськими ідеями та прагненнями романтизму.

В епоху романтизму європейське оперне мистецтво виходить на новий рівень свого розвитку. Характеризуючи історичне значення цього етапу еволюції європейської опери, М. Черкашина-Губаренко підкреслює: «Це був час ломки оперних канонів, перегляду тематики, зрушень в жанровій та стильовій системах, наслідки яких вийшли за межі названого періоду» [234, с. 4].

Характерною ознакою романтичного світосприйняття є тяжіння до хвилюючих образів таємничого Сходу, захопленість орієнтальною тематикою. При цьому в романтичну добу суттєво розширюються (в тому числі й географічно) традиційні межі уявлень про національні сфери, пов'язані з дивним світом Сходу, що було зумовлено певними факторами.

Однією із центральних проблем романтичної філософії та естетики є тема розриву між художником і навколишньою дійсністю. І. Соллертинський у відомій роботі «Романтизм і його музична естетика» визначає основні вектори духовних прагнень романтичних митців, один з яких пов'язаний саме з прагненням до чудового екзотичного світу Сходу та орієнтальних образів, «втечею» до далеких країн, яка створювала для них своєрідний контраст із навколишньою дійсністю [174, с. 101]. Концепція І. Соллертинського підтверджує тезу про те, що звернення митців до загадкових східних мотивів, якими вони надихалися при ознайомленні з іноземними культурними традиціями, звичаями, старовинними легендами, міфами тощо, було іманентною особливістю музичного романтизму. Все це

детермінувало формування певного художнього кола образів, пов'язаних з таємничим Сходом, втілення якого мало переважно умовний характер.

В. Беляєв у статті «“Угорський дивертисмент Шуберта”». До питання про східні впливи в музиці» обґрунтовує думку про те, що в історії європейського музичного мистецтва завжди спостерігалася тенденція, пов'язана з прагненням композиторів до східного колориту, який викликає величезний інтерес завдяки віддзеркаленню художніх образів, контрастних до європейських: «майже самоочевидно й те, що європейська художня музика завжди відчувала прагнення до використання елементів східної музики, як яскравого контрасту до європейського музичного стилю. У цьому прагненні до своєї східної прабатьківщини європейська музика відчувала цілий ряд різних “захоплень”, що виражаються то у перевазі, яка віддавалася китайській музиці, то у відтворенні арабських мелодій <...> та ін.» [17, с. 52].

Зауважимо, що захоплення композиторів-романтиків орієнтальною тематикою сприяло також розширенню європейського ладового мислення. Як зазначає В. Конен у статті «Значення позаєвропейських культур для музики ХХ століття (до постановки проблеми в історичному плані)», «сприйнятливість до окремих виразних засобів музики “орієнта” народилася разом з інтересом до самого кола художніх образів, виражених цими прийомами. Розширення ладового мислення європейця було наслідком загального тяжіння “романтичної доби” до далекого, незвичайного; воно й спричинило за собою томління за казковим Сходом» [86, с. 396–397].

Розмірковуючи про сутність романтичного орієнталізму, І. Польська підкреслює, що «гарячий інтерес до “чужих країн та людей”, який гостро відчувається у творчості композиторів-романтиків», часто пов'язаний з «воздією відміченого М. Бахтінім хронотопа “чужого чудесного світу в авантюрному часі”, яка проявляється у властивому романтикам захопленні локальним колоритом, широкому розповсюдженні екзотичного напрямку» [158, с. 40]. За думкою вченої, «Подібна тяга романтиків до орієнтально-екзотичної тематики була багато в чому пов'язана з їхньою естетичною

налаштованістю, романтичною ілюзією, мрією про фантастично прекрасний світ, що є чужим вульгарному філістерству. Одним з утілень такого світу стають у їх творчості далекі країни» [158, с. 40]. Визначаючи та узагальнюючи детермінанти романтичного орієнталізму, дослідниця доходить висновків про його філософсько-естетичний сенс: «Тут яскраво виявляється і притаманний романтичній естетиці взаємозв'язок нового, чужого та прекрасного/ (Згадаємо, що, за Шлегелем, «нове народжується в оболонці чужості») [19, с. 44]. <...> Тож орієнталізм романтиків значною мірою пов'язаний не з їх реальними враженнями, а з віддзеркаленням у музиці літературно-поетичних, театральних чи живописних образів [158, с. 41].

В європейському оперному мистецтві ХІХ ст., у якому загалом широко репрезентований орієнталізм в його різних іпостасях, є чимало переконливих прикладів втілення саме китайського стилю (*шинуазрі*). Так, наприклад, яскравими зразками композиторської інтерпретації китайської тематики та китайських образів є опери «Бронзовий кінь» Д. Обера (1835), «Син мандарина» Ц. Кюї (1859) та ін. Згадаємо поряд з цим балет П. Чайковського «Лускунчик» (Китайський танець (Чай)), а також оперу К. Сен-Санса «Жовта принцеса»¹² (1872), в якій поєдналися китайське та японське начала.

Яскравим прикладом втілення стилю *шинуазрі* в оперному мистецтві ХІХ ст. є трьохактна комічна опера знаменитого французького композитора Д. Ф. Е. Обера (1782–1871) «Бронзовий кінь» (1835), створена на лібрето Е. Скриба. Певна інформація про цю оперу (в основному інформативного характеру) зустрічається у працях Г. Лароша [99], Б. Асаф'єва [8], О. Бронфін [25], К. Гейвандової [41], А. Гозенпуда [46], А. Хохловкіної [221] та ін. Утім, у вітчизняному мистецтвознавстві зазначена опера (на превеликий жаль, досі маловідома сучасним виконавцям і слухачам) дотепер ще не ставала

¹² Стислу характеристику цієї опери надано у Розділі 1 в контексті розгляду орієнталізму та його стильових втілень.

об'єктом спеціального аналізу, що й зумовлює новизну запровадженого дослідження.

Д. Обер здійснив величезний творчий внесок у розвиток жанрів французької великої та комічної опер. Серед чималої кількості створених ним опер найбільшої популярності набули «Фенелла» («Німа з Портичі», 1828), «Фра-Дьяволо» (1830), «Бог і баядера» (1830), «Любовне зілля» (1831), «Бал-маскарад» (1833), «Бронзовий кінь» (1835), «Чорне доміно» (1837), «Діаманти корони» (1841) та ін. У своїй творчості митець спирався на традиції та художні принципи майстрів французької комічної опери XVIII ст. (Ф. А. Філідора, П. А. Монсіньї, А. Е. М. Гретрі). Значний вплив на нього здійснила також творчість Дж. Россіні та Ф. А. Буальдьє [25, с. 1064]. В якості лібретиста з Д. Обером постійно співпрацював уславлений французький драматург Е. Скриб (1791–1861), якому належать лібрето до більшості опер композитора, зокрема й до «Бронзового коня» [26, с. 60].

Привертає до себе увагу історія виникнення задуму опери «Бронзовий кінь», висвітлена у статті «Французький театр у Парижі», опублікованій у Санкт-Петербурзі в 1835 р. відомим видавництвом О. Смірдіна. У цій статті наводиться цікавий факт з біографії Е. Скриба, який розкриває обставини винайдення ним сюжету для майбутньої опери «Бронзовий кінь»: «Але перш за все треба сказати вам, що таке цей бронзовий кінь. Це новий, дивний винахід Пана Скриба. Він один тільки в змозі придумати подібні чарівництва. О уява, чого ти не зробиш, божество всемогутнє! Одного разу Пан Скриб йшов до академії: йде він і бачить, – на мосту Пон-Неф стоїть кінь, і на ньому сидить бронзовий Генріх IV. Пан Скриб записав у своїй пам'ятній книжці: “Бачив сьогодні бронзового коня; годиться до водевілю або опери”. І повернувшись додому, він зробив з цього коня оперу; велів коню летіти в Китай, – кінь полетів в Китай» [215, с. 44]. Тож митця надихнув образ кінної скульптури, що є зразком європейського мистецтва, і він у своїй уяві надав йому модного на той час у Європі китайського колориту.

Опера «Бронзовий кінь» належить до створеного Д. Обером у співпраці зі Е. Скрибом нового типу комічної опери, якому притаманні захоплюючі, авантурні, казкові сюжети, дія, що невимушено й стрімко розвивається й є багатою на яскраво ефектні, драматичні, іноді гротескні ситуації [25, с. 1064]. В основі цієї опери лежить фантастичний сюжет, насичений елементами китайської екзотики.

Стосовно жанрового визначення «Бронзового коня» в музикознавстві існують різні думки. Так, Г. Ларош вважав цю оперу твором, написаним у легкому стилі [99, с. 205]. Б. Асаф'єв визначає її жанр як «опера-казка» або «феєрична опера» [8, с. 229, 332]. А. Хохловкіна підкреслює, що зазначена опера містить в собі фантастико-пригодницький елемент [221, с. 339]. В свою чергу, К. Гейвандова відносить її до умовно-пародійного типу французької комічної опери [41, с. 16]. На думку дисертанта, найточнішим щодо цієї опери видається жанрове визначення, запропоноване Б. Асаф'євим, а саме – «феєрична опера», яке уособлює в собі основний сенс опери. Водночас, на наш погляд, в цій опері органічно поєднуються риси двох найважливіших жанрових різновидів французької опери ХІХ ст. – комічної опери та великої французької опери (одним з творців якої був саме Д. Обер) з притаманними їй пишністю, ефектністю, мальовничістю, декоративністю та феєричністю.

Декілька слів про історію сценічних постановок опери «Бронзовий кінь» [253]. Прем'єра її відбулася у березні 1835 р. у паризькій «Опера-Комік». Того ж року опера пролунала у Лондоні, Берліні; в 1836 р. у Відні, Копенгагені та Граці (Австрія); в 1837 р. – в Антверпені та Нью-Йорку; в 1839 р. – у Варшаві [46, с. 60]. А. Гозенпуд у «Оперному словнику» зазначає, що «Бронзовий кінь» уперше у Росії був поставлений 1836 р. в Санкт-Петербурзі [46, с. 60]. Визначаючи головні причини успіху опери, музикознавець підкреслює: «Строката зміна ситуацій, чудеса театральної машинерії, надлишок зовнішнього комізму визначили успіх опери» [46, с. 60]. За його висловом, успіх цієї постановки значною мірою відбувся завдяки майстерності декоратора та машиніста А. Роллера [46, с. 60]. Також

«Бронзовий кінь» 12 листопада 1843 р. та 15 січня 1847 р. прозвучав на сцені Великого театру в Москві [253]. У цій постановці узяли участь такі відомі співаки, як Леонов, Петров, Смирнов, Самойлов, Степанова, Шеліхова [24].

У 1858 р. «Бронзовий кінь» був поставлений у Театрі-цирку в Санкт-Петербурзі, де серед виконавців були такі ушавлені артисти, як О. Петров і С. Гулак-Артемовський. Зазначимо, що цікаві свідчення про цю постановку наведені у «Щоденнику» Тараса Шевченка, який 2 квітня 1858 р. відвідав цей театр, втім залишився дещо розчарованим: «2 квітня. О першій годині Сошальський повіз мене до землячки Ю. В. Смирнової. <...> Від Смирнової заїхали до Градовича. Теж старий знайомий. Від Градовича зайшов я вже без Сошальського в Палкін трактир, пообідав і пішов додому. Увечері в цирку-театрі дивився і слухав “Бронзового коня”. Чудова постановка і більше нічого. Один старик Петров і Семен зі славою підтримали “Бронзового коня”» [248]. Цей факт зокрема висвітлюється у дослідженні українського літературознавця П. Жура «Праці та дні Кобзаря», присвяченим висвітленню життєвого та творчого шляху Тараса Шевченка. Спираючись на фрагменти з щоденника поета стосовно подій того дня, П. Жур зазначає, що Т. Шевченко особисто був присутній на згаданій виставі, «дивився і слухав оперу Д.-Ф. Обера “Бронзовий кінь”», а також «... відзначив артистів Й. О. Петрова і С. С. Гулака-Артемовського, котрі «зі славою підтримали “Бронзового коня”» [70, с. 222].

16 січня 1900 р. опера Д. Обера була поставлена у Новому театрі в Москві. В цій постановці взяли участь співаки Салтіна, Цибущенко, Азерська, Клемент'єв, Гончаров, В. С. Тютюнник, Успенський та Денисова. Автором російського перекладу лібрето був Г. А. Лішин; декорації створили К. Ф. Вальц та Феоктистова [222, с. 378]. У 1920 р. «Бронзовий кінь» прозвучав в Петрограді на сцені заснованого К. Марджановим у тому ж році Державного театру комічної опери під його ж керівництвом. За словами Б. Асаф'єва, який був присутній на одній з репетицій вистави, ця постановка була приурочена до відкриття театрального сезону [8, с. 229]. Головні ролі у

виставі виконували Раєвська (Пекі), Тер-Данільянц (Тао Джин), Осколідкін (принц Янг-Янг), Налімов (Чін-Као), Неаренова (Стелла) та ін. [8, с. 230].

Підсумовуючи вищенаведене, слід підкреслити, що опера «Бронзовий кінь» упродовж багатьох років користувалася значною популярністю і мала довге й успішне сценічне життя на сценах численних театрів різних країн.

Стисло висвітливо сюжет «Бронзового коня» [24]. Дія опери відбувається у казковому, «фарфоровому» [46, с. 59] Китаї у провінції Ша-Тонг (назва якої нагадує назву реальної китайської провінції Шаньдун). У мизника Чін Као є донька Пекі, яка закохана у незаможного парубка Ян-Ко, який працює приказчиком у її батька. Чін Као просватав дівчину за немолодого, нерозумного, але заможного мандарина Цінг-Сінга (або ж Цінь Сіна), котрий вже має чотири дружини, головною з яких є Тао Жин, яка проти шлюбу Цінг-Сінга з Пекі. Принц Янг Янь знайомиться з Пекі, котра розповідає йому про свій майбутній примусовий шлюб. Сам принц шукає красуню Стеллу, яка примарилася йому уві сні. Почувши про бронзового коня, який літає, він верхи на ньому разом з Цінг-Сінгом летить у позахмарне царство на пошуки коханої. За відсутності Цінг-Сінга Чін Као вирішує одружити Пекі з багатим фабрикантом фарфору. Будучи проти цього шлюбу, дівчина освідчується в коханні Ян-Ко та пропонує йому одружитися, на що той з радістю погоджується. Несподівано повертається Цінг-Сінг. Попри заборону, він розповідає Тао Жин про позахмарне царство, через що перетворюється на дерев'яну статую. Принц, не витримавши випробувань Стелли і поцілувавши її, також перетворюється на статую. Ян-Ко, який першим полетів на коні у небо, уві сні розповідає про цю подорож Пекі й теж стає статуєю. Щоб врятувати коханого, безстрашна Пекі, переодягшись у чоловічий одяг, сама вирушає на коні у позахмарне царство, де перемагає безсмертну Стеллу й отримує чарівний браслет, за допомогою якого розчакловує Ян-Ко, принца, а також Цінг-Сінга, котрий відмовляється від шлюбу з нею. Пекі та Ян-Ко щасливі разом [24].

У сюжеті опери є певні елементи (місце дії, імена більшості персонажів, за винятком Стелли), за допомогою яких створюється «натяк» на китайську екзотику. Звертає на себе увагу те, що герої на бронзовому коні летять саме до неба, яке в китайських релігійно-філософських уявленнях є однією з найголовніших категорій (*тянь*). Тому наявність в опері такого фантастичного елементу, як політ у позахмарне царство, уособлює в собі певний взаємозв'язок із системою китайської традиційної символіки.

Як відмічалось вище, приводом для створення сюжету «Бронзового коня» стала європейська кінна статуя. Зауважимо, що в китайській культурі образ коня традиційно посідає важливе місце. Так, ще в епоху Хань (202 р. до н.е. – 220 р. н.е.) кінь, який був незамінним помічником у воєнних походах, вважався символом дракона, значення котрого в китайській культурі важко переоцінити. На думку одного із найсильніших імператорів тієї епохи – Хань Ву (156 р. до н.е. – 83 р. до н.е.), міфічний дракон асоціюється зі схожою на нього реальною твариною – конем. За китайською легендою, тому, хто захоче наблизитися до самого бога і стати безсмертним, необхідно долетіти до небес верхи на драконі (що викликає безпосередні асоціації з сюжетом опери Обера). Яскравим доказом культу коня стали археологічні розкопки, проведені в 1969 р. у провінції Ганьсу, під час яких була знайдена чисельна кількість статуеток коней, виготовлених із бронзи (ще одна паралель!). Цю безцінну знахідку археологи відносять саме до епохи Хань [301, с. 315].

Помітимо, що на сучасному етапі символ коня в Китаї також відіграє велику роль. З 1995 р. в країні щорічно проводиться престижний конкурс «Найкращі китайські міста для туризму», понад трьохсот переможців якого (великих і маленьких китайських міст, серед них Пекін, Тяньцзінь, Шанхай, Нанкін, Нінбо, Харбін, Сяминь та багато ін.) були нагороджені скульптурами бронзового коня, зробленими за зразком вищезгаданих знахідок епохи Хань. Ці скульптури являють собою великого бронзового коня у русі, три ноги якого знаходяться у повітрі, а четверту ніби підіймає невеличка бронзова ластівка, під якою знаходиться кругла земля. Такі скульптури традиційно

розташовуються при в'їзді у міста. Таким чином, бронзовий кінь є символом подорожей. Як відзначає сучасний філософ Чжан Сяо Лі, «кінь уособлює чоловіче начало – “інь”, а ластівка – жіноче “ян”, які разом, за китайською філософією, символізують гармонію» [312, с. 95] (*пер. мій. – Лі Мінь*).

Чарівна орієнтальна казковість, фантастичність у поєднанні з «китайськими» елементами опери асоціювалися в свідомості європейців з далеким, малознайомим й дивовижним Сходом. «Орієнтальні» образи в цьому творі отримали віддзеркалення на рівні стилізації, умовного втілення китайської екзотики.

Як зазначалося вище, «Бронзовий кінь» створений значною мірою в жанровому контексті комічної опери, яка посідала одне із провідних місць у французькій музичній культурі ХІХ ст. К. Гейвандова в дисертації «Французька комічна опера епохи романтизму. Проблеми жанроутворення» висловлює думку про умовний характер визначення місця та часу дії в аналізованих оперних творах 20–50-х років ХІХ ст., серед яких й «Бронзовий кінь» Д. Обера: «Час і місце дії розглянутих в роботі опер, позначені авторами з достатньою точністю і часто навіть винесені у назві, все ж виявилися умовними, бо основна увага спрямовувалась на засоби створення “побутового” характеру як такого, на відображення внутрішніх станів невибагливих героїв, органічно вписаних у побутовий фон» [41, с. 7]. Дослідниця також акцентує увагу на особливій семантичній ролі театральності, ефектної метафоричної деталі в операх тієї доби: «Театральний елемент, нове осмислення романтичним театром помітних сценічних атрибутів, їх метафоричність підкреслені й у назвах опер, які акцентують увагу на характерній декоративній деталі чи персонажі, який відіграє особливо важливу роль у сюжеті: маскарадний костюм “чорного доміно”, фантастичний таємничо мовчазний “бронзовий кінь”» [41, с. 20].

Одним із найяскравіших номерів опери «Бронзовий кінь» є увертюра, загальну характеристику якої надано у статті «Французский театр в Париже»: «Увертюра – прекрасний твір, легкий, живий, витанцювуючий, скачучий і

анітрохи не Китайський» [215, с. 47]. Дійсно, в музиці увертюри немає таких традиційних атрибутів китайської музики, як пентатоніка, утім в ній присутні деякі темброві елементи умовного екзотичного колориту, зокрема неодноразово повторена в оркестрі імітація звучання китайського великого барабану, який в Китаї традиційно використовується перед початком урочистих заходів, виходом імператора тощо). Певний «натяк» на китайську музику відчувається у темі, яка вперше проводиться на початку увертюри (*Allegretto*). Граціозна, витончена мелодія у скрипок і флейти лунає в тональності *B-dur*. Особливого колориту їй додає звучання трикутника. Легкі, повітряні стакато (шістнадцятими нотами) дещо нагадують маленькі китайські дзвіночки. Загалом увертюра витримана в традиціях французької музики – чарівна, галантна й танцювальна.

В першій дії опери значну драматургічну роль відіграє квіртет, музика якого визначає психологічні характеристики діючих осіб: рішучість Китайського принца й Тао Жин, лякливість Цінг-Сінга; а також нейтральну роль у цій сцені Чін Као. Квіртет побудований у формі рондо. Тематизм іноді набуває канонічно-імітаційного розвитку, що підкреслює єдність думок і настроїв персонажів. Балада Пекі з першої дії, написана в куплетній формі, розкриває рішучий, цілеспрямований характер дівчини. Це підкреслює різкий контраст між лірико-пасторальним оркестровим вступом (*Es-dur*) та вокальною партією (*es-moll*). Ефект поступового зростання емоційної напруги створюється через повторення тоніки, широкі октавні стрибки без заповнення, тощо.

Зазначимо також, що образ Пекі, її характер не є типовим для китайської дівчини, котра, виходячи з китайської ментальності, повинна бути слухняною, покорною, стриманою, скромною та лагідною. У цьому контексті слушно згадати китайське прислів'я, яке певною мірою, характеризує китайські погляди на чоловіка та жінку: «чоловік без характеру – погане залізо, жінка без характеру – кунжутні цукерки» [258]. В опері Пекі представлена (у кращих традиціях європейського XIX ст.!) як смілива,

рішуча та активна в своїх діях дівчина, котра не слухається батька, а також першою освідчується у коханні Ян-Ко та визволяє героїв від чаклування. Усе це має яскраве втілення в характеристиці її вокальної партії.

Фінал першої дії, у якому задіяні головні герої опери (звучить квінтет та хор), вирізняється наявністю остінатного ритмічного малюнку, який створює імітацію кінської скачки. Музика фіналу насичена рішучим, піднесеним настроєм. У номері чутно репліки героїв, діалоги та їх спільний ансамбль. Фінал завершується динамічним злітом, прискоренням темпу, що створює атмосферу урочистого завершення першої дії.

Одним із найвіртуозніших номерів опери є речитатив та арія Тао Жин з другого акту. Перша частина її має сумний, жалісний характер. У другій частині арія стає більш віртуозною та жвавою, з елементами танцювальності; характер її набуває впевненості. Подібна зміна настрою пов'язана з відбиттям владного характеру героїні, яка не звикла поступатися своїми інтересами. Музика арії, насичена мелізматиною (трелі, пасажі, фіоритури), вирізняється особливою витонченістю. Тріо Пекі, Ян-Ко та Цінг-Сінга з другої дії містить глибокий внутрішній драматургічний конфлікт. Партії Пекі та Ян-Ко звучать разом, тим самим підкреслюючи їх кохання один до одного (загалом їх дует звучить лірично й злагоджено), в той час, як Цінг-Сінг виконує свою партію один. У музиці відчувається схвильованість, що відбиває емоційну незгоду Пекі на шлюб із мандарином. У партіях Пекі та Ян-Ко відчувається рішучість, підкреслена нисхідними і висхідними мотивами, що неодразово повторюються.

Третя дія опери, на відміну від двох попередніх, є найменшою. Вона містить арію Стелли, ліричний дует Стелли та принца, урочистий фінал (з квінтетом головних персонажів) тощо. Серед цих номерів особливо вирізняється віртуозна арія Стелли, котра характеризує цю героїню як неземне, витончене створіння.

Загалом опері «Бронзовий кінь» притаманний життєстверджуючий, веселий характер, як це й передбачається самим жанром комічної опери. В

ній отримали віддзеркалення ідеї боротьби добра зі злом, перемоги справедливості та справжнього кохання. Усе це знайшло своє відображення в музичній мові твору. Характеризуючи музику «Бронзового коня», Б. Асаф'єв підкреслював, що це є «юна технічною майстерністю, вигадливими ритмічними й колористичними вигадками, світла й така, що бризкає дотепними тональними й зіставленнями, опера» [8, с. 229].

Казково-фантастичний сюжет опери з ознаками китайського колориту зумовив застосування тих засобів виразності, які допомагають створити чарівну атмосферу, котра панує у позахмарному царстві, куди потрапляють герої опери на міфічному бронзовому коні, що, безперечно, приголомшує глядачів своєю екзотичністю. Тож, безумовно, слід погодитися зі слушним висновком Б. Асаф'єва про те, що «пікантна ритмовка матеріалу, лаконізм та гострота звукового вираження при наявності найскромніших засобів; спритність і точність, з якими композитор досягає найбільшого враження при невігладливому підчас мелодійному або гармонійному звороті; тонкий і ніжний смак, що завжди застерігав автора від опереткового вуличного пошибу, – усі ці чари французької музичної культури першої половини ХІХ століття, звичайно, неперевершені й тепер» [8, с. 229].

Таким чином, виходячи з запровадженого аналізу історичних і наукових джерел, а також музичного матеріалу опери, можна впевнено стверджувати, що «Бронзовий кінь» Д. Обера є одним із найяскравіших взірців втілення стилю *шинуазрі* в європейському оперному мистецтві першої половини ХІХ ст.

3.2. Стиль *шинуазрі* в європейському оперному мистецтві першої чверті ХХ ст. («Соловей» І. Стравинського, «Турандот» Дж. Пуччіні)

На межі ХІХ – ХХ ст. інтерес митців до орієнтальної тематики ще більше зростає. Визначаючи суттєве поширення в цю добу географічних меж європейських уявлень про мистецтво Сходу, Г. Некрасова у статті

«Концепція орієнталізму у вітчизнянім музикознавстві ХХ століття (за матеріалами досліджень і публікацій)» акцентує увагу саме на особливій актуалізації ролі далекосхідного регіону в процесі діалогу культур: «Зоною особливого притягання стає далекосхідний регіон – Китай, Японія, – а також Індія. Серед учених затвердилася точка зору, що найбільшу увагу представники європейського мистецтва межі ХІХ – ХХ століть проявляли саме до далекосхідної, головним чином японської та китайської, культури» [149, с. 21].

Використання орієнтальних (зокрема, китайських) мотивів, їх своєрідне художнє переосмислення спостерігається у мистецтві імпресіонізму. Так, суттєве місце у творчості композиторів-імпресіоністів посідають картинно-малювальничі та яскраво видовищні образи та настрої, які формуються під впливом різноманітних вражень (в тому числі й від екзотичних для європейців країн). Під враженням від образів загадкового Китаю К. Дебюссі створює п'єсу «Пагоди», що увійшла до фортепіанного циклу «Естампи» (1903). Дивовижна, чарівна звукова палітра цього твору ґрунтується на використанні «китайського» пентатонічного ладу.

У ХХ ст. під впливом орієнталізму (й зокрема, китайського стилю) в європейському оперному мистецтві з'являється чимала кількість творів. Одними з найзначніших з них є опери «Турандот» Дж. Пуччіні (1921–1924) та «Соловей» І. Стравинського (1914), які яскраво втілюють стильові ознаки *шинуазрі* у творчості митців початку ХХ ст.

Опера «Соловей» була створена І. Стравинським у 1908–1914 рр. за мотивами знаменитої однойменної казки Х. К. Андерсена (лібрето С. Мітусова). В цій опері, на думку Чень Лі, органічно поєдналися елементи таких різних стилів, художніх і філософських напрямів та культурних традицій, як імпресіонізм, східний містицизм та архаїчність, яскраве використання якої притаманне творчості І. Стравинського [308, с. 1], що надає їй оригінальності та неповторності.

Зауважимо, що в аспекті захоплення композитором орієнтальними мотивами значний вплив на І. Стравинського мала творчість К. Дебюссі, який проявляв величезний інтерес до екзотичних образів Сходу.

Підтвердженням думки щодо впливів К. Дебюссі на І. Стравинського, які знайшли яскраве втілення в опері «Соловей», є, зокрема, висловлювання В. Конен: «Запліднювальний вплив великого французького композитора в цій сфері дає про себе знати протягом багатьох наступних років. До нього сходять синтез східного та західного, здійснений в “Солов’ї” Стравинського – композитора, котрий за загальним визнанням, залишається неперевершеним у творчому осягненні багатств “орієнтальної” музики» [86, с. 412]. Значний вплив К. Дебюссі на творчість І. Стравинського загалом та музику згаданої опери зокрема підкреслює також М. Друскін, зазначаючи його особливий прояв в оркестровому вступі та в першій дії «Солов’я» [60, с. 42].

Цзен Тао у дисертації «Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти» підкреслює, що в музиці «Солов’я», поряд із впливом Дебюссі, відчуваються впливи й інших митців, серед яких найбільш помітним є вплив творчості М. А. Римського-Корсакова (вчителя й наставника І. Стравинського), котрий найбільше відчувається у першій дії опери [226, с. 77–78]. Дослідник відмічає також особистісні впливи М. Равеля (який зокрема допомагав І. Стравинському створити особливу «східну» атмосферу, наповнюючи його кімнату різними китайськими та японськими речами: гравюрами, побутовими предметами, виданнями поетичних творів [226, с. 77–78]) та С. Дягілева, з антрепризою якого І. Стравинський тривалий час співпрацював саме перед створенням другої та третьої картин опери, опановуючи різні моделі музично-сценічних жанрів [226, с. 77].

Зауважимо, що принциповою особливістю втілення композитором китайського стилю в цій опері є насамперед витончена стилізація, основана на умовному відтворенні «східних» образів екзотичного Китаю. Саме ця

тенденція до стилізації є загалом найхарактернішою як для стилю *шинуазрі*, так і для творчої манери самого І. Стравинського.

Сюжет казки Андерсена стає для митця лише приводом для написання вишуканої «варіації на китайські мотиви». Головний акцент в опері зроблений не на сюжеті казки, а на її загальній образній атмосфері, що втілює хронотопічні риси «чужого чудового світу» (за М. Бахтіним) Сходу.

При цьому у І. Стравинського підкреслюється умовність сюжету, яка відчувається майже в усіх складових твору: умовність втілення східної екзотики, настроїв, почуттів, емоцій тощо. Саме образи дивовижного ілюзорного Сходу, світ китайської культури та мистецтва (поезії, живопису, декоративно-прикладного мистецтва та ін.), витончено стилізовані модерною музичною мовою ХХ ст., створюють особливу, неповторну атмосферу опери і зумовлюють основні принципи музичної організації твору. Умовного втілення не позбавлені й художні образи персонажів «Солов'я». Малюючи їх, І. Стравинський прагне насамперед не до втілення індивідуально-особистісних якостей, а до відтворення певної узагальненої моделі; при цьому найважливішим для нього є підпорядкування властивостей обраної стильової моделі своїй власній системі композиторського мислення і стилю.

Особливе значення умовного характеру втілення китайських образів в опері І. Стравинського підкреслює Т. Тихонова у дисертації «Діалог Схід-Захід у творчості європейських композиторів першої чверті ХХ століття (музично-театральні моделі)», наголошуючи на тому, що саме умовність є важливим фактором загальної драматургічної концепції твору, на якій, власне, й базується діалог між Сходом і Заходом [203, с. 13].

Під умовним втіленням «китайських» образів в опері розуміється насамперед їх узагальнена реалізація, що, в свою чергу, зумовлює відсутність використання справжніх китайських мелодій та ін. Дійсно, в «Солов'ї» ми не чуємо оригінального (тобто, дійсно автентичного) китайського тематизму,

оскільки І. Стравинський передусім прагне до створення саме авторської мистецької інтерпретації китайських образів та мотивів.

Втілення орієнтального начала в опері «Соловей» має загалом узагальнений характер. Характерні особливості його мистецьких проявів визначає Н. Брагінська у статті «Соловей Стравинського-Андерсена: між Сходом та Заходом», підкреслюючи: «Орієнтальна ідіома у “Солов’ї” Стравинського позбавлена фольклорної автентичності, має яскраво виражений збірний характер, а також інтенсивно видозмінюється на протязі трьох картин опери» [23, с. 191]. Дослідниця виявляє певну еволюцію орієнтальних уявлень та ідей І. Стравинського упродовж тривалої (майже шестирічної) роботи над даною оперою, зазначаючи, що «дві її фази – петербурзька (1-ша картина, 1908–1909) та паризька (2-га та 3-тя картини, 1913–1914) – віддзеркалюють й загальну еволюцію композиторського почерку Стравинського, й еволюцію його орієнтальних уявлень» [23, с. 191].

Чжан Юань у дисертації «Образи Китаю в творчості російських та білоруських композиторів ХІХ – початку ХХІ століть» акцентує увагу на полістилітичності втілення І. Стравинським східного начала в опері «Соловей»: «Попри “запрограмовану” умовність опери самою казкою Г. Х. Андерсена, що має на увазі скоріше “гру в Схід”, у творі І. Стравинського чітко виявляються різні східні рецепції, які містять інтонаційний, жанровий та інструментальний рівні, що свідчить про метод полістилізації, який майстерно поєднується з загальноєвропейськими музичними традиціями та авторським, індивідуальним підходом композитора до театрального синтезу» [238, с. 9].

Характерною особливістю музичної драматургії опери є певна «декоративна» статичність, фактична відсутність розвитку образів майже усіх персонажів, окрім Китайського імператора (Рибалка, Соловей, Камергер, Бонза, Кухарочка, вельможі, японські послы та ін.). В цьому контексті доречним є висловлення Б. Асаф’єва, який охарактеризував кінець другої дії опери (зокрема пісню Рибалки) як «бездійову дію» [7, с. 78]. В експозиції

образів вищезазначених персонажів не відбувається суттєвих змін, а тому вони зберігають свої характеристики, що, в свою чергу, зумовлює притаманну їм певну статичність. На відміну від них, образ Китайського імператора є єдиним, що зазнає певного драматургічного розвитку, пов'язаного з етапами змістовно-емоційних трансформацій його ставлення до Солов'я (сцени вигнання непокірного Солов'я з імператорського палацу та усвідомлення своєї неправоти після того, як чарівний спів маленької пташки допоміг врятувати імператора від смерті).

Зазначимо, що подібна образна статичність, яка є однією з драматургічних ознак «Солов'я» Стравинського, є певною мірою притаманна стилю *шинуазрі* загалом й знайшла прояв в деяких інших «китайських» операх (зокрема, в опері К. В. Глюка «Китаянки», про яку йшлося раніше).

Особлива роль в драматургічній концепції опери належить Солов'ю, якого Б. Асаф'єв характеризував як: «соловейко не лісовий, а салонний фарфоровий» [7, с. 72]. Його віртуозні соло виступають своєрідним центром кожної картини, а вокальна характеристика загалом заснована на принципах орнаментальної розробки мелодії, що також є характерною ознакою стилю *шинуазрі*. Партія Солов'я насичена характерними «східними» інтонаціями (розспіви на глісандо, що виникають з секундових інтонацій; наскрізна триольна ритмоінтонаційна фігура, що хроматично ускладнюється з кожним проведенням; інтонаційні «трансформації» висхідної сексти та ін.). Аналізуючи зокрема специфіку екзотичного колориту в аріозо Солов'я з другої дії, Б. Асаф'єв визначає його стилістичну приналежність як певне «екзотичне рококо»: «Нижній прозорий узор, вишуканий підбір небагатьох кольорів і фарб, томний оранжерейно задушливий характер музики – ось основні риси “екзотичного рококо” у Стравинського» [7, с. 77].

Особливе місце в драматургічній концепції опери посідає образ Рибалки, якого Б. Асаф'єв називає «китайським Руссо ХХ століття» [7, с. 72]. На думку Н. Коляденко та О. Мізюркіної, висловлену ними в статті «Синестетичність постановочних інтерпретацій опери І. Стравинського

«Соловей»», Рибалка є одним із небагатьох повністю «олюднених» персонажів, якому властива унікальна єдність та постійність музично-тематичного матеріалу. Музичною характеристикою Рибалки є його пісня, яка звучить в опері чотири рази, що зумовлює, зазначену багатьма дослідниками, рондальність загальної композиції твору [85, с. 99]. Тема цієї пісні набуває значення своєрідного лейтмотиву, який виконує роль «оповідача» про майбутні події, що відбуватимуться в опері. У цьому контексті цілком слушним видається висновок дослідників про те, що в партії Рибалки закладений авторський коментарій, котрий переносить дію вистави у позачасовий, відсторонений план [85, с. 99]. «Завдяки великій кількості остинатних пластів і перебуванню в одній гармонії, пісня Рибалки створює відчуття зупиненого часу і одночасовості планів просторового полотна» [85, с. 99].

Одним із найяскравіших номерів опери, в якому особливо відчувається східний колорит, є урочистий Китайський марш, що звучить у другій дії і в якому застосовуються характерні для образів «китайської» екзотики засоби музичної виразності, зокрема, широке використання пентатонічного ладу, а також специфічних музичних інструментів, котрі створюють особливу палітру різноманітних звукових кольорів. В оркестрі чутно синкопований бас, що імітує поступово наростаюче звучання великих барабанів, які, згідно з китайською традицією, лунають перед появою імператора та вельмож. На цьому фоні у високому регістрі виникають перекликання флейт, флейти пікколо, скрипок, валторн, тромбонів тощо, що сприяє створенню піднесеної, святкової атмосфери цього номеру. Н. Брагінська відзначає використання в Китайському марші ударних ефектів разом з ангемітонними мелодійними побудовами, котрі досягають своєї кульмінації: «Хрестоматійна пентатоніка в мажорному й мінорному нахиленнях пронизує практично всі розділи мозаїчної конструкції Маршу» [23, с. 194]. Визначаючи місце Китайського маршу загалом в музичній драматургії «Солов'я», дослідниця підкреслює, що він є наймасштабнішим інструментальним епізодом опери, саме в якому

втілення стилістики *шинуазрі* досягає своєї вершини: «В цьому кульмінаційному епізоді вистави 1914 року критики побачили гіпертрофований, азійські непомірний Китай» [23, с. 194].

У ладогармонійній сфері опери особливу увагу привертають використання романтичних засобів ладогармонійної колористики (септакорди побічних ступенів, нонакорди, альтерації), обігравання другої мінорної ступені в мажорі, що призводить до втрати сталості ладу; прийом перегармонізацій витриманого тону (зокрема в партії Солов'я), тощо. У симфонічних епізодах опери в гармонійному й тембральному аспектах яскраво розкриваються картинно-мальовничі прийоми, що є притаманними китайському мистецтву.

Таким чином, в опері І. Стравинського «Соловей» знайшли переконливе втілення характерні риси стилю *шинуазрі*, який посідає значне місце в європейському музичному мистецтві початку ХХ ст. й котрому властиве насамперед умовно-стилізаційне відтворення «китайських» образів і особливої східно-екзотичної атмосфери. Наявність такого стилізованого «китайського» колориту простежується майже в усіх аспектах композиції та музичної мови опери: драматургічному (статичність розкриття образів персонажів, картинна мальовничість, декоративність сценічної дії, тощо), мелодико-інтонаційному та ладогармонійному (використання пентатоніки та орнаментики), темброво-фонічному, фактурному та ін.

Іншим яскравим втіленням стилю *шинуазрі* в європейському оперному мистецтві початку ХХ ст. є опера Дж. Пуччіні «Турандот» (1921–1924), яка стала предметом музикознавчого аналізу в дослідженнях численних науковців різних країн світу, серед яких зокрема зазначимо праці Дж. Баддена [267], Л. Данилевича [53], М. Карнера [268], О. Корчової [92], А. Кенігсберг [75], О. Левашової [100], І. Нест'єва [150], Т. Тихонової [203], Ло Цзі Мінъ [282], У Цзін Юй [212–213], Чен Бінь [242], Чень Янь [311], М. Штегемана [270] та ін. Втім, проблематика, пов'язана з висвітленням

специфіки втілення орієнтального начала в цій опері, далеко не є вичерпаною і потребує подальшого розвитку.

Опера «Турандот» була написана Дж. Пуччіні за однойменною ф'ябою¹³ К. Гоцці, прем'єра якої відбулася в 1762 р. Зазначимо, що в європейському оперному мистецтві сюжет про жорстоку китайську принцесу Турандот вперше зустрічається в комічних операх та дивертисментах, створених на тексти А. Р. Лесажа [212, с. 10]. Найпершими операми, в яких втілюється сюжет про Турандот, є саме «Китайська принцеса» А. Р. Лесажа та Ж. Ф. Д'Орневаля (1729), «Китайська принцеса» (1729) Л. де Ріше, «Принцеса з Китаю» (1729) Ж. К. Жилі та ін.

Звернення Дж. Пуччіні до «далекосхідної» тематики, репрезентованої в творчості композитора, окрім «китайської» опери «Турандот», також оперою на японський сюжет «Мадам Баттерфлай» (1904 р.), відбулося значною мірою під впливом поширених в європейському музичному мистецтві межі ХІХ–ХХ ст. орієнтальних тенденцій.

Чен Бінґ у статті «Східні елементи в операх Дж. Пуччіні», визначаючи значне тяжіння європейської культури до «загадкового Сходу» та змістовну двоїстість її ставлення до нього, підкреслює, що «... європейська культура з кінця ХІХ століття демонструє підвищений інтерес до Сходу, який, з одного боку, усвідомлюється як екзотика, як “дивовижний та загадковий світ”, з іншого – як найпотужніша культурна традиція, але “чужа” та незнайома» [242, с. 364] і наголошує на тому, що упродовж усього ХХ століття саме культурний діалог Схід–Захід «став магістральною лінією розвитку європейського мистецтва» [242, с. 364].

Розглядаючи проблематику культурних взаємин «Схід–Захід», відзначимо, що в зазначений період (на межі ХІХ – ХХ ст.) особливий творчий інтерес європейській митців зосереджується саме на музичній культурі далекосхідних цивілізацій, найяскравішими репрезентантами якої є

¹³ Жанр ф'яби (fiaba) – трагікомічної казки, що ґрунтується на традиціях комедії dell'arte з притаманною їй імпровізаційністю, був створений К. Гоцці.

насамперед Китай та Японія. Величезну популярність «китайської екзотики» в європейській культурі кінця XIX – початку XX ст. підкреслює У Цзін Юй в дисертації «Опера Дж. Пуччіні “Турандот” крізь призму китайської культури»: «На межі XIX – XX століть на Європу наринала нова хвиля “китайської моди”. Художники того часу, спрямовуючи свої погляди на загадковий та незбагнений Схід, оспівували “китайське”» [212, с. 11].

Характеризуючи культуротворче значення «Турандот» Дж. Пуччіні в музичному мистецтві тієї доби, М. Штегеман слушно відзначає, що вона є «відзвуком “chinoiserie” на межі століть» [270, с. 239], а А. Данилова наголошує на визначальній ролі цього твору в процесі розвитку «китайського стилю» в європейській опері в контексті культурної взаємодії східної та західної цивілізацій: «Опера Пуччіні “Турандот” (1924 р.) стала своєрідним підсумком розвитку діалогу Схід–Захід і втілення китайських образів в європейському музичному театрі першої чверті XX століття» [55, с. 90].

О. Левашова у праці «Пуччіні та його сучасники», висловлює думку про те, що операм Дж. Пуччіні на орієнтальні теми, зокрема «Мадам Баттерфлай» і «Турандот», властиві прояви в авторському стилі композитора тенденцій, характерних для музичного фольклоризму XX ст. Ці тенденції, на думку вченої, виявилися у прагненні митця до збагачення музичної мови за рахунок втілення в зазначених творах східних музичних систем, а також орієнтального фольклорного начала [100, с. 480–481].

О. Левашова та У Цзін Юй вказують на певні фактори, які зіграли важливу роль в ознайомленні Дж. Пуччіні з китайською музичною культурою й зумовили його зацікавлення нею. Одним із найважливіших з них стала китайська музична шкатулка приятеля композитора – барона У. Фоссіні, котрого раніше було призначено послом у Китаї [100, с. 481; 212, с. 13]. Мистецтвознавець Чень Янь у статті «Естетичне значення китайської народної пісні “Жасмин” в опері “Турандот”» відзначає, що в цій музичній шкатулці лунали три китайські національні мелодії, однією з яких була пісня «Жасмин» [311, с. 110]. Саме ця мелодія стала

однією із лейттем опери, що символізує «східний» колорит¹⁴. Поряд з цією шкатулкою, на думку дослідників, важливу роль у процесі досягнення композитором музичного мистецтва Китаю відіграла праця нідерландського місіонера Й. ван Аальста «Китайська музика», опублікована в 1884 р. [100 с. 481; 212, с. 13].

Тож, вищенаведені фактори свідчать про те, що композитор перед написанням свого останнього оперного шедевру ретельно ознайомлювався з особливостями китайської національної музики, і це, безумовно, знайшло відображення в музичній мові «Турандот».

Як зазначалося вище, в опері про «китайську принцесу» простежується наявність неофольклорних тенденцій, що були характерними для європейського музичного мистецтва початку ХХ ст. Так, в опері відчувається вплив творчості «раннього» І. Стравинського (зокрема, опери «Соловей»), а також імпресіоністичних художніх принципів К. Дебюссі та ін. О. Левашова також підкреслює значну роль в процесі формування орієнтального образного світу Дж. Пуччіні художніх впливів так званого «російського Сходу», який знайшов віддзеркалення насамперед у творчості композиторів «Могутньої кучки»: «Образи азійської екзотики в свідомості Пуччіні, беззаперечно, відбилися крізь призму сприйняття російської музики – східних образів Бородіна, Мусоргського, Римського-Корсакова» [100, с. 488].

Тож певні особливості бачення «екзотичного Сходу», які спостерігаються в творчості цих композиторів, зазнали своєрідного переосмислення у Дж. Пуччіні й знайшли своє втілення в опері «Турандот». Слід при цьому підкреслити, що, спираючись на досягнення інших митців, композитор репрезентував в опері перш за все власні оригінальні естетичні та суто музичні принципи.

Відомо, що думка про створення опери на китайський сюжет уперше виникла у композитора наприкінці 1919 р. Він довго й ретельно працював

¹⁴ Про семантику пісні «Жасмин» та змістовно-драматургічну інтерпретацію теми цієї пісні в музиці опери «Турандот» див. далі на с. 60–61 дисертації.

разом із драматургом Дж. Адамі та поетом Р. Сімоні над створенням драматично-напруженого та яскраво-театрального лібрето нового твору. Саме Пуччіні належить багато концептуально важливих драматургічних ідей і знахідок (серед них – кардинальне переосмислення образу хитрої та підступної принцеси – рабині Турандот, яка волею композитора перетворюється на ніжну, вірну й самовіддану Лю). Написання саме музики, яке розпочалося навесні 1921 р., продовжувалося до самої смерті композитора в листопаді 1924 р., внаслідок чого опера залишилася незавершеною. Після смерті Пуччіні важку та відповідальну працю щодо закінчення його останнього шедевру узяв на себе друг та учень митця композитор Франко Альфано, який за його чернетками створив текст заключного дуету головних героїв та фіналу опери. Саме в редакції Ф. Альфано опера «Турандот» дотепер демонструється у більшості театрів світу.

У 2001 р. італійський композитор Лучано Беріо створив свою версію фіналу опери, яка була схвально зустрінута музичною критикою. Ще одна спроба завершення цієї опери була здійснена відомим сучасним китайським композитором Хао Вей Я (у наукових працях зустрічається також й інший варіант написання: Хао Вейя). Перша постановка «Турандот» із написаним ним варіантом музики фіналу опери відбулася 21 березня 2008 р. на сцені Національного Великого театру в Пекіні та мала успіх у слухачів. Як підкреслює Цзен Тао, творчий задум Хао Вейя був пов'язаний із певним змістовно-драматургічним переосмисленням фіналу опери й полягав «в урельєфненні духовного переродження Турандот, яке відбувається в арії “Перша сльоза”» [226, с. 90]. До опери були також введені нові персонажі (принцеса Лоулінь, Юйжень та Китайський ангел), які певною мірою допомагають адаптувати оперу для китайської глядацької аудиторії [226, с. 90].

Відомо, що сюжет, покладений в основу опери, має не китайське походження. К. Гоцці запозичив його з твору знаменитого

азербайджанського поета XII ст. Нізамі. Втім, У Цзін Юй, спираючись на китайські джерела, доводить думку про те, що дещо схожі з оперою «Турандот» сюжети можна виявити і в китайському фольклорі. Це казка «У пошуках імператорського зятя», а також легенда «Принцеса Веньчен прибула в Тибет» [212, с. 11].

Створюючи оперу на «китайський» сюжет, Дж. Пуччіні прагнув до переважного віддзеркалення в ній саме китайського начала, хоч і в умовній формі. Підсилення «китайського» звучання твору відбувається на рівні музичної драматургії, тематизму, оркестровки тощо. Про це свідчить своєрідне застосування композитором певних елементів, притаманних китайській музиці. Саме умовне стилізоване втілення та мистецьке переосмислення східного колориту є, як вже неодноразово зазначалося, однією з ключових особливостей стилю *шинуазрі*.

Так, умовність простежується в багатьох аспектах опери, починаючи з місця дії, яка відбувається в Пекіні у казкові, вигадані часи. Примітно, що героями опери виступають як китайці (Турандот, китайський імператор Альтоум, Лю, Пінг, Панг, Понг, Мандарин, китайський народ), так й інші представники азійського регіону (татарський хан Тимур та його син Калаф, а також персидський принц), що додає їй особливої екзотичності. (Зауважимо, що музичні характеристики Тимура та Калафа переважно базуються на традиціях італійської опери).

Характеризуючи місце «Турандот» у творчості Дж. Пуччіні та зазначаючи притаманні цій опері новаційні риси, Л. Данилевич в монографії «Джакомо Пуччіні» підкреслює такі її особливості, як «змішання жанрів, і вражаюче багатство колориту у поєднанні з надзвичайною експресивністю (не кажучи про конкретні музичні прийоми)» [53, с. 349].

Вчений зазначає, що драматургія «Турандот» основана насамперед на яскраво контрастному зіставленні образів персонажів, які ототожнюються з позитивним або негативним началом: «Драматургія опери заснована на

чергуванні різко контрастних образів – похмурих, лихозвісних, трагічних та сліпуче сонячних, наповнених героїчним пафосом» [53, с. 347].

Центральним образом опери є принцеса Турандот, образ якої зазнає кардинальних змін: від холодної, жорстокої «принцеси смерті» до люблячої, щасливої та радісної жінки. Це суттєво відображається в її музичній характеристиці, в якій своєрідно поєднуються риси як китайської, так й італійської музики. Як слушно відмічає Л. Данилевич, образ Турандот як головної героїні є принципово нетиповим для оперної творчості Пуччіні: «Вона абсолютно не схожа на колишніх його героїнь, починаючи з Манон. Жодній з них не було властиве таке холодне нехтування до людського життя» [53, с. 360]. Визначаючи, що основним лейтмотивом, який репрезентує принцесу, стала китайська пісня «Жасмин» [53, с. 361], і відмічаючи її світлий, ліричний та умиротворений характер і яскраво переданий національний колорит, Л. Данилевич підкреслює драматургічну роль цієї теми як своєрідного символу перемоги добра над злом.

За думкою Ло Цзі Мінь, «Жасмин» є найголовнішою китайською піснею в опері, яка яскраво уособлює китайське начало в «Турандот» [282, с. 142]. Визначаючи загальне культуротворче значення теми «Жасмин» в драматургії опери, У Цзін Юй наголошує: «Історична роль “Жасмин” у тому, що вона стала “місцем зустрічі” культур Сходу та Заходу» [213, с. 4].

Базуючись на аналізі давньокитайської філософії (насамперед конфуціанства) та історико-літературних джерел, У Цзін Юй доходить висновку про те, що образу китайської принцеси властиве не китайське походження: «Аналіз документів історії Давнього Китаю, давньокитайських літературних джерел та основних установок філософії конфуціанства дозволив довести, що центральний образ опери – образ Турандот – не є китайським. Жорстокість, владність і презирство до чоловіків суперечать основним установкам поведінки жінки у Давньому Китаї» [212, с. 20].

Одними із найбільш колоритних «китайських» персонажів опери є три міністри, або ж три маски (генетично пов'язані з традиційними для комедії

дель арте Бригеллою, Тартал'єю та Панталоне) – Пінг, Панг і Понг, які уособлюють як комічне (часто з елементами сарказму та гротеску) начало, так і значною мірою символізують сили зла і темряви, що протистоять герою.

Зазначимо, що за цими масками, а також за Мандарином закріплена драматургічна функція коментаторів тих подій, які вже відбулися чи ще відбуватимуться в опері. Так, на початку опери саме Мандарин оголошує пекінському народу закон, що визначає жорстокі умови, лише за якими може відбутися шлюб принцеси Турандот, а також розповідає про страшну участь, що чекає на персидського принца, який не відгадав загадок. В другій дії першої картини три маски виступають своєрідними «оповідачами», розповідаючи про величезну кількість принців, які прагнули одружитися з Турандот та були страчені, а також висловлюючи свої мрії, в яких яскраво змальовують чудесні образи китайської природи та китайські традиції тощо.

Таким чином, Пінг, Панг, Понг та Мандарин доповнюють та краще розкривають сюжет опери, що викликає певні асоціації з принципами китайського традиційного музичного театру. Так, в китайській музичній драмі широко використовувалися так звані «розповідачі», за якими закріпилася назва *пан бай* (rang bai; від *rang* – «поруч», *bai* – «розмова»). Їх функція полягала саме в тому, щоб розповісти глядачам про сюжет драми, доповнюючи його певними подіями та фактами. *Пан бай* є персонажами багатьох історичних та жанрових різновидів китайських драм, серед яких *аньхойська* драма (*хуейцзюй*), *хенаньська* (*юйцзюй*), *сичуаньська* (*чуаньцзюй*), північна та південна драми (*цзацзюй* та *наньсі*), а також найвідоміша – столична драма, або ж пекінська опера (*цзінцзюй*).

(Зауважимо, що подібні функції в «китайській» опері І. Стравинського «Соловей», зокрема, виконує Рибалка, котрий у своїх багаторазових появах на сцені неквапливо розповідає публіці про Солов'я, його чарівний спів, хворобу Китайського імператора тощо).

Т. Тихонова у вищезгаданій дисертації висловлює думку про наявність в опері «Турандот» трьох різних типів образного віддзеркалення Сходу, котрі

вона визначає як «експресіоністський», «містичний» та «ритуальний» Схід, Так, до першого («експресіоністського») типу Сходу дослідниця відносить образ Турандот, а також її вісника Мандарина. В експозиції «містичного» Сходу провідне місце посідає східна таємничість, а також пантеїстичне «китайське» сприйняття світу (сцена поклоніння місяцю, хор служниць, хор привидів). Яскравим зразком втілення образів «ритуального» Сходу в «Турандот», за Т. Тихоною, є хорові сцени, в яких прославляється китайський імператор Альтоум [203, с. 23].

В контексті відображення «китайського стилю» в опері суттєвого значення набуває образ тендітної, люблячої та самовідданої Лю, який контрастує з образом холодної та жорстокої Турандот (Зазначимо, що цей образ був відсутнім в п'єсі К. Гоцці, і саме Дж. Пуччіні ввів його в оперу). Лю втілює в собі ліричне жіноче начало, що водночас віддзеркалює уявлення про ідеальну жіночність, притаманні китайській національній ментальності. Так, в Китаї жінка традиційно асоціюється саме з такими якостями, як доброта, скромність, слухняність, лагідність, відданість. Тож образ Лю, який втілює в собі усі зазначені риси, а також сміливість та жертвовність заради коханого, є яскравим проявом не умовно декоративного, а драматичного трактування китайського начала в опері.

Однією з кульмінаційних в опері є сцена розгадування загадок, фольклорно-символічний характер якої певною мірою асоціюється зі східною культурною традицією. Ця надзвичайно напружена в емоційному плані сцена відіграє визначальну роль в музичній драматургії твору. «Загадок буде три, а смерть – одна!» – це речення, немов вирок, багаторазово лунає в опері. Підкреслюючи високу експресивність «музики загадок» [53, с. 364], Л. Данилевич слушно зауважує: «В ній немає теплоти, але вся вона насичена якимось особливим “холодним хвилюванням”, нервовою напругою, що посилюється по мірі того, як Калаф розгадує загадки» [53, с. 364].

Попри те, що опера «Турандот» загалом ґрунтується переважно на принципах італійської музики, вона насичена й «орієнтальними» музичними

образами, котрі отримали втілення як на рівні використання китайського автентичного тематизму, так і на рівні його стилізованого умовного відтворення. Відомо, що інтонаційно-тематична сфера «Турандот» містить 9 або 10 оригінальних китайських пісень та наспівів.

Так, У Цзін Юй у статті «Цитати з китайської музики в опері Дж. Пуччіні “Турандот”», спираючись на розробки європейських (М. Карнер, Й. ван Аальст та ін.), російських та китайських музикознавців, пропонує авторську класифікацію дев'яти китайських національних мелодій, використаних в «Турандот», які він диференціює на три групи. До першої групи дослідник відносить дві стародавні китайські пісні («Жасмин» та «Нетямуща мати») [212, с. 3–4], акцентуючи увагу на тому, що вони проникли до європейського мистецтва ще у XVIII ст. [212, с. 4–5]. Друга група представлена шістьма ритуальними та храмовими темами-цитатами (тема китайського похідного маршу; китайська церемоніальна мелодія; фрагменти з «Гімну Конфуцію»; китайський державний гімн, який використовувався до 1920 р.; тема китайської храмової музики та тема стародавнього гімну). Деякі з цих тем наводяться в роботі М. Карнера [268], а також в працях китайських дослідників. До третьої групи У Цзін Юй відносить тему-цитату, точну назву якої не вдалося з'ясувати [212, с. 5–8]. Слід зазначити, що до більшості вищезазначених тем Дж. Пуччіні при цитуванні вносив певні зміни, які тією чи іншою мірою позначилися на їх мелодиці, метроритмі, характері тощо.

З метою створення китайського колориту композитор застосовує в мелодико-гармонічній сфері опери пентатонічний лад. Пентатоніка, яка в «Турандот», за висловом Л. Данилевича, «стала органічною частиною стиля композитора» [53, с. 374] і є найважливішим традиційним засобом створення декоративно-умовної стилізації «китайських» образів, знайшла найбільше втілення у вокальних партіях Пінга, Панга, Понга, імператора Альтоума: «Все ширше застосовується пентатонний лад в сценах, де діють Пінг, Панг та

Понг. Завдяки цьому образи міністрів, Турандот набувають умовно-екзотичного характеру, що не властивий головним персонажам [53, с. 374].

Втім, пентатоніка не є для Пуччіні єдиним й обов'язковим засобом музичної характеристики персонажів «Турандот», особливо центральних, які уособлюють перш за все лірико-драматичну та трагедійну сфери опери. Композитор загалом, як слушно підкреслює Л. Данилевич, використовує пентатоніку доволі обмежено й помірно: «Музика ряду найважливіших сцен опери не має нічого спільного з пентатонним звукорядом. Основна тема Турандот пентатонна. Але вся її вокальна партія не містить в собі будь-яких п'ятиступенних зворотів. Музичний образ Лю пов'язаний з пентатонікою; однак головна її сцена, сцена самогубства, написана в мінорі» [53, с. 374].

Істотну роль у створенні образів загадкового «китайського світу» в опері відіграє музичний інструментарій. В оркестрі широко застосовуються такі інструменти, які в європейській музичній традиції символізують прояви «орієнтального начала» (арфа, челеста, флейта, барабани, дзвоники, ксилофон та ін.), а також суто китайські інструменти (великий китайський гонг, китайський мідний гонг).

Зазначимо, що саме за китайським мідним гонгом, короткі низхідні та висхідні поступенні мотиви якого часто звучать в драматично-напружених моментах опери, композитором закріплена роль певного лейттембу. Так, китайський мідний гонг звучить на початку опери (при оголошенні Мандарином нового суворого закону); репрезентує першу появу Турандот; а також супроводжує процес прийняття Калафом визначального рішення, яке може стати для нього роковим.

Характеризуючи колористичне багатство гармонічного та темброво-оркестрового мислення та музичної мови Пуччіні, які знайшли яскраве втілення в «Турандот», Л. Данилевич зазначає: «Сюжет опери вимагав виняткового багатства музичних барв, і Пуччіні в цьому відношенні перевершив самого себе. Навіть найбільш колоритні сторінки старих його опер поступаються за своєю гармонічною та оркестровою барвистістю опері

«Турандот»» [53, с. 348]. Розвиваючи свою думку, вчений підкреслює, що «Колористична щедрість Пуччіні межує з розтратливістю» [53, с. 348], надає образно-метафоричне порівняння: «Якби музика “Турандот” якимось дивом перетворилася в живопис, тут знайшлися б усі кольори, усі відтінки: і багряно-червоний, і ніжно золотистий, чорний колір беззоряного неба, і колір спіненої морської хвилі» [53, с. 348], і доходить кінцевого узагальнюючого висновку: «Колорит має в цій опері важливе естетичне значення, допомагає композитору розкрити закладені в ній теми-ідеї» [53, с. 348].

Музика «Турандот» вирізняється органічним поєднанням притаманної творчості композитора «драми сильних пристрастей» з яскравою колористичністю, мальовничістю й декоративністю музичної мови (перш за все на мелодико-інтонаційному, ладогармонічному, темброво-фонічному, фактурному рівнях, у оркестровці тощо). В «Турандот» органічно й переконливо поєднуються типові ознаки стилю *шинуазрі* (умовна стилізація «китайського колориту») із характерними рисами італійської оперної драми, що зумовлює особливу роль цієї опери в контексті художньої взаємодії музичного мистецтва Сходу та Заходу.

3.3. Сучасне сценічне втілення опер К. В. Глюка «Китайянки» та «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта на сценах китайських та західних театрів в дзеркалі взаємовідображень

Упродовж ХХ – початку ХХІ ст. європейське оперне мистецтво здійснює помітний активний вплив на музичну культуру Китаю, суттєвим проявом чого є поширення іноземних оперних вистав на китайських сценах. Важливою подією, що мала значну роль у популяризації європейської опери, стало відкриття на початку 50-х рр. ХХ ст. в Пекіні першого оперного театру – Китайського центрального експериментального театру опери та балету.

Водночас в китайських консерваторіях та інших музичних навчальних закладах формувалися основи для викладання європейського оперного співу

іноземними фахівцями. Все це створило умови для того, щоб китайські музиканти мали широку можливість долучатися до європейських професійних вокальних традицій і завдяки цьому самостійно створювати власні інтерпретаційні версії європейських опер. Упродовж зазначеного періоду подібне «китайське» трактування отримала значна кількість європейських оперних творів, серед яких: «Травіата», «Аїда», «Отелло», «Трубадур» Дж. Верді, «Вільгельм Телль» Дж. Россіні, «А зорі тут тихі» К. Молчанова та багато ін.

Сунь Чжаожунь в статті «Перші постановки опер П. І. Чайковського “Пікова Дама” та “Євгеній Онегін” на китайській сцені (до проблеми опанування зарубіжного репертуару)» зазначає, що в середині ХХ ст. формується тенденція щодо освоєння китайськими виконавцями творів європейського оперного мистецтва. Цей процес значною мірою був активізований тим, що в 1956 р. у Китайському центральному експериментальному театрі опери та балету відбувся розподіл творчої діяльності на два основних напрями, зумовленими жанрово-тематичною диференціацією художнього репертуару. Перший з них був спрямований на подальше виконання китайських національних музично-театральних творів, а другий був орієнтований саме на постановки класичних і сучасних іноземних (передусім європейських, російських і радянських) опер й балетів [193, с. 317].

Перша постановка в Китаї європейської опери, а саме – «Кармен» Ж. Бізе – відбулася у 1956 р. завдяки творчій діяльності національних виконавців, і це, як відмічає Чень Ін в дисертації «Китайська опера ХХ – початку ХХІ століття: до проблеми опанування європейського досвіду», в свою чергу сприяло подальшим постановкам інших іноземних оперних творів [243, с. 16]. В 1958 р. у Пекіні силами китайських артистів була поставлена «Пікова дама» П. І. Чайковського (перша дія), а в 1962 р. – «Євгеній Онегін» П. І. Чайковського (в повному варіанті) [193, с. 318–319].

Перші «китайські» інтерпретації європейських опер, здійснені в 1950-ті рр., заклали міцний фундамент для подальшого осягнення китайськими митцями найкращих здобутків європейського і світового оперного мистецтва.

На початку ХХІ ст. інтерес китайських виконавців до європейських опер, як і майстерність опанування китайськими співаками специфіки європейських оперних традицій, мистецтва чарівного бельканто, ще більше зростає. Переконливим доказом цього слугує те, що китайські співаки, поряд із європейськими оперними корифеями, є солістами найвідоміших оперних театрів («Метрополітен-опера», «Королівський театр Ковент-Гарден» тощо), досягши світової слави та широкого визнання.

Однією із знакових подій в культурно-мистецькому житті сучасного Китаю стало відкриття 3 вересня 2014 р. I Міжнародного фестивалю опери та балету, який відбувся у «Великому театрі Тяньцзінь», що знаходиться неподалік від столиці країни. Фестиваль, у якому брали участь найкращі театральні колективи як з Китаю, так і з усього світу, тривав протягом чотирьох місяців. Загалом було представлено 19 вистав [205], серед них – такі опери, як «Кармен» Ж. Бізе, «Набукко» Дж. Верді, «Війна та мир» С. Прокоф'єва, «Мадам Кюрі» Е. Сікори та ін. Проведення цього фестивалю, який тепер проходить в Китаї щорічно, сприятиме кращому ознайомленню китайських глядачів із вітчизняними та світовими оперними шедеврами, а також подальшій активізації кроскультурної взаємодії між Сходом і Заходом в сфері оперного та балетного мистецтва на сучасному етапі.

За останні роки в Китаї було здійснено чимало постановок оперних творів європейських композиторів. Важливими ознаками більшості з цих сучасних китайських вистав є 1) інтернаціональний характер, зумовлений участю диригентів, режисерів, артистів, які репрезентують різні (китайські, європейські, американські тощо) національно-культурні традиції – у поєднанні з 2) подальшою активізацією творчої діяльності саме китайських митців у сфері академічного оперного мистецтва та 3) формуванням національної оперно-виконавської школи за європейською традицією.

Особливий інтерес серед вистав останніх років викликають, зокрема, постановки таких шедеврів європейського оперного мистецтва XVIII ст., як «Китаянки» К. В. Глюка та «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта. Дисертантом уперше в китайському і українському мистецтвознавстві здійснено їх аналіз. Опера В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» була вперше поставлена на сцені Китайського національного великого театру в Пекіні 16 січня 2014 р. [293]. Відмінною особливістю даної вистави є те, що в ній брали участь виключно китайські артисти (співаки та оркестранти). Прем'єра цієї опери стала справжньою подією для музичного життя Китаю. Усі квитки на виставу були розпродані заздалегідь, що, певною мірою, гарантувало їй великий успіх. Опера виконувалася італійською мовою у повному текстовому варіанті.

Важливим чинником, що сприяв актуалізації художнього впливу європейської оперної традиції на сучасне китайське мистецтво та подальшій міжкультурній взаємодії Сходу та Заходу, є режисером цієї постановки був запрошений іспанець Хосе Луїс Кастро. (Цікавим є те, що митець народився саме у Севільї, поблизу якої розгортається оперна дія). Хосе Луїс Кастро прагнув створити сучасну оперну виставу, в якій, на відміну від класичних традицій, майже відсутні театральні декорації, історичні костюми тощо.

Для участі у виставі були запрошені найвідоміші китайські оперні співаки, які здобули визнання не тільки в Китаю, а також за його межами. Так, партію Фігаро виконав лауреат багатьох китайських і європейських вокальних конкурсів Шен Ян (бас-баритон), який здобув професійну вокальну освіту в Шанхайській консерваторії, а нині є солістом одного з найпрестижніших театрів світу – «Метрополітен-опера». У ролі Сюзанни виступила сопрано Хуан Їн, яка теж є випускницею Шанхайської консерваторії й лауреатом численних конкурсів. Велика кількість шанувальників вокальної творчості артистки асоціює її голос з солов'їним співом. (Відмітимо, що у газеті «Нью-Йорк Таймс» Хуан Їн було відзначено як одну з найталановитіших співачок, котра високопрофесійно виконала партію Сюзанни в китайській постановці «Весілля Фігаро») [293]. Партію

графа Альмавіви виконав відомий тенор, соліст Королівського театру «Ковент-Гарден» [293] Чжоу Чжен Чхун. У ролі Розіни виступила лауреат міжнародних конкурсів Юй Гуань Цюнь, яка отримала велику популярність у США, а також співпрацювала разом із всесвітньо відомим Пласідо Домінго, виконуючи в дуеті з ним найвідоміші номери з опери Р. Леонкавалло «Паяци». У ролі Керубіно виступила Сюй Лей, яка навчалася в Шанхайській та Джульєрдській консерваторії і є зараз солісткою «Метрополітен-опера». Партію Марселіни виконала солістка Китайського театру опери і танцю в Пекіні Чжан Чжо, яка неодноразово гастрювала у Фінляндії, Японії та ін.

Підкреслюючи дуже високий професійний рівень китайських оперних зірок, слід особливо зазначити, що вони бездоганно оволоділи європейською оперною манерою співу, тонким відчуттям вокальної фрази, а також специфікою італійської вимови, котра за своїми фонетичними та іншими особливостями значно відрізняється від китайської мови.

Аналізуючи зазначену постановку в контексті діалогу європейського та китайського оперного мистецтва й характеризуючи властивий їй характер виконавської інтерпретації та режисерського прочитання, підкреслимо як прагнення до зближення жанрових настанов Сходу і Заходу, так і наявність певних ознак національно-специфічного трактування класичного твору.

Сценічне рішення вистави загалом характеризується мінімальним використанням декорацій й театрального реквізиту. В першій дії на сцені кімната Фігаро і Сюзанни. Вона мало освітлена; стіни та підлога витримані в блідих змішаних біло-сірих кольорах. З меблів – лише великі старі шафа і крісло, на підлозі лежить біла ковдра. (Відмітимо, що це загалом відповідає авторській ремарці П. Бомарше щодо напівпорожньої кімнати Фігаро та Сюзанни). У другій дії, що розгортається в кімнаті Графині, на сцені також лише велике ліжко, стіл, на якому стоїть букет квітів, дзеркало й стільці. Стіни та підлога витримані в неясних біло-сірих тонах, тож різниця між кімнатою Фігаро і Сюзанни й кімнатою графині мало відчувається.

В цьому аспекті доречно провести певну концептуальну паралель між зазначеною виставою та постановкою «Кармен» Ж. Бізе, представленою на сцені Великого театру Тяньцзіня артистами Театру ім. К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка в межах II Міжнародного фестивалю опери та балету (2015 р.). Так, характеризуючи свої враження від фестивалю та спілкування з китайською публікою, виконавець ролі Хозе Микола Єрохін висловлює думку про те, що китайським глядачам загалом до вподоби є мінімалізм: «Глядачі там люблять, коли на сцені немає надмірностей – вони поважають мінімалізм. А наша “Кармен” якраз витримана у такому стилі. З декорацій на сцені можна побачити тільки міст і розкладене у деяких місцях каміння» [264].

На думку дисертанта, подібний мінімалізм певною мірою пов'язаний з особливостями китайської традиційної ментальності, яка акумулюється в національному мистецтві, адже саме мінімальність декорацій та умовно-символічний характер є характерними для традиційної пекінської опери, де артисти мають за допомогою мистецтва погляду, жесту, пантоміми та ін. відобразити усе те, чого «не вистачає» на сцені.

Дисертантом здійснено порівняльний аналіз «китайської» інтерпретації «Весілля Фігаро» з постановкою цієї опери за участю американських та європейських артистів на сцені «Метрополітен-опера» (1998 р.) [292], яка вирішена у більш традиційному, «класичному» дусі. Виконавцями головних ролей у виставі стали Брін Терфель (Фігаро), Чечілія Бартолі (Сюзанна), Рене Флемінг (Марселіна) та ін. На відміну від сценічного мінімалізму пекінської вистави, нью-йоркська постановка вирізняється багатством декоративних елементів, які сприяють відтворенню історико-культурної атмосфери XVIII ст.

Однією з оригінальних режисерських ідей, що отримали втілення в китайській постановці, є створення змістовно-часової дворівневості «вистави у виставі» чи «вистави-спомина», де сценічні події демонструються крізь призму сприйняття оповідача, функцію якого виконує Керубіно, котрий

немов би мовчазно пригадує увесь «шалений день» весілля Фігаро. (Нагадаємо, що подібні драматургічні рішення були досить поширеними у європейському театральному мистецтві XVII–XVIII ст.).

Сценічна реалізація цього задуму відбувається таким чином. Під час звучання увертюри на сцені у темряві видно сплячого на підлозі Керубіно. Просинаючись, він дивиться на великий плакат із зображенням іспанських замків, потім вирішує ще поспати на кріслі, але раптом тікає зі сцени, де одразу ж з'являється Фігаро. Наступна поява Керубіно як оповідача відбувається перед початком другої дії: дивлячись на плакат із зображенням Іспанії, паж знов неначе поновлює в своїй пам'яті усі подробиці того дня. Керубіно-оповідач з'являється також на початку третьої дії: спочатку, побачивши на підлозі шпагу, бере її й починає фехтувати, потім, почувши шум, ховається під стіл, завдяки чому стає свідком того, що відбувається в кімнаті Розіни. Тож роль Керубіно одночасно набуває у виставі подвійного значення: як оповідача, від особи якого розповідається про драматичні події, та як одного з персонажів дії, про яку йдеться.

«Китайська» інтерпретація «Весілля Фігаро» вирізняється від європейських та американських постановок більшою стриманістю у вираженні почуттів та хвилювань героїв. Прикладом цього може стати, зокрема, порівняння виконавських версій першого дуету Фігаро та Сюзанни – більш серйозної у китайських артистів (Шен Ян – Хуан Їн) та палко емоційної у європейських митців (Брін Терфель – Чечілія Бартолі). Ці відмінності значною мірою зумовлені більш стриманим вираженням емоцій, притаманним китайському менталітету.

Слід відмітити, що в першій дії китайської вистави деякі вокальні номери опери звучать у більш повільному темпі, ніж у західних постановках (зокрема каватіна Фігаро «Якщо захоче пан пострибати», арія Бартоло «Помста – відрода, помста – насолода!» та ін.). Це частково позначилось на драматичному розвитку вистави, а також на її цілісності. Так, іноді складається враження, що оперна дія дещо розтягнута, а тому в деяких

моментах відчувається статичність, яка позначається на її цілісному сприйнятті. Примітно, що в інших діях загальний темп прискорюється, що додає виставі легкості й граціозності.

В контексті культурних взаємовідображень привертає на себе увагу також дещо незвичне трактування в китайській постановці образу Бартоло, у характеристиці якого переважає більша серйозність у вияві почуттів, при цьому комічне начало відходить на другий план. В нью-йоркській постановці інтерпретація образу Бартоло спирається на італійські буфонні традиції, що беруть свій початок ще на рівні персонажів комедії *del arte* (Панталоне).

Подібні враження викликає й порівняння двох виконавських версій дуету Марселіни та Сюзанни з першої дії опери. В нью-йоркській постановці цей ансамбль (Рене Флемінг – Чечілія Бартолі) набуває відвертої емоційності, динамічного розвитку, яскравої буффонної театральності, досягаючи значної драматичної напруженості. Напротивагу цьому китайські артистки (Чжан Чжо – Хуан Їн), відповідно національній традиції, поводяться стриманіше, що призводить до згладження конфліктної ситуації.

Аналізуючи пекінську постановку опери, слід особливо зазначити блискуче (як у вокальному, так і в акторському аспектах) виконання арії Розіни «Бог кохання» співачкою Юй Гуань Цюнь. Емоційно напруженою і водночас інтригуючою є й сцена й терцет графа, графині та Сюзанни; жвавим й веселим представлений дует Керубіно і Сюзанни. В інших сценах та вокальних номерах гра усіх китайських артистів також вирізняється емоційною виразністю та високим рівнем акторської майстерності.

Особливої уваги в контексті дисертаційної проблематики заслуговує постановка четвертої дії вистави, особливо її художньо-декоративне рішення. Якщо у перших трьох діях сценічне оформлення було мінімалізованим, то саме в четвертій – кульмінаційній – дії, події якої відбуваються в замку та саду, роль декорацій суттєво зростає, і в них яскраво відчуваються елементи східного колориту. Так, на сцені видно срібний круглий місяць, який освітлює усе довкола, високе струнке дерево, схоже на китайську сосну (у

П. Бомарше це каштан), а також сам замок. Загальна атмосфера, яка панує на сцені, навіює чарівні образи китайської природи. Китайський елемент наявний також у сцені, де перевдягнена графінею Сюзанна, закриваючи обличчя, використовує традиційне китайське віяло, на якому висить жовта кисть.

В останній дії вистави слід відмітити блискуче виконання Шен Яном арії Фігаро «Чоловіки, відкрийте очі», в якій співак з великою емоційністю передає увесь спектр переживань свого героя. У виконанні Хуан Ін з неперевершеним ліризмом прозвучала арія Сюзанни «Прийди, мій милий друг, в мої обійми». Фінальний ансамбль, що завершує оперу, звучить у виставі радісно та піднесено.

Таким чином, запроваджений аналіз пекінської постановки «Весілля Фігаро» дозволив дійти висновків про те, що ця вистава загалом є доволі оригінальною та вдалою, демонструючи органічне поєднання високого професійного рівню сучасного китайського оперного виконавства європейського зразка із елементами національної самобутності.

Тож, пекінська та нью-йоркська постановки вирізняються між собою на рівні певних відмінностей трактування образів головних персонажів опери (в китайській виставі це проявилось насамперед у характерній стриманості зовнішнього вияву почуттів героїв, детермінованій особливостями китайського менталітету); ступеню й характеру застосування театральних декорацій та реквізиту (пекінській постановці, на відміну від нью-йоркської, притаманний певний мінімалізм, в ній також іноді відчувається китайський колорит), а також режисерських знахідок (деяка двоплановість пекінської постановки, зумовлена двоїстістю ролі Керубіно – оповідача і персонажа). Загалом же обидві постановки є яскравими й високопрофесійними..

В контексті культурних взаємовідображень Сходу та Заходу в сучасному оперному мистецтві слід згадати й постановку «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта на сцені Михайлівського театру в Санкт-Петербурзі у 2017 р. (режисер-постановник В'ячеслав Стародубцев). Відмінною особливістю цієї

вистави є те, що вона витримана у східному стилі, а саме – в стилі *шинуазрі* [167]. Східна «екзотичність» постановки знайшла відображення насамперед в декораціях, сценічному оформленні, а також в театральних костюмах героїв (при цьому музика та сюжет опери залишилися незмінними). Так, граф Альмавіва, Фігаро та інші дійові особи були одягнені в китайські та японські костюми і парики. З елементів «екзотичного» (китайського та японського) реквізиту на сцені наявні красиві китайські вази та подушки із зображенням різнокольорових квітів, фігурки орігамі, самурайські мечі, віяла, витончений китайський чайний сервіз, ніжні гілки сакури, китайські ліхтарики та багато ін.

Подібні творчі новації надали цій експериментальній постмодерній інтерпретації знаменитої класичної опери особливого колориту і яскравої видовищності та, безсумнівно, справили незабутнє враження на глядачів.

В аспекті сучасних міжкультурних взаємодій китайського та європейського оперного мистецтва привертають особливу увагу принципово різні за своїм характером постановки опери К. В. Глюка «Китаянки», здійснені останнім часом в Китаї та Росії.

Європейська прем'єра «китайської версії» цієї опери відбулася у червні 2010 р. на Музичному фестивалі «Потсдам – Сан-Сусі». На китайській сцені вистава «Китаянки» вперше пройшла 9 жовтня 2012 р. у «Великому театрі Мей Ланьфана», який існує при Китайському державному театрі пекінської опери. Композиційне редагування опери зробив німецький композитор та лібретист Карстен Гундерман; режисером-постановником вистави та лібретистом є Куй Шен. Цікавою особливістю цієї постановки є те, що в одній виставі було поєднано саме оперу К. В. Глюка «Китаянки» з двома китайськими традиційними операми – «Нічна втеча Лінь Чун» та «Лі Кай Сянь», створеними за часів правління династії Мін (1368–1644). Подібне міксування проявилось в музиці вистави, у складі оркестру, що містить як європейський, так і китайський інструментарій, в сценічних декораціях та ін.

Вистава, в якій беруть участь як європейські, так і китайські співаки, виконується двома мовами: італійською і китайською. Драматургія «Китаянок» побудована за принципом міжкультурного діалогу «східних» та «західних» персонажів, які знайомлять один одного з особливостями своєї музики, культурними традиціями, ідеями, думками та поглядами. Опера складається з 14 частин, невеликих за обсягом, кожна з яких має програмну назву і базується на поєднанні розмовних діалогів, бесід героїв та вокальних номерів. Персонажі опери К. В. Глюка «Китаянки» виконують свої номери (Лізінга – трагедійну арію, дует Сівени та Силанго – пастораль, а Танджа – сцену з комедії buffa), які чергуються зі сценами китайських драм. Підкреслимо, що європейських персонажів іноді характеризує звучання китайських традиційних інструментів, а китайських – звучання європейських.

Таким чином, зазначимо, що аналізованій пекінській постановці «Китаянок» притаманне тісне переплетіння європейської та китайської традиційної музичних культур. Ця вистава в чистому вигляді являє собою мистецький діалог між східною та західною оперними сценами. Тож, постановка цієї опери є одним із найяскравіших проявів міжкультурної взаємодії Сходу та Заходу в оперній сфері на сучасному етапі.

Зовсім іншими є художні втілення глюківської опери у двох російських оперних постановках доби порубіжжя століть, у яких відбилися дві принципово протилежні творчі тенденції, характерні для сучасного прочитання класичних (у широкому сенсі) творів, а саме тенденції до їх 1) автентичної чи 2) авангардної інтерпретації.

Яскравим зразком прояву першої з цих тенденцій є автентично-«барокова» постановка «Китаянок» К. В. Глюка, здійснена силами колективу «Колегії старовинної музики» Московської консерваторії під орудою О. Чернишева, який є одночасно художнім керівником, автором музичної редакції, сценаристом та диригентом вистави. Ця постановка була репрезентована в двох версіях: 1) у концертному виконанні (1998–1999 роки),

де були задіяні декілька різних виконавських складів, а також 2) у вигляді сценічної вистави, продемонстрованої в межах мистецького фестивалю «Московське дійство» (2000 р.).

Незабутньою ознакою цієї постановки є участь у виставі трьох чудових співаків-контратенорів, які виконують жіночі партії опери (Є. Журавкін – партію Лізинги, Я. Здоров – партію Сівени, Ю. Борисов – партію Танджи), що створює певну аналогію з оперною традицією мистецтва «сопранистів» XVIII ст. (У ролі Силанго виступив тенор Б. Петрунін). Бароковим характером, загалом притаманним музиці опери, вирізняється й склад інструментального ансамблю (дві скрипки, альт, віолончель, клавесин), який супроводжує звучання вокальних партій у концертній версії вистави.

Іншою характерною особливістю даної постановки (насамперед її сценічної версії) є двомовність: арії дійових осіб та їх фінальний ансамбль звучать у виставі італійською мовою, а додані до авторського тексту постановником О. Чернишевим (і створені ним спеціально задля цієї вистави) речитативи – російською.

На відміну від цього, постановка «Китаянок», здійснена на честь 300-річчя з дня народження К. В. Глюка на сцені московського Музичного театру імені К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка 21 лютого 2014 р. (режисер Г. Ісаакян, диригент П. Айду, у ролях: Лізінга – Н. Владимирська, Сівена – С. Сумачьова, Танджа – К. Херунц, Силанго – Т. Баум), репрезентує авангардну тенденцію сучасної інтерпретації класичної спадщини. Стосовно характеру цієї вистави Є. Ключникова у статті «Китайський Глюк» зазначає: «У старій бароково-класицистській партитурі Глюка режисер спробував побачити універсальні сенси та водночас пошуткувати, наприклад, над колосальним розповсюдженням “made in China” в сучасному світі» [79]. Так, зокрема, у режисерському задумі цієї вистави, за висловом критика, «світове китайське панування уособлює наново аранжована увертюра у стилі техно, <...> із пентатонікою та характерним звучанням китайських інструментів. Завершується ж вистава звуковим колажем з китайських фільмів» [79].

Абстраговане сценічне оформлення та костюми персонажів вистави сприяють створенню «космічного» образу абстрактного світу, певної «моделі людського суспільства поза контекстом і часом» [79]. Узагальнюючи свої враження від філософського підґрунтя цієї постановки, Є. Ключникова підсумовує, що її головними опорами є «“Чоловіче” та “Жіноче”, Інь та Ян як праоснова життя. Геометрія як праоснова візуальних образів. А три стилі та жанри як праоснова мистецтва» [79].

Тож, попри деякі спірні ідеї та новації, аналізована постановка є яскравою мистецькою подією, яка має суттєве значення задля змістовного осмислення багаторівневих взаємодій у сучасному культурному просторі.

І в цьому плані не можна не погодитися із глибокою думкою Г. Ісаакяна, який таким чином визначає сенс режисерської концепції цієї вистави: «Ідея була в тому, щоб пограти у дзеркальні відображення однієї культури в іншій та тим самим показати умовність культурних відмінностей. Стара Європа, яка іронічно дивиться на Китай, і немов би від імені Китаю іронічно дивиться на Європу. І при цьому сучасний російський театр, який крізь призму “чужих” культур намагається вибудувати діалог з усім світом. За Європу в нашій виставі відповідає Глюк й усе візуальне оформлення. <...> А Китай – об’єкт для вивчення, який дозволяє поглянути на себе із боку. Ми не намагалися поринути у китайське, а лише внесли маленькі пряні деталі. Це включення народної музики, китайського мовлення, рухів із східних єдиноборств» [79].

Таким чином, у розглянутих китайських та іноземних оперних виставах яскраво та переконливо втілено ідею взаємовідображення культур Сходу та Заходу, дослідженню національних, історичних та жанрово-стильових особливостей прояву якої присвячено дану дисертацію.

Висновки до Розділу 3

1. В європейському оперному мистецтві XVIII – XIX ст. простежується значний вплив китайського стилю (*шинуазрі*) як важливого прояву орієнталізму. Яскравими прикладами втілення цього стилю є зокрема опери «Китаянки» К. В. Глюка та «Бронзовий кінь» Д. Ф. Е. Обера. У «Китаянках» К. В. Глюка елементи *шинуазрі* виникають у контексті стильових ознак рококо (в жанровому аспекті цей твір є втіленням комічної опери-серенади); у «Бронзовому коні» Д. Ф. Е. Обера – в контексті французького театрального романтизму, на жанровому рівні пов'язаному з взаємодією рис великої та комічної опер. В обох цих творах, згідно змістовним засадам *шинуазрі*, китайське начало отримало своє втілення виключно на рівні стилізації, спрямованої на певне віддзеркалення екзотичного «східного» колориту суто в умовній формі.

2. Європейське оперне мистецтво початку XX ст. також демонструє суттєвий інтерес композиторів до сфери китайських художніх образів. У цей період в європейській опері спостерігається тенденція щодо значного розширення кола прийомів і засобів музичної виразності, які сприяють яскравішому відтворенню китайського колориту в межах стилю *шинуазрі*.

Вершинними проявами стилю *шинуазрі* в європейській опері першої третини XX ст. є «Соловей» І. Стравинського й «Турандот» Дж. Пуччіні. Китайський стиль у цих операх знаходить віддзеркалення на рівні витонченої стилізації (з використанням пентатоніки та характерного інструментарію) умовно-«східного» характеру, а також на рівні прямого цитування і творчого використання справжніх китайських традиційних пісень та наспівів (зокрема в музиці «Турандот» нараховується близько 10 таких мелодій, у тому числі пісня «Жасмин», яка є лейтмотивом принцеси).

3. У «Солов'ї» І. Стравинського риси *шинуазрі*, пов'язані з умовно-стилізаційним відтворенням «китайського» колориту і особливої східно-екзотичної атмосфери, знайшли переконливе втілення майже в усіх

аспектах композиції та музичної мови опери: драматургічному (статичність розкриття образів персонажів, картинна мальовничість, декоративність сценічної дії), мелодико-інтонаційному та ладогармонійному (використання пентатоніки та орнаментики), темброво-фонічному, фактурному та ін.

4. У «Турандот» Дж. Пуччіні драма сильних пристрастей органічно поєднана з яскравою колористичністю, мальовничістю й декоративністю музичної мови (на мелодико-інтонаційному, ладогармонічному, темброво-фонічному, фактурному рівнях, у оркестровці тощо). В опері переконливо поєднуються типові ознаки *шинуазрі* (умовна стилізація китайського колориту) із рисами італійської оперної драми, що зумовлює особливу роль цього твору в контексті взаємодії музичного мистецтва Сходу та Заходу.

5. Порівняльний аналіз трьох сценічних версій «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта (у постановці Китайського національного великого театру в Пекіні, нью-йоркської «Метрополітен-Опера» та Михайлівського театру в Санкт-Петербурзі) доводить наявність деяких особливостей режисерського прочитання опери, а також певних національно-ментальних ознак (властивих насамперед китайській виставі), які зумовлюють емоційний тип інтерпретації образів персонажів та особливості художньо-декоративного оформлення. Цікавою відмінністю російської вистави стало втілення в класичному моцартовському творі саме ознак китайського стилю (*шинуазрі*).

6. Три версії «Китаянок» Глюка, здійснені «Великим театром Мей Ланьфана» при Китайському державному театрі пекінської опери, Музичним театром імені К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка в Москві та «Колегією старовинної музики» Московської консерваторії, демонструють три домінуючі для сучасного мистецтва типи інтерпретації: 1) автентичну («Колегія старовинної музики» Московської консерваторії), 2) авангардну (Музичний театр імені К. С. Станіславського

та В. І. Немировича-Данченка) та 3) кроскультурну («Великий театр Мей Ланьфана»), в якій своєрідно поєднані класична європейська та китайська національна традиції, втілюючи ідею взаємовідображення культур Сходу та Заходу.

ВИСНОВКИ

У **Висновках** узагальнено результати запровадженого дослідження. Загальним підсумком дисертації є концептуалізація семантичних та жанрово-стильових взаємовпливів та взаємовідображень в оперному мистецтві Китаю та Європи. Сутність даної концепції становлять такі положення:

1. Однією з найважливіших жанрових сфер музичного мистецтва є опера, яка посідає чільне місце як в європейській, так і в китайській культурі. Суттєвим завданням сучасної оперології є виявлення характеру семантичних і жанрово-стильових взаємозв'язків між європейською і китайською музично-драматичними традиціями в контексті взаємодії культур Сходу та Заходу.

2. Історично склалися різні напрями й шляхи взаємовідображення образів і атрибутів китайської та європейської культури. Одні з них пов'язані з прагненням до сутнісного осягнення чужоземної культури й опанування принципів її мистецтва. Інші ґрунтуються на умовно-імітаційній стилізації зовнішніх ознак чужої культури, її образів, що віддзеркалюють узагальнене уявлення про неї як про прекрасну мрію, або використовують ці умовні уявлення як певні маски, які уможливають висвітлення власних проблем.

3. Змістовною основою відображення образів Сходу в європейському мистецтві є концепт орієнталізму, який базується насамперед на умовно-узагальнених уявленнях про Схід, що склалися в європейській художньо-філософській думці. Орієнталізм, проявами якого є китайський (*шинуазрі*), турецький, японський, арабський, перський, єгипетський, індійський, циганський та ін. стилі, знайшов широке віддзеркалення в оперному мистецтві XVIII – XX ст. Надано авторське визначення орієнталізму, під яким розуміється осмислення, художнє освоєння і своєрідне стилізаційне переломлення європейськими митцями образного світу Сходу, специфіки

східних культур, шляхом творчого використання його певних атрибутивних ознак.

4. Одним з найважливіших художніх проявів орієнталізму є китайський стиль (*шинуазрі*), який набув значної популярності в європейському оперному мистецтві XVIII – XX ст. Специфіка *шинуазрі* пов'язана з умовно-стилізаційним відтворенням атрибутивних ознак китайської культури.

5. Специфіку інтерпретації орієнтальної тематики, передусім втілення стилю *шинуазрі* в оперній творчості європейських композиторів XVIII – першої чверті XX ст. розкрито на матеріалі опер «Китаянки» К. В. Глюка, «Бронзовий кінь» Д. Ф. Е. Обера, «Соловей» І. Стравинського, «Турандот» Дж. Пуччіні. У «Китаянках» К. В. Глюка ознаки китайського стилю виявляються на рівні драматургії, а також використання орнаментики й характерних «східних» ударних інструментів. У «Бронзовому коні» Д. Обера китайське «екзотичне» начало отримує умовно-стилізоване втілення на рівні відтворення східного колориту в мелодико-інтонаційній та темброво-фонічній сферах. У «Солов'ї» І. Стравинського риси *шинуазрі*, пов'язані з витонченим умовно-стилізаційним відтворенням «китайського» колориту, знайшли втілення майже в усіх аспектах композиції та музичної мови опери (драматургічному, мелодико-інтонаційному, фактурному, в оркестровці та ін.). У «Турандот» Дж. Пуччіні поєднуються типові ознаки *шинуазрі* (умовна стилізація китайського колориту) із прямим цитуванням і творчим використанням близько 10 справжніх китайських традиційних мелодій (зокрема пісня «Жасмин», яка є лейтмотивом принцеси), а також з рисами італійської оперної драми, що зумовлює особливу роль цього твору в контексті взаємодії музичного мистецтва Сходу та Заходу.

6. Обґрунтовано особливості впливу китайської символічної міфології та філософії на національне оперно-вокальне виконавство. Розкрито особливу роль категорій *тянь* («небо»), *інь* та *ян* (жіноче та чоловіче начало), *юань* («коло», «куля»), пов'язаних з глибинними основами

національної ментальності, у формуванні семантики пекінської опери. Підкреслено, що саме дія цих категорій значною мірою зумовлює властиве китайському оперно-вокальному мистецтву домінування високих регістрів та тембрів.

7. Висвітлено основні етапи еволюції музично-театрального мистецтва Давнього Китаю, охарактеризовано історично притаманні ним жанри музичної драми (циркові вистави *байсі*, фарси «гра на *цаньцзюні*», драми *цзацзюй* («змішана вистава») та *наньсі* («південна драма»), *юаньська* драма, *іянський* театр, *куньшаньська* драма (*куньцзюй*), *аньхойська* драма, *хубейська* драма). Розкрито жанрову та семантичну специфіку пекінської опери (*цзініцзюй*), ознаками якої є синтетичність, символічність і умовність.

8. Простежено шляхи впливу європейської оперної традиції на китайське музичне мистецтво кінця XVIII – першої пол. XX ст. Підкреслено роль у цьому процесі виступів артистів-гастролерів з різних країн Європи, а також значної концертно-виконавської, педагогічної і просвітницької діяльності представників російської й української еміграції, спрямованої на популяризацію найкращих здобутків європейського оперного мистецтва та їх запровадження до китайського культурного життя.

9. Розкрито жанрову специфіку сучасної китайської опери, визначеної дисертантом як «китайська опера європейського типу», та надано визначення цього поняття. Доведено, що специфіка цієї опери полягає саме у поєднанні національного за своїм характером, тематикою та сюжетами образного змісту з жанровими й композиційними рисами європейської опери, її музичної структури, драматургічного й симфонічного розвитку, інструментарію тощо. Тобто китайська опера європейського типу є національною за змістом та інтернаціональною за своєю формою.

Вдосконалено періодизацію процесу еволюції китайської опери XX ст. та визначено її основні етапи : 1) *доба зародження та початкового розвитку* (до середини 30-х рр. XX ст.); 2) *доба жанрового формування*, яка містить: а) *воєнний період* (1937–1949), вершиною якого є поява першої

національної опери «Сива дівчина»; та б) *період першого розквіту* (1949–1966); 3) *доба відродження та нового розквіту*, яка містить: а) *період активної вестернізації* (1980–1990-ті роки) та б) *період сучасної глобалізації* (2000–2010-ті роки), якому притаманне вільне застосування багатоманітних жанрових традицій, що існують у світовому просторі оперного мистецтва.

10. Здійснено порівняльний аналіз сучасних постановок європейських опер на сценах китайських та західних театрів в дзеркалі взаємовідображень. Розглянуто три сценічні версії «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта (у постановці Китайського національного великого театру в Пекіні, нью-йоркської «Метрополітен-Опера» та Михайлівського театру в Санкт-Петербурзі). Визначено характер міжкультурної взаємодії (зокрема стилю *шинуазрі* у російській виставі), типологічні відмінності режисерського прочитання та наявність певних національно-ментальних ознак (у китайській виставі).

Три проаналізовані версії «Китаянок» Глюка демонструють домінантні для сучасного мистецтва типи інтерпретації: 1) автентичну («Колегія старовинної музики» Московської консерваторії), 2) авангардну (Музичний театр імені К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка) та 3) кроскультурну («Великий театр Мей Ланьфана»), в якій своєрідно поєднані класична європейська та китайська національна традиції, втілюючи ідею взаємовідображення культур Сходу та Заходу.

Перспективами подальших наукових розвідок у проблемній сфері, пов'язаній з взаємовідображеннями китайської та європейської художніх традицій, є створення історико-теоретичних проєкцій даної концепції на інші галузі музичного мистецтва (симфонічне, камерно-інструментальне), а також на взаємовідображення в оперному мистецтві інших орієнтальних стилів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. В 2-х ч. / Пер. с нем., вступ. ст., коммент. К. К. Саквы. Ч. 1, Кн. 2 (1775–1782) 1980. 638 с.: нот.
2. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Дальневост. гос. акад. искусств. Владивосток, 2002. 43 с.
3. Альгаротти Ф. Очерк об опере // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. / под. ред. В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. С. 118–132.
4. Антипова Н. А. Янычарская музыка и театр Люлли // Таврійські студії. Мистецтвознавство. Культурологія. 2012. № 2. С. 17–21.
5. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Муз. современник: Сб. ст. Вып. 6. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 5–44.
6. Арзаманов Ф. Г. Заметки о современном развитии музыки Китая // Сообщения Института истории искусств. 1959. С. 159–168.
7. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1977. 277 с.
8. Асафьев Б. Бронзовый конь // Об опере. Избранные статьи. Ленинград : Музыка, Ленинградское отд-ние, 1976. С. 229–231.
9. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. 2-е изд. Ленинград : Музыка, Ленинград. отд-ние, 1979. 341 с.
10. Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. Москва : URSS, 2009. 298 с.
11. Бай Е. Китайская фортепианная музыка в контексте интеграционных процессов мирового музыкального искусства : дис. ... канд.

- искусствоведения : 17.00.03 / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2014. 198 с.
12. Байдаров Е. У. Проблемы дихотомии «Запад–Восток», «Восток–Запад» в глобалистике // CREDO NEW. Теоретический журнал. 2007. № 4 (52). С. 131–156.
 13. Бальчиндоржиева О. Б. Социальная гармония в китайской философии // Вестник Томского государственного университета. 2015. №391. С. 58–63.
 14. Басок М.А. Современная камерная опера: К проблеме специфики жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / АН УССР. ИИФЭ им. М. Ф. Рыльского. Киев, 1984. 23 с.
 15. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва–Аугсбург : IM WERDEN–FERIAG, 2002. 170 с.
 16. Белецкий И. Кристоф Виллибальд Глюк: 1714–1787. Ленинград : Музыка, 1971. 103 с.
 17. Беляев В. «Венгерский дивертисмент Шуберта». К вопросу о восточных влияниях в музыке // Венок Шуберту. Этюды и материалы. Москва : Главлит, 1928. С. 52–55.
 18. Березовчук Л. Опера как синтетический жанр (предварительные заметки о психологических предпосылках принципа дополнительности и его роли в музыкальном театре) // Музыкальный театр : сб. труд., Санкт-Петербург, 1991. С. 36–92.
 19. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Ленинград : Худож. лит., Ленинград. отд-ние, 1973. 567 с.
 20. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура. Москва : Прогресс, 1991. 176 с.
 21. Бочаров Ю. Мастера старинной музыки. Москва : Гелиос, 2005. 352 с.

22. Бочкарева О. В. Проблема диалога «Восток–Запад» в антрепризе С. П. Дягилева // Ярославский педагогический вестник. 2018. №3. С. 219–224.
23. Брагинская Н. А. «Соловей» Стравинского-Андерсена: Между Востоком и Западом // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2012. №151. С. 188–196.
24. Бронзовый конь. Волшебная опера в трех действиях / пер. с франц. Санкт-Петербург : Типография Л. Снегирева И. К., 1837. 96 с. URL : https://play.google.com/store/books/details/Бронзовый_конь_Волшебная_опера_в_трех_дѣйствиях?id=N3dpAAAAcAAJ&hl=ru (дата обращения 25.06.2017).
25. Бронфин Е. Ф. Обер Даниэль Франсуа Эспри // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. С. 1063–1065.
26. Бронфин Е. Ф. Скриб Огюст Эжен // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 60–61.
27. Брянцева В. Н. Французская комическая опера XVIII века. Москва : Музыка, 1985. 309 с.
28. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2011. 28 с.
29. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2011. 253 с.
30. Ван Дон Мэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения :

- спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Рос. гос. ун-т. им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2004. 28 с.
31. Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї ХХ – початку ХХІ століття в контексті міжнаціональних зв'язків : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 190 с.
32. Ван Пен. Тема Дон Жуана як семантична парадигма європейського музичного мистецтва (XVIII–XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 18 с.
33. Ван Цюн. Национально-культурные типы вокально-исполнительского искусства (на материале сравнения пекинской музыкальной драмы и европейской оперы) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 51. С. 28–31.
34. Васильев Л. С. Древний Китай. Т. 3. Москва : Восточная литература, 2006. 679 с.
35. Васильченко Е. В. Отражение модели мира в звукомызыкальной традиции Дальнего Востока // Культура и цивилизация. 2016. Т. 6. № 5А. С. 247–261.
36. Воронкова Л. П. Некоторые аспекты взаимодействия культур // Обсерватория культуры. 2005. № 1. С. 113–115.
37. Восток и рококо. Шинуазри, тюркери, жапоне в живописи, графике и декоративно-прикладном искусстве XVIII в. URL : <http://iskusstvoed.ru/2017/10/07/восток-и-рококо-шинуазри-тюркери-жапо/> (дата обращения 03.01.2018).
38. Ву Гуолінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці ХІХ – ХХ століть : автореф. дис. ... канд.

- мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 15 с.
39. Ву Ю-Фанг. Стилистические тенденции «шинуазри» в русском искусстве второй половины XVIII века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» / Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина., Санкт-Петербург, 2000. 16 с.
40. Гайда И. В. Новая китайская опера и центральный экспериментальный оперный театр КНР // Вестник истории мировой культуры. 1960. № 2 (20). С. 110–124.
41. Гейвандова К. Н. Французская комическая опера эпохи романтизма. Проблемы жанрообразования : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Киев. гос. консерватория. Киев, 1991. 26 с.
42. Герштейн Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX – XX веков: к проблеме взаимодействия культур Востока и Запада: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 1995. 24 с.
43. Гіптерс З. В. Культурологія : словник-довідник : навч. посібник. Київ : УБС НБУ, 2008. 407 с.
44. Го Мо-Жо. Философы древнего Китая. Москва : Изд-во иностранной литературы, 1961. 740 с.
45. Говердовская Л. Ф. Общественно-политическая и культурная деятельность русской эмиграции в Китае в 1917–1931 гг. Москва : Изд-во МАДИ, 2004. 188 с.
46. Гозенпуд А. А. Оперный словарь. Москва– Ленинград : Музыка, 1965. 480 с.

47. Голосова Е. В. Шинуазри и англо-китайские парки в Европе // Вестник Тамбовского университета. Серия : Гуманитарные науки. 2010. № 11 (91). С. 238–242.
48. Горобець Р. Ю. «Жовта принцеса» Каміля Сен-Санса – перша опера на японський сюжет (до 140-річчя прем'єри) // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : науковий журнал. 2013. № 1. С. 57–65.
49. Горович Б. Оперный театр / пер. с польского М. Малькова. Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1984. 224 с.
50. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
51. Григорьева Т. П. Восток и Запад как путь мирового развития // Вопросы философии. 2015. № 6. С. 138–140.
52. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Москва, Ленинград : Гос. муз. из-во, 1941. Т. 1. 595 с.
53. Данилевич Л. Джакомо Пуччини. Москва : Музыка, 1969. 457 с.
54. Данилова А. В. «О чужих странах и людях» – образы Китая в западноевропейском и русском музыкальном искусстве // Философия музыки – философия человека: Россия – Китай : материалы междунар. науч.-практ. конф., (Владимир, 6 декабря 2016 г.) / Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, Ин-т искусств и художеств. образования. Владимир, 2017. С. 67–74.
55. Данилова А. В. Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3 (28). С. 89–93.
56. Джекобсон Д. Китайский стиль / пер. В. И. Самошкин. Москва : Искусство – XXI век, 2004. 239 с.

57. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 2000. 368 с.
58. Драч И. С. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления // *Ars inter Culturas*. 2010. № 1. С. 107–120.
59. Драч И. С. Оперное творчество В. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1990. 17 с.
60. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Ленинград : Сов. композитор, 1982. 207 с.
61. Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале классического наследия. Ленинград : Музгиз, 1952. 344 с.
62. Ду Сы Вэй. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2008. № 2. С. 232–234.
63. Духовная культура Китая : энциклопедия в 5 т. + доп. т. Т. 6 (доп.). Искусство / гл. ред. М. Л. Титаренко и др. Москва : Восточная литература РАН, 2010. 1031 с.
64. Емцова О. М. Венецианская опера 1640-х – 1670-х гг. : поэтика жанра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2005. 266 с.
65. Є Сяньвей. Міфопічні 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.
66. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд.

- мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.
67. Жуань Юнчэнь. Вокальное искусство Пекинской оперы // Театр, живопись, кино, музыка. 2012 № 3. С. 170–179.
68. Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действие : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 «Театральное искусство»/ ГИТИС. Москва, 2013. 30 с.
69. Жуань Юнчэнь. Символика и условность в искусстве Пекинской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Ч. 1. 2012. № 9 (23). С. 84–89.
70. Жур П. В. Труды и дни Кобзаря. Люберцы : Люберецкая газета, 1996. 567 с.
71. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире Москва : Наука, 1977. 168 с.
72. Иванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття : навчальний посібник / за ред. М. Р. Черкашиної. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
73. Иванова И. Л. Интонационно-тематический процесс в «Геновеве» Роберта Шумана // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. ІХ. Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. А. М. Жданько, С. Г. Анфілова. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. С. 269–287.
74. Инговатова А. Г. Запад–Восток : проблема диалога культур : Опыт социально-философского исследования : автореф. дис. ... философских наук : спец. 09.00.11 «Социальная философия» / Алтайский гос. ун-т. Барнаул, 2002. 18 с.

75. Кенигсберг А. К. Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и современная зарубежная опера // Вопросы современной музыки : сб. ст. Ленинград, 1963. С. 202–222.
76. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва : Москов. гос. консерватория, 1996. 192 с.
77. Кириллина Л. Турецкая тематика в творчестве В. А. Моцарта // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 5–25.
78. Китайская драматургия и театр // Театральная энциклопедия / под ред. П. А. Маркова. Москва : Сов. энцикл., 1964, Т. 3. С. 46–57.
79. Ключникова Е. Китайский Глюк // Музыкальное обозрение. 2014. № 2 март-апрель (365). URL : <https://muzobozrenie.ru/kitajskij-glyuk-mam/> (дата обращения 10.02.2018).
80. Кнабе Г. С. Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. Москва : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2000. 240 с.
81. Кобзев А. И. Инь Ян // Китайская философия. Энциклопедический словарь / гл. ред. М. Л. Титаренко. Москва : Мысль, 1994. С. 138.
82. Кобзев А. И. Учение о символах и числах китайской классической философии. Москва : Наука. Восточная литература, 1993. 432 с.
83. Колесников А. С. Философская компаративистика : Восток–Запад : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2004. 390 с.
84. Коломиец Г. Г. Некоторые вопросы философской мысли о музыке древнего Китая: статус и назначение в антропо-социальном аспекте // Вестник Оренбургского государственного университета. 2009. № 7. С. 181–187.
85. Коляденко Н. П., Мизюркина О. В. Синестетичность постановочных интерпретаций оперы И. Стравинского «Соловей» // Исторические,

- философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 12 (86) 2017. С. 98–101.
86. Конен В. Дж. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Этюды о зарубежной музыке. Москва : Музыка, 1975. С. 368–426.
87. Конен В. Дж. Перселл и опера. Москва : Музыка, 1978. 262 с.
88. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. Москва : ООО «Издательство Вече 2000», ООО «Издательство АСТ», 2003. 512 с.
89. Конрад Н. И. Запад и Восток : статьи. Москва : Главное изд-во восточной литературы, 1966. 520 с.
90. Конрад Н. И. Избранные труды. Синология. Москва : Главное изд-во восточной литературы, 1977. 625 с.
91. Конфуций. Лунь Юй. Изречения / пер. И. И. Семенов. Москва : Восточная литература, 2015. 224 с.
92. Корчова О. О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті XX століття (на матеріалі пізньої творчості композитора): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 19 с.
93. Кравцова М. Е. История культуры Китая. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 416 с.
94. Кречмар Г. История оперы. Ленинград : Academia, 1925. 403 с.
95. Кристоф Виллибальд Глюк (1714–1787). Опера «Китаянки» : видео. URL : <http://art-authentic.ru/gluck-le-cinesi.html> (дата обращения : 09.09.2017).
96. Крунтяева Т. С. Итальянская комическая опера XVIII века Ленинград: Музыка : Ленингр. отд-ние, 1981. 167 с.

97. Крушинский А. А. Стиль мышления древнего Китая : логико-методологический аспект // Вопросы философии. 2009. № 1. С. 104–108.
98. Ксенофонтова Н. Н. Янычарская музыка // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энцикл., 1982. Т. 6. С. 629–630.
99. Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. Т. I. Москва : Типография Т-ва И. Н. Кушнарев и К. Пименовская, 1913. 272 с.
100. Левашева О. Пуччини и его современники. Москва : Сов. композитор, 1980. 527 с.
101. Лі Мін. Вплив китайських релігійних та міфологічних вірувань на специфіку оперного виконавства // Культурологія та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 21–22 квітня 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2016. С. 146–147.
102. Лі Мін. Особливості відображення стилю шинуазрі в опері І. Стравінського «Соловей» // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (Харків, 23–24 листопада 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2017. С. 371–372.
103. Лі Мін. Особливості голосоутворення в китайській оперній традиції // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 127–135.
104. Лі Мін. Особливості китайської інтерпретації опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» // Мистецька освіта і культура України XXI століття : євроінтеграційний вектор : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава (Київ, 12–13 травня

- 2016 р.). Київ : НАККіМ, 2016. С. 248–250.
105. Лі Мін. Особливості китайської класичної вокальної вимови та її спільні і відмінні риси з європейською вокальною школою // Тези XVII Міжнародної наук.-практ. конф. «Молоді музикознавці» (Київ, 8–10 січня 2016 р.) / упоряд. Ю. А. Зільберман, Л. Г. Мудрецька. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 70–71.
106. Лі Мін. Рецепція європейського оперного мистецтва в китайській музичній культурі кінця XVIII – першої половини XX ст. // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 157–166.
107. Лі Мін. Семантика поняття «Юань» у китайському музичному мистецтві // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 92–100.
108. Лі Мін. Специфіка втілення стилю «Шинуазрі» в опері К. В. Глюка «Китаянки» // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 26–27 квітня 2018 р.) / Харків. держ. акад. культури / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2018. С. 128–129.
109. Ли Мин. Китайские образы в европейской музыке конца XIX – начала XX вв. // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 20–21 квітня 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2017. С. 121–122.
110. Ли Мин. Культурно-эстетические предпосылки преобладания высокой певческой форманты в китайской вокальной традиции // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв / за ред. В. Я. Даниленка.

Харків : ХДАДМ, 2016. №2. С. 98–102.

111. Ли Мин. Особенности категории «юань» в китайском оперном исполнительстве // Культурология та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф. (Харків, 24–25 листопада 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2016. С. 258–260.
112. Ли Мин. Особенности становления музыкально-театрального искусства в Древнем Китае // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців: матеріали XVII міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів (Харків, 23–24 березня 2017 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. М. Ю. Борисєнко. Харків : Вид-во «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. С. 98–100.
113. Ли Мин. Силь шинуазри в контексте развития ориентализма в европейском оперном искусстве XVIII века (на примере оперы К. В. Глюка «Китаянки») // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 488–495.
114. Лі Сябінь. Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект: авторєф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2012. 21 с.
115. Ли Чжао. Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции пекинской оперы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02; 17.00.01 / Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2001. 159 с.
116. Ли Эрюн. Певческий голос как предмет эстетической мысли Китая // Этносоциум. 2013. № 11 (65). С. 180–187.

117. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
118. Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн : “Александра”, 1992. С. 110–120.
119. Луцкер П. В. Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Гос. институт искусствознания. Москва, 2015. 48 с.
120. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы : монография по истории музыкальной культуры. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.
121. Лю Лянь. Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї : автореф. дис. ... канд. мистецтвознаства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського Харків, 2015. 17 с.
122. Лю Пін Чан. Пекінська опера в контексті європейської музичної стилістики Нового часу // Музичне мистецтво і культура. 2004. Вип. 5. С. 187–194.
123. Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 117. С. 277–285.
124. Лю Цзинь. «Мужской дань» в Пекинской опере // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 103. С. 183–189.
125. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров : автореф. дис. ... канд. педагогических наук : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения

- воспитания (музыка, уровни общего и профессионального образования)» / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2010. 23 с.
126. Лянь Лю. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 3 (11). С. 25–33.
127. Лянь Юнь. Пекинська опера як музично-естетичний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.
128. Лянь Юнь. Сравнительный анализ пекинской и итальянской опер // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. Вип. 21. С. 156–165.
129. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
130. Ма Цзяця. Роль инструментализма в камерно-вокальном исполнительстве : исторический и стилевой аспекты : дис. ... канд. искусствоведения 17.00.03 / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 196 с.
131. Мадешева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 23 с.
132. Мадешева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.

133. Максимова М. В. Искусство шинуазри в контексте европейской художественной практики XVIII столетия : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» / Санкт-Петербургская гос. худож.-промышл. акад. им. А. Л. Штиглица. Санкт-Петербург, 2009. 22 с.
134. Малявин В. В. Китайская цивилизация. Москва : «Изд-во Апрель», 2000. 632 с.
135. Маркус С. А. Глюк Кристоф Виллибальд // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энцикл., 1973. Т. 1. С. 1018–1022.
136. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник: Сб. ст. Вып. 5. Москва : Сов. композитор, 1984. С. 5–17.
137. Мизитова А. «Турандот» Ф. Бузони – Дж. Пуччини : два прочтения сказки К. Гоцци // Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. ІХ. Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. А. М. Жданько, С. Г. Анфілова. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. С. 300–318.
138. Михайлов М. Музыка Китаю. Київ : Радянська Україна, 1961. 33 с.
139. Михайлов М. Стиль в музыке : Исследование. Ленинград : Изд-во «Музыка» Ленинградское отд-ние, 1981. 262 с.
140. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. Москва : Издат. отдел Института психологии РАН, 2002. 496 с.
141. Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Ленинград : Наука, 1967. 208 с.

142. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы 1600–2000. Екатеринбург : У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005. 640 с.
143. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков / под ред. В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. 688 с.
144. Музыкальная эстетика стран Востока / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии / общ. ред. и вступ. ст. под ред. В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1967. 415 с.
145. Музыкальный язык, жанр, стиль: Проблемы теории и истории : Сб. науч. тр. / ред. В. В. Протопопов. Москва : Москов. гос. консерватория, 1987. 186с.
146. Назайкинский Е. Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль: Сб. науч. тр. Москва : МГК, 1987. С. 175–185.
147. Неглинская М. А. Европейские миссионеры в Пекине XVII–XVIII веков – творцы стиля Шинуазри в китайском придворном искусстве // Вестник Московского гос. университета культуры и искусств. 2005. № 2. С. 64–71.
148. Неглинская М. А. Цинский стиль в китайском художественном металле и эмалях периода трех великих правлений (1662–1795) : традиция и новации : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» / Московский гос. акад. худож. ин-т им. В. И. Сурикова. Москва, 2007. 53 с.
149. Некрасова Г. Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века (по материалам исследований и публикаций) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 4. С. 16–27.
150. Нестьев И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. Москва : Музгиз, 1963. 166 с.
151. Новейший словарь иностранных слов и выражений. Москва : Современный литератор, 2003. 976 с.

152. Новий словник іншомовних слів : близько 40 000 сл. і словосполучень / за ред. Л. І. Шевченко. Київ : АРІЙ, 2008. 672 с.
153. Новосёлова А. В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Московская гос. консерватория (ун-т) им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. 32 с.
154. О китайской музыке: статьи китайских композиторов и музыковедов / сост., ред. Г. Шнеерсон Москва : Гос. муз. изд-во, 1958. Вып. 1. 143 с.
155. Ориентальная музыка // «Энциклопедический музыкальный словарь» / ответств. ред. Г. В. Келдыш, сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. Москва : Гос. науч. изд-во, Больш. сов. энцикл., 1959. С. 193.
156. Поликарпов В. С. Лекции по культурологии. Москва : Гардарика : «Экспертное бюро», 1997. 260 с.
157. Польська І. І. Музичний етос та духовна культура // Проблеми розвитку суспільства : системний підхід : Матеріали міжвуз. наук. конф. / Нац. юрид. акад. України ім. Ярослава Мудрого. Харків : НЮАУ, 2006. С. 213–218.
158. Польська І. Художній хронотоп фортепіанного чотириручного дуету в дзеркалі романізації жанру // Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика : зб. ст. : До 60-річчя кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Вип. 25. / ред.-упоряд. Н. О. Дика. Львів : Сполом, 2011. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка). С. 30–44.
159. Польская И. И. К вопросу об этико-космологической концепции музыки // Дух і Космос : Наука і культура на шляху до нетрадиційного світосприйняття / кол. авторів під кер. проф. І. З. Цехмістро / Харків. держ. ун-т. Харків, 1995. С. 166–174.

160. Проблемы музыкального жанра: Сб. ст. / отв. ред. Т. Е. Лейе. Москва : ГМПИ, 1981. Вып. 54. 165 с.
161. Рахимова Д. А. Ориентализм в музыке С. В. Рахманинова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2011. 19 с.
162. Рудова М. Китайское искусство // Страна Хань. Очерки о культуре древнего Китая. Ленинград : Гос. изд-во. Мин-ва Просвещения РСФСР, 1959. С. 204–234.
163. Рыцарев С. А. Кристоф Виллибальд Глюк. Москва : Музыка, 1987. 181 с.
164. Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока / перевод с англ. А. В. Говорунова. Санкт-Петербург : «Русский Мирь», 2006. 638 с.
165. Самойленко О. І. Відгук офіційного опонента на дисертацію Цзен Тао «Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти» : рукопис. Одеса, 2016. 10 с. URL : http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2015/12/vidguk_samojlenko.pdf (дата звернення : 03.04.2017).
166. Самойленко О. І. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : науковий журнал. № 2 (7). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 11–19.
167. «Свадьба Фигаро» Моцарта «по-восточному»: премьера прошла в Михайловском театре. URL : <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/svadba-figaro-michailovskii-teatr/> (дата обращения 07.02.2018).

168. Семенова А. Восточные мотивы в опере В. А. Моцарта «Похищение из Сераля» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2008. № 5. С. 65–73.
169. Середина и постоянство. Священная книга последователей Конфуция / пер. с кит. с примеч. Д. П. Конисси // Вопросы философии и психологии. 1895. Книга 4 (29). С. 381–403.
170. Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI – XVII вв.). Москва : Наука, 1990. 276 с.
171. Серова С. А. Театр и традиционное китайское общество (проблемы личности, социального идеала) середина XVI – середина XVII вв. : автореф. дис. ... д-ра исторических наук : спец. 07.00.03 «Всеобщая история» / Институт востоковедения АН СССР. Москва, 1989. 29 с.
172. Смирнова Т. М. Проблема теории музыкального жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1988. 19 с.
173. Современный китайско-русский словарь / Чжан Цзянь Хуа и др.; отв. ред. Чжан Цзянь Хуа. Пекин: Изд-во «Иностранные языки», 1998. 1104 с.
174. Соллертинский И. И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // Исторические этюды. Изд. 2-е. 1963. С. 90–113.
175. Сорокин В. Китайская классическая драма // Классическая драма Востока. Серия первая. Москва : Художественная литература, 1976. С. 247–262.
176. Соснина Е. Л. Проблема востоковедения и роль России в современном восприятии Кавказа // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2011. Серия 13. Вып. 3. С. 3–9.
177. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Вопросы социологии и эстетики музыки : Ст. и исслед. / ред.-сост.

- Д. Дараган. ЛГИТМИК. Ленинград : Сов. композитор. Ленинград. отделение, 1983. Вып. III. С. 129–142.
178. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 104 с.
179. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник: Сб. ст. Вып. 6. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 45–68.
180. Стахевич А. Искусство *bel canto* в итальянской опере XVII – XVIII веков : монография. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2012. 200 с.
181. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика : Исследование. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. 272 с.
182. Стахевич А. *Bel canto* в западноевропейской опере XIX века: творчество, исполнительство, педагогика. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2012. 408 с.
183. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
184. Стендаль. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазіо // Собр. соч. в 15 т. Т. VIII. Москва, 1959. 679 с.
185. Сун Жуйлун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини XX ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства. 26.00.01 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. 200 с.
186. Сун Жуйлун. Російські театри опери та оперети в музичному житті Харбіна першої третини XX століття // Мистецтвознавчі записки. 2013. Вип. 24. С. 153–160.

187. Сун Минхань. Зарождение и специфика театрального искусства в Китае // Культура народов Причерноморья. 2009. № 174. С. 177–179.
188. Сун Пенсян. Влияние религиозно-философских та идеологических доктрин на развитие музыкального искусства Китая // Вестник Державной академии керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. 2007. № 3. С. 87–91.
189. Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая : дис. ... канд. искусствоведения 17.00.03 / Львовская нац. акад. им. Н. В. Лысенка. Львов, 2016. 183 с.
190. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра : дис. ... канд. искусствоведения 17.00.02 / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2016. 210 с.
191. Сунь Цзюань. Народная пекинская опера: фольклорные истоки, особенности бытования и трансформации на современной музыкальной сцене Китая // Аўтэнтчны фальклор: праблемы бытавання, вывучэння, пераймання : зб. навук. прац удзельнікаў II Рэсп. навук.-метад. канф. 27–28 сак. 2008 г. / БДУКМ ; рэдкал. : М. А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. Мінск : БДУКМ, 2009. С. 50–52.
192. Сунь Цзюань. Становление и развитие музыкального театра в Китае : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 «Теория и история искусств» / Белорусский гос. ун-т культуры и искусств. Минск, 2013. 23 с.
193. Сунь Чжаожунь. Первые постановки опер П. И. Чайковского «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» на китайской сцене (к проблеме освоения зарубежного репертуара) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2011. № 131. С. 316–321.

194. Сусидко И. П. Опера seria: генезис и поэтика жанра : дис. ... д-ра искусствоведения :17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2000. 409 с.
195. Ся Голян. Традиционный театр Китая: история, образы, символы // Культура : Открытый формат – 2013 : сб. науч. стат. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. Минск, 2013. С. 258–261.
196. Тан Чжачен. Специфика трактовки баса в опере XVII–XIX веков: между амплуа и характером : дис. ... канд. искусствоведения 17.00.03 / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2017. 216 с.
197. Тань Аошуан. Китайская картина мира: Язык, культура, ментальность. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 240 с.
198. Таранов П. С. 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. Анатомия мудрости. Симферополь : Таврия, 1996. 325 с.
199. Театральный костюм. Стиль шинуазри. Константин Сомов. URL : <https://j-e-n-z-a.livejournal.com/1873379.html> (дата обращения 03.05.2016).
200. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : Сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт, Общ. ред. А. Н. Сохора, Ю. Н. Холопова. Москва : Музыка, 1971. 365 с.
201. Терещенко А. Анатолій Солов'яненко. Український голос, що розмовляв з усім світом. Київ : ЕММА, 2002. 177 с.
202. Терещенко А. К. Анатолій Солов'яненко. Творчий шлях. Київ : Либідь, 2009. 352 с.
203. Тихонова Т. В. Диалог Восток–Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века (музыкально-театральные модели) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2003. 27 с.

204. Голошняк Н. А. Украинская камерная опера (к проблеме эволюции жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 23 с.
205. Третьего сентября в Тяньцзине начнется I Международный фестиваль оперы и балета. URL : <https://www.classicalmusicnews.ru/anons/3-sentyabrya-v-tyan-czine-nachnetsya-1-iy-mezhdunarodnyiy-festival-opery-i-baleta/> (дата обращения 15.01.2018).
206. Трощинская А. В. Взаимодействие и синтез художественных моделей Востока и Запада в искусстве фарфора в России конца XVII – начала XIX веков : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» / Московский гос. худож.-промышл. ун-т им. С. Г. Строганова. Москва, 2009. 57 с.
207. Ту Дуня. До історії оперного театру Китаю та його європейські аналогії // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського: Проблеми музичного мистецтва : спадщина та сучасність : зб. статей. 2008. Вип. 76. С. 214–220.
208. Тышко С. О том, как композиторы-романтики открывали Восток: один кавказский эпизод из биографии М. И. Глинки // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. IX. Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. А. М. Жданько, С. Г. Анфілова. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. С. 129–159.
209. У Ген-Ир. Конфуцианство о роли музыки в обществе // Вестник МГУКИ. 2008. № 6. С. 261–263.

210. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония) : историко-теоретический анализ : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2012. 41 с.
211. У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : дис. ... канд. искусствоведения 17.00.03 / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 231 с.
212. У Цзин Юй. Опера Дж. Пуччини «Турандот» сквозь призму китайской культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2013. 23 с.
213. У Цзин Юй. Цитаты из китайской музыки в опере Дж. Пуччини «Турандот» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013 (ноябрь). № 4 (30). С. 3–8.
214. Фишман О. Л. Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). Санкт-Петербург : Петербургское Востоковедение, 2003. 544 с.
215. Французский театр в Париже // Библиотека для чтения, журнал словесности, науки, художеств, промышленности новостей и мод. Т. 10. Издание А. Смирдина. Санкт-Петербург : Типография вдовы Плюшарь с сыном, 1835. VII. С. 35–47.
216. Фэн Бинь. Веристская идея женских образов в современной китайской опере и операх Дж. Пуччини // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. № 2. С. 163–167.
217. Фэн Ю-Лань. Краткая история китайской философии. Санкт-Петербург : ЕВРАЗИЯ, 1998. 372 с.
218. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / пер. с англ. Ю. Новикова. Москва : ООО «Издательство АСТ», 2003. 603 с.

219. Хисамутдинов А. А. Театральное и музыкальное искусство русской эмиграции в Шанхае // Гуманитарные исследования в восточной Сибири. 2017. № 3. С. 33–40.
220. Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери: діалог культур : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»/ Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 18 с.
221. Хохловкина А. А. Западноевропейская опера : конец XVIII – первая половина XIX века : очерки. Москва : Музгиз, 1962. 368 с.
222. Хронограф В 10 т. Т. 10 В. 1890–1917 Кн. I. История русской музыки / под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. Москва : Языки славянских культур, 2011. 968 с.
223. Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая // Общество : философия, история, культура. 2015. № 4. С. 25–29.
224. Хуан Чжулін. Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.
225. Царева Е. М. Жанр музыкальный // Музыкальная энциклопедия : В 6-ти т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. Москва : Сов. энциклопедия, 1974. С. 383–388.
226. Цзен Тао. Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 250 с.
227. Цзюань Сунь. Китайский музыкальный театр Новой эпохи: основные тенденции развития современной оперы во 2-й половине

- XX ст. // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2010. № 1 (13). С. 62–67.
228. Цзюань Сунь. Юаньская драма і яе роля ў становленні музыкальнага тэатра Кітая // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2009. № 1 (11). С. 82–85.
229. Ці Мінвей. Жанравы-стыльовы пріорытеты професійнай падготовки вокалістаў Кітаю на этапе глабалізацыі : дис. ... канд. мистецтвознаўства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревскага. Харків, 2018. 199 с.
230. Цинь Тянь. Образ ріднага краю у фортепіанних творах кітайскіх кампазітараў : авторэф. дис. ... канд. мистецтвознаўства : спец. 17.00.03 «Музычнае мистецтва» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревскага. Харків, 2012. 18 с.
231. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
232. Чень Жуньсюань. Імпрэсіанізм у фортепіаннай музыцы кітайскіх кампазітараў : авторэф. дис. ... канд. мистецтвознаўства : спец. 17.00.03 «Музычнае мистецтва» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревскага. Харків, 2014. 19 с.
233. Черкашина М. Р. Опера XX століття : Нариси. Київ : Муз. Україна, 1981. 208 с.
234. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма (Опыт исследования) : монографія. Киев : «Музычна Україна», 1986. 152 с.
235. Чжан Кай. Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса : дис. ... канд. искусствознаўства 17.00.03 / Одесская нац. муз. акад. ім. А. В. Неждановой. Одесса, 2017. 186 с.

236. Чжан Личжэнь. «Седая девушка» – первая китайская национальная опера // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 80. С. 361–365.
237. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Санкт-Петербургская гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2010. 23 с.
238. Чжан Юань. Образы Китая в творчестве русских и белорусских композиторов XIX – начала XXI веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Белорусская гос. акад. музыки. Минск, 2016. 25 с.
239. Чжао Фэйлун. Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20–30-е годы XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). С. 196–198.
240. Чжен Синци. Многогранное искусство традиционной китайской оперы // Культуры – диалог народов мира. 1984. № 4. С. 88–97.
241. Чжоу Чжівей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.
242. Чэн Бинь. Восточные элементы в операх Дж. Пуччини // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр. Вип. XXXIV. Київ : Міленіум, 2015. С. 362–370.
243. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века : к проблеме освоения европейского опыта : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ростов.

- гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2015. 26 с.
244. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века : к проблеме освоения европейского опыта : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2015. 175 с.
245. Чэнь Ин. Опера «Долина красной реки» Мэн Вэйдуна: национальная история сквозь призму европейской оперной традиции // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: научно-аналитический журнал. № 1 (31). 2014. С. 49–53.
246. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1987. 23 с.
247. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада : Типы музыкального профессионализма. Москва : Сов. композитор, 1983. 153 с.
248. Шевченко Т. Зібрання творів : У 6 т. Т. 5. Київ, 2003. 496 с. URL : <http://litopx.org.ua/Shevchenko/shev501.htm> (дата звернення 12.05.2017).
249. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.) : монографія. В 2 т. Т. 1. Харків : Основа, 2001. 518 с.
250. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.) : монографія. В 2 т. Т. 2. Харків : Основа, 2001. 400 с.
251. Шигорина Т. Б. Единство духовных традиций как средство выражения всеобъемлющего мировоззрения китайцев // Человеческий фактор : социальный психолог. 2011. № 1. С. 95–101.

252. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. Москва : Гос. муз. изд-во, 1952. 252 с.
253. Электронный Архив. Вся история театра с 1776 года. URL : <http://archive.bolshoi.ru> (дата обращения 23.01.2017).
254. Юнак А. Е. Диалог Восток–Запад как проблема философии культуры : На примере развития диалога культуры Японии и Европы XVIII – XX веков : дис. ... канд. философских наук : 09.00.13 / Северо-Кавказ. науч. центр высшей школы. Ростов-на-Дону, 2006. 178 с.
255. Юрченко Т. Г., Фраёнова О. В. Ориентализм // Энциклопедия Всемирная история. URL : <https://w.histrf.ru/articles/article/show/orientalizm> (дата обращения 14.03.2017).
256. Юцкевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.
257. Я Вэй. Вокальное профессиональное образование в Китае в 20–30 годы XX века // Ценности и смыслы. 2012. № 3 (19). С. 159–164.
258. Ян Сяоянь. Сопоставительный анализ концепта «женщина» в семье, представленного в поговорках русского и китайского языков. URL : https://studydoc.ru/doc/4555069/yan-syaoyan_ (дата обращения 5.12.2016).
259. Ян Хин-Шун. Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение. Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1950. 162 с.
260. Ян Чжи. «Китайская тема» в творчестве Санкт-петербургских архитекторов и декораторов XVIII – XIX веков : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Рос. гос. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2008. 145 с.

261. Ярославцева Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков. Москва : Издательский дом «Золотое Руно», 2004. 200 с.
262. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века : в 2 кн. Кн. 1. Москва : Музыка, 1971. 347 с.
263. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Издание третье, дополненное. Ленинград : Музыка, 1982. 263 с.
264. Ясакова Е. Особенности национальной оперы. Поднебесная любит простоту // Вечерняя Москва. URL : <https://vm.ru/news/302215.html> (дата обращения 16.02.2017).
265. Ясперс К. Великие философы. Будда, Конфуций, Лао-цзы, Нагарджуна. Москва : ИФРАН, 2007. 236 с.
266. Bellman J. The Exotic in Western Music. Boston : Northeastern University Press, 1998. 370 p.
267. Budden J. Puccini. His Life and Works. New York : Oxford University Press, 2002. 527 p.
268. Carner M. The Exotic Element in Puccini. // The Musical Quarterly. 1936. XXII. P. 45–67.
269. MacKenzie J. M. Orientalism : history, theory, and the arts. Manchester : Manchester University Press, 1995. 75 p.
270. Stegemann M. Exotismus // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopadie der Musik, 3 Sachteil. Basel London - New-York - Prag, 1996. S. 239.
271. 白佐良, 马西尼. 意大利与中国. (翻译. 萧晓玲). 北京. 商务印书馆, 2002年. 329页.
- (Бертуччолі Дж., Мазіні Ф. Італія та Китай / переклад з італ. Сяо Сяо Лінь. Пекін : The Commercial Press, 2002. 329 с.)

272. 卜大伟. 歌剧《木兰诗篇》维也纳上演感言 // 歌剧. 2008 年. 第 11 期. 第. 64–65 页.
(Бу Да Вей. Враження після прослуховування опери «Поема про діву Мулань» // Опера. 2008. № 11. С. 64–65.)
273. 王军. 歌剧《党的女儿》的戏曲风格 // 戏剧文学. 2009 第 6 期. 第 52–54 页.
(Ван Цзюнь. Драматичний стиль опери «Донька комуністичної партії» // Драма – література. 2009. № 6. С. 52–54.)
274. 汪之成. 俄侨音乐家在上海 (1920–1940 年). 上海: 上海音乐学院出版社, 2007 年. 579 页.
(Ван Чжи Чен. Радянські музиканти в Шанхаї (1920–1940). Шанхай: Шанхайська консерваторія, 2007. 579 с.)
275. 高益荣. 元杂剧的文化精神阐释. 北京: 北京社会出版社, 2005. 年. 396 页.
(Гао І Жун. Інтерпретація культури і духу в юаньцзацзюй : монографія. Пекін : Пекінське соціально-наукове видавництво, 2005. 396 с.)
276. 任明耀. 梅兰芳九思 // 中国京剧. 1993 第 6 期. 第 10–11 页.
(Жень Мін Яо. Дев'ять думок про Мей Ланьфана // Пекінська опера Китаю. 1993. № 6. С. 10–11.)
277. 京剧流行唱段集粹 / 蔡宛柳, 纪钧能. 编辑, 整理 济南: 山东文艺出版社, 1996 年. 254 页.
(Зібрання популярних пекінських опер / укл., ред. Цай Вань Лю, Цзі Цзюнь Нен Цзінань : Шаньдунське видавництво культури та мистецтва, 1996. 254 с.)
278. 关汉卿全集校注/编辑 整理 王学奇, 吴振清. 石家庄: 河北科技出版社, 1988 年. 860 页.

- (Зібрання творів Гуан Хань-цина / за ред. Ван Сюе Ци, У Чжень Цина. Шицзячжуан : Хебейське наукове видавництво, 1988. 860 с.)
279. 中国音乐词典/主编 廖天瑞, 吉联抗 等等.:人民音乐出版社,1985. 590.
(Китайський музичний словник / за ред. Ляо Тянь Жуйя, Цзі Лянь Кана та ін. Пекін : Народне музичне видавництво, 1985. 590 с.)
280. 老子.道德经 / 楼宇烈, 校释 著.北京:中华书局, 2011 年. 216 页.
(Лао-цзи. Дао де-цзін / переклад Лоу Юй Лея, Сяо Ши. Пекін : Китайське видавництво, 2011. 216 с.)
281. 李明. 中国民族歌剧的诞生及其发展历程 //艺术品鉴: 学术期刊.西安, 2018 年. 第21期. ISSN 2095-2406. 第128–129页.
(Лі Мін. Розвиток китайської опери європейського типу // Еталон мистецтва : зб. наук. пр. Сіань, 2018. №21. ISSN 2095-2406. С. 128–129. 0,5 д. а.).
282. 罗基敏. 普契尼的《图兰朵》. 广西师范大学出版社, 2003 年. 261 页.
(Ло Цзі Мін. «Турандот» Пуччіні. Гуйлінь : Вид-во Гуансїйського педагогічного університету, 2003. 261 с.)
283. 鲁迅. 鲁迅全集. 第六集 / 郑振铎等 编辑, 整理. 上海:三岩书店, 1937 年.637 页.
(Лу Сін. Повне зібрання творів. Книга 6. / укл., ред. Чжен Чжень До та ін. Шанхай : Саньсяньське видавництво, 1937. 637 с.)
284. 刘安. 淮南子. / 整理.李谷娜. 北京:燕山. 1995. 326 页.
(Лю Ан. Хуай Нань Цзи / за ред. Лі Гуна. Пекін : Янь Шань, 1995. 326 с.)
285. 刘蓉. 歌剧《原野》的音乐解读 // 交响 – 西安音乐学院学报. 2008 年. 第 1 期. 第 35–40 页.
(Лю Жун. Розуміння опери «Рівнина» // Симфонія – Журнал Сіанської консерваторії. 2008. № 1. С. 35–40.)

286. 刘欣欣. 哈尔滨西方音乐史. 北京: 人民音乐出版社, 2002 年. 408 页.
(Лю Сінь Сінь. Історія західної музики в Харбіні. Пекін: Народне музичне видавництво, 2002. 408 с.)
287. 刘正维. 二黄腔论源 // 音乐研究. 1986 第 1 期. 第 73–89 页.
(Лю Чжен Вей. Роздуми про походження ерхуану // Музичне дослідження. 1986. № 1. С. 73–89.)
288. 刘诗嵘. 谭盾的歌剧《秦始皇》// 人民音乐. 2008 年. 第 1 期. 第 46–47 页.
(Лю Ши Жун. Аналіз опери «Перший циньський імператор» // Народна музика. 2008. № 1. С. 46–47.)
289. 吕不韦. 《吕氏春秋》 / 万亭 译. 长春: 时代文艺, 2001 年. 314 页.
(Люй Бу Вей. Весни і осені пана Люя / переклад Вань Тіна. Чанчунь: Вид-во культурна та мистецька епоха, 2001. 314 с.)
290. 廖奔, 刘彦君. 中国戏曲发展简史. 太原: 山西教育出版社, 2006 年. 362 页.
(Ляо Бень, Лю Янь Цзюнь. Історія розвитку сіцюй. Тайюань: Шаньсійське освітнє вид-во, 2006. 362 с.)
291. 满新颖. 中国近现代歌剧史. 北京: 中国文联出版公司, 2012 年. 570 页.
(Мань Сінь Ін. Історія сучасної китайської опери. Пекін: Китайське культурне видавництво, 2012. 570 с.)
292. 莫扎特 费加罗的婚礼 Mozart. Le Nozze di Figaro 1998. 大都会歌剧院
电 子 资 源 : 视 频 . 存 取 方
式 : https://v.youku.com/v_show/id_XMzIwNTUxNjQzMg==.html
(Моцарт. «Весілля Фігаро». 1998. Метрополітен-опера: відео. URL :
https://v.youku.com/v_show/id_XMzIwNTUxNjQzMg==.html) (дата
звернення 27.04.2017).

293. 国家大剧院版歌剧《费加罗的婚礼》电子资源：视频。存取方式：http://blog.sina.com.cn/s/blog_4d98a1e101008mey.html
- (Постановка опери «Весілля Фігаро» в Китайському національному великому театрі : відео. URL : https://v.youku.com/v_show/id_XNjY3NDUyNDI0.html (дата звернення 09.12.2017).)
294. 孙宝瑄. 忘山庐日记 上 // 清代日记汇抄. / 王汝润, 陈左高 搜集, 整理. 上海: 上海人民出版社, 1982 年. 392 页.
- (Сунь Бао Сюань. Щоденник, створений на горі Лу. Т. 1. // Зібрання щоденників епохи Цин / укл., ред. Ван Жу Жунь, Чень Цзо Гао. Шанхай : Шанхайське народне видавництво, 1982. 392 с.)
295. 石惟正. 歌剧《原野》的旋律创作对声乐表演的良好导向 // 河北大学学报. 2014 年. 第 3 期. 第 102–108 页.
- (Сюй Венъ Чжен. Музичні особливості в опері «Рівнина» // Журнал Хеншуйського університету. 2014. № 3. С. 102–108.)
296. 田志平. 京剧知识声腔艺术赏析. 北京: 文化艺术出版社, 2009 年. 268 页.
- (Тянь Чжи Пін. Вивчення й оцінка вокального мистецтва пекинської опери. Пекін : Мистецтво і культура, 2009. 268 с.)
297. 田亚茹. 中国歌剧史上的三次高潮引发的思考 // 人民音乐. 2004 年. 第 4 期. 第 19–21 页.
- (Тянь Я Жу. Роздуми про три кульмінації в розвитку китайської опери // Народна музика. 2004. № 4. С. 19–21.)
298. 吴新雷. 中国戏曲史论. 南京: 江苏教育出版社, 1996 年. 370 页.
- (У Сінъ Лей. Историчний трактат про китайське театральне мистецтво. Нанкін : Цзянсуйське освітнє видавництво, 1996. 370 с.)

299. 傅暮蓉. 古琴音乐文化的象征意义 // 中国音乐. 2013 年. 第 1 期. 第 51–55 页.
(Фу Му Жун. Символічне значення музичної культури інструменту гуцинь // Китайська музика. 2013. № 1. С. 51–55.)
300. 海震. 西皮腔渊源形成新探 // 戏曲研究. 2001 年. 第 1 期. 第 28–38 页.
(Хай Чжень. Виникнення і формування сіпі // Дослідження драми. 2001. № 1. С. 28–38.)
301. 胡幸福. 铜马非马—中国旅游图形标志“马踏飞燕”新解 // 天津大学学报. 2005 年. 第 4 期. 第 314–316 页.
(Ху Сін Фу. Бронзовий кінь це не кінь – нове пояснення китайського туристичного символу // Журнал Тяньцзіньського університету 2005. № 4. С. 314–316.)
302. 胡锦涛. 徽班进京的启示 // 淮北煤师院学报. 2002 年. 第 6 期. 第 130–140 页.
(Ху Цзінъ Ся. Гастролі аньхойських труп у Пекіні // Журнал Хуайбейського педагогічного університету. 2002. № 6. С. 130–140.)
303. 胡军. 人与宇宙间之桥梁《太平经》中的音乐哲学思想 // 武汉音乐学院学报. 1996 年. 第 4 期. 第 30–39 页.
(Ху Цзюнь. Музично-філософська думка в трактаті «Тайпінцзін» – міст між Людиною та Космосом // Журнал Уханьської консерваторії. 1996. № 4. С. 30–39.)
304. 黄大同. 十二律形态研究 // 音乐研究. 2011 年. 第 3 期. 第 65–76 页.
(Хуан Да Тун. Дослідження системи «дванадцять люй» // Дослідження музики. 2011. № 3. С. 65–76.)
305. 曾阿娜, 魏扬. 金湘歌剧《原野》咏叹调音乐语言的多样性与贯穿性 // 吉林艺术学院学报. 2014 年. 第 5 期. 第 2–7 页.

(Цзень Е На, Вей Ян. Різноманітність музичної мови в опері «Рівнина» // Журнал Цзілінського інституту мистецтв. 2014. № 5. С. 2–7.)

306. 居其宏. 中国歌剧音乐剧通史. 合肥: 安徽文艺出版社, 2014 年. 第 499 页.

(Цзюй Ци Хун. Історія китайської опери та мюзиклу. Хефей: Аньхойська культура і мистецтво, 2014. 499 с.)

307. 钱庆利. 论歌剧《小二黑结婚》的艺术成就与现实意义 // 西安音乐学院学报. 2012 年. 第 1 期. 第 102–109 页.

(Цянь Цін Лі. Художня цінність і практичне значення опери «Весілля Сяо Ер Хея» // Жуанал Сіанської консерваторії. 2012. № 1. С. 102–109.)

308. 陈立. 一部有关中国的歌剧 – “夜莺” // 音乐周报. 2005 年. 第 7 期. 第 1–2 页.

(Чень Лі. Опера про Китай – «Соловей» // Щотижнева музична газета. 2005. № 7. С. 1–2.)

309. 陈玲. 歌剧《张骞》的艺术特征 // 当代戏剧. 2011 年. 第 4 期. 第 78–79 页.

(Чень Лінъ. Музичні особливості опери «Чжан Цянь» // Сучасна драма. 2011. № 4. С. 78–79.)

310. 陈复声. 京剧皮黄腔生旦分腔的音乐手法 // 上海音乐学院学报. 1985 年. 第 4 期. 第 83–89 页.

(Чень Фу Шен. Особливості сіпі та ерхуану в пекінській опері // Журнал Шанхайської консерваторії. 1985. № 4. С. 83–89.)

311. 陈燕. 中国民歌《茉莉花》在《图兰朵》中的审美意义 // 闽江学院学报. 2009 年. 第 4 期. 第 109–112 页.

- (Чень Янь. Естетичне значення китайської народної пісні «Жасмин» в опері «Турандот» // Журнал Мінцзянського університету. 2009. № 4. С. 109–112.)
312. 张小丽. 出土青铜器研究 // 西北大学学报. 2004年. 第11期. 第95页.
(Чжан Сяо Лі. Дослідження археологічної бронзової знахідки // Журнал Північно-західного університету. 2004. № 11. С. 95.)
313. 张强. 新中国初期民族歌剧表演艺术研究(1949–1966): 博士毕业论文: 050402 / 南京艺术学院. 南京, 2012年. 170页.
(Чжан Цян. Дослідження виконавського мистецтва національної опери в КНР (1949–1966): дис. ... д-ра мистецтвознавства: 050402 / Нанкінський університет мистецтв. Нанкін, 2012. 170 с.)
314. 张振敏. 京剧的唱腔特点. 北京: 民族音乐, 1985年. 425页.
(Чжан Чжень Мін. Особливості голосоутворення в пекінській національній опері. Пекін: Народна музика, 1985. 425 с.)
315. 詹巧玲. 中国歌剧发展谈概 // 音乐研究. 2005年. 第1期. 75–83页.
(Чжань Цяо Лін. Загальний огляд китайської опери // Музичні дослідження. 2005. № 1. С. 75–83.)
316. 赵敏. 论彭丽媛在情景交响歌剧《木兰诗篇》中的表演艺术 // 皖西学院学报. 2010年. 第3期. 第154–156页.
(Чжао Мін. Естетичні особливості виконання Пен Ліюань опери «Поема про діву Мулань» // Журнал Західного Аньхойського університету. 2010. № 3. С. 154–156.)
317. 赵南. 浅析歌剧《西施》 // 山东艺术学院学报. 2013年. 第10期. 第96页.
(Чжао Нань. Розмова про оперу «Сі Ши» // Журнал Шаньдунського університету мистецтв. 2013. № 10. С. 96.)
318. 郑燕. 浅谈京剧二黄腔的特点 // 戏剧之家. 2003年. 第2期. 第32页.

(Чжен Янь. Специфіка наспіву ерхуан у пекінській опері // Будинок драми. 2003. № 2. С. 32.)

319. 施旭升. 阴阳与虚实: 京剧艺术的辩证法 // 第二届京剧学国际学术研讨会论文集, 2007年5月(北京, 11–13日 2007年). 北京, 2007年. 90–97页.

(Ши Сюй Шен. Інь та Ян. Віртуальне та реальне: діалектика у мистецтві пекінської опери // Збірник статей II-ї міжнародної наукової конференції по пекінській опері (Пекін, 11–13 травня 2007 р.). Пекін, 2007. С. 90–97.)

320. 石夫. 谈歌剧《张骞》 // 人民音乐. 1993年. 第3期. 第8–11页.

(Ши Фу. Розмова про оперу «Чжан Цянь» // Народна музика. 1993. № 3. С. 8–11.)

321. 圆. 百科全书《辞海》 / 主编. 舒新城. 北京: 人民出版社, 1915年. 第4425页.

(Юань. Енциклопедичний словник «Цихай» / гол. ред. Шу Сінь Чен. Пекін: Жен Мін, 1915. С. 4425.)

322. 俞为民. 南戏的产生及其市民性 // 戏曲艺术. 2005年. 第3期. 第78–89页.

(Юй Вей Мін. Зародження наньсі та її соціальний характер // Мистецтво сцєю. 2005. № 3. С. 78–89.)

323. 俞芹. 浅析京剧的艺术特征 // 大众文艺. 2015年. 第6期. 第183页.

(Юй Цинь. Аналіз особливостей Пекінської опери // Популярна культура та мистецтво. 2015. № 6. С. 183.)

ДОДАТОК

Публікації

1. Лі Мін. Особливості голосоутворення в китайській оперній традиції // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 127–135.*
 2. Ли Мин. Культурно-эстетические предпосылки преобладания высокой певческой форманты в китайской вокальной традиции // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв / за ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2016. №2. С. 98–102.*
 3. Лі Мін. Семантика поняття «Юань» у китайському музичному мистецтві // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 92–100.*
 4. Лі Мін. Рецепція європейського оперного мистецтва в китайській музичній культурі кінця XVIII – першої половини XX ст. // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 157–166.*
 5. Ли Мин. Силь шинуазри в контексте развития ориентализма в европейском оперном искусстве XVIII века (на примере оперы К. В. Глюка «Китаянки») // *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 488–495.*
 6. 李明. 中国民族歌剧的诞生及其发展历程//*艺术品鉴：学术期刊.西安, 2018年.第21期. ISSN 2095-2406. 第128–129页.*
- (Лі Мін. Розвиток китайської опери європейського типу // *Еталон мистецтва: зб. наук. пр. Сіань, 2018. №21. ISSN 2095-2406. С. 128–129. 0,5 д. а.*)
7. Лі Мін. Особливості китайської класичної вокальної вимови та її спільні і відмінні риси з європейською вокальною школою // *Тези XVII Міжнародної наук.-практ. конф. «Молоді музикознавці» (Київ, 8–10 січня 2016 р.) / упоряд. Ю. А. Зільберман, Л. Г. Мудрецька. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 70–71.*

8. Лі Мін. Вплив китайських релігійних та міфологічних вірувань на специфіку оперного виконавства // *Культурологія та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 21–22 квітня 2016 р.)* / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2016. С. 146–147.
9. Лі Мін. Особливості китайської інтерпретації опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» // *Мистецька освіта і культура України XXI століття : євроінтеграційний вектор : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава (Київ, 12–13 травня 2016 р.)*. Київ : НАККиМ, 2016. С. 248–250.
10. Ли Мин. Особенности категории «юань» в китайском оперном исполнительстве // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (Харків, 24–25 листопада 2016 р.)* / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2016. С. 258–260.
11. Ли Мин. Особенности становления музыкально-театрального искусства в Древнем Китае // *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XVII міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів (Харків, 23–24 березня 2017 р.)* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. М. Ю. Борисенко. Харків : Вид-во «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. С. 98–100.
12. Ли Мин. Китайские образы в европейской музыке конца XIX – начала XX вв. // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 20–21 квітня 2017 р.)* / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2017. С. 121–122.
13. Лі Мін. Особливості відображення стилю шинуазрі в опері І. Стравінського «Соловей» // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (Харків, 23–24 листопада 2017 р.)* / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2017. С. 371–372.

14. Лі Мін. Специфіка втілення стилю «Шинуазрі» в опері К. В. Глюка «Китаянки» // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 26–27 квітня 2018 р.) / Харків. держ. акад. культури / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2018. С. 128–129.

Конференції

- «Молоді музикознавці» (Київ, КІМ ім. Р. М. Глієра, 8–10 січня 2016 р.);
- «Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор» (Київ, НАКККіМ, 12–13 травня 2016 р.);
- «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 21–22 квітня 2016 р., 20–21 квітня 2017 р., 26–27 квітня 2018 р.);
- «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 23–24 березня 2017 р.);
- «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 24–25 листопада 2016 р., 23–24 листопада 2017 р.);
- «Герменевтика в науках про дух» (Харків, ХДАК, 29 березня 2017 р., 15–16 березня 2018 р.);
- «XXVII Міжнародні наукові читання пам'яті Л. С. Мухаринської» (Мінськ, БГАМ, 27–30 березня 2018 р.).