

**МІФОЛОГІЧНА ОБРАЗНІСТЬ ЯК ПАРАДИГМА  
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті визначається, що міфотворчість є унікальним виявом духовної культури, сприяє збереженню і передаванню певних ціннісних орієнтирів та інформаційних констант міфологічних архетипів, символів, сакральних кодів. Авторська міфотворчість відтворює навколишню дійсність у художньо-міфологічних формах, використовуючи різноманітну художню стилістику, коди використання міфу як художнього прийому, створення авторського міфу, романтизації міфу, трансформації традиційних міфологічних образів, сюжетів та ін. Новоміфологізм ґрунтується на інтерпретуванні смислових і структурних параметрів міфу, що простежується на рівні міфологізації образу світу, апелювання до міфологічних категорій, звернення до культурного досвіду минулого та створення художнього образу в діалозі з текстами минувшини.

*Ключові слова:* культура, міф, творчість, світ, образ, музичне мистецтво.

*Легкий Илларион Юрьевич, аспирант Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского*

**Мифологическая образность как парадигма музыкального искусства XX века**

В статье определяется, что мифотворчество является уникальным явлением духовной культуры, способствует сохранению и передаче определенных ценностных ориентиров и информационных констант мифологических архетипов, символов, сакральных кодов. Авторское мифотворчество воспроизводит окружающую действительность в художественно-мифологических формах, используя разнообразную художественную стилистику, коды, использование мифа как художественного приема, создание авторского мифа, романтизации мифа, трансформации традиционных мифологических образов, сюжетов и др.

*Ключевые слова:* культура, миф, творчество, мир, образ, музыкальное искусство.

**Lehenky Hilarion, graduate student National Music Academy of Ukraine named after PI Chaykovskoho**  
**Mythological imagery as a paradigm of musical art of the XX century**

The article specifies that myth is a unique expression of spiritual culture, promotes the preservation and transmission of certain moral values and information constants mythological archetypes, symbols, sacred codes. Author myth reflects the surrounding reality in art and mythological forms using a variety of artistic style, using codes myth as an artistic device, creating copyright myth, romanticizing the myth, the transformation of traditional mythological images, stories and so on. Novomifolohizm based on interpreting semantic and structural parameters myth that observed at the level of mythologizing image of the world, appealing to the mythological categories, appeal to the cultural experience of the past and create an artistic image in a dialogue with the texts of the past.

*Key words:* culture, myth, art, peace, image, music art.

У мистецтвознавчій та філософській рефлексії відзначають радикальні зміни – антропологічний, семіологічний та візуальний повороти. Так, антропологічний поворот призвів до визначення власне особливої антропології – культурно-історичної, що фіксує множинність образів людини в історії культури та множинність культурних онтологій, що призводить до певного "конфлікту онтологій". Синхронізуючим фактором стає так звана метаантропологія, де осмислюються синергійні проблеми співвідношення людини і Абсолюту та абсолютна міфологія, за О. Лосєвим, де міф визначається як чудо, диво існування Людини та її культури у Всесвіті [6].

Семіотичний або семіологічний поворот визначився з падінням "великих націй", орієнтацією рефлексії на мовні, дискурсивні аспекти презентації культури та мистецтва. Цей феномен позначається виникненням "рефлексивного міфу" як інтерпретативного механізму опису масової культури у Р. Барта, Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза та ін. Семіологічна парадигма інтерпретації мистецтва (архітектури, музики, поезії) має центральними концептами аналізу "знак", "діалог", а пізніше "полілог", "дискурс" [1]. Отже, семіологічний поворот позначається формуванням структуралістської та постструктуралістської поетики в мистецтві, зокрема музиці. Синхронізатором структуралістського та постструктуралістського дискретного континууму стає ідея, яку виказав У. Еко, що за будь-якою структурою, яку можна трансформувати, існує "відсутня структура" – Дух, Абсолют, яку структурувати не можна [9].

Візуальний поворот заперечує концептуальне поле семіологічного повороту, вбачаючи в ньому тотальну дискредитацію та локалізацію культурно-історичного потенціалу у дискурсі. Презентативами континуальності культуротворення стають такі поняття, як "патерн", "гештальт", "флеш-імідж", "імагінативний абсолют" [8]. Власне, формується новітній міф "окуляцентризму" – довіри до наявного світу. Але, ця довіра не має нічого спільного ані кантівською феноменологією, феноменологією Е. Гуссерля, М. Гайдегера, О. Лосєва, М. Мерло-Понті. Візуальний поворот є еклектичною сумішшю соціологічний, постфрейдістських, неомарксистських течій, які сформувалися як певна радикальна реконструкція "життєвого пориву" в мистецтві, зокрема візуальних видах мистецтв, що тяжіють до паннатуралізму,

гіперреалізму, тотальному паноптикуму презентації реальності. Потрапляє в цей паноптикум і музика, що позначається комунікативними афектами алеаторики та різними "просунутими" постмодерністськими арт-практиками.

Проблема музичного нонконформізму піднімалась у працях С. Гриці, О. Зінкевич, Л. Киянської та ін. [3; 4; 5]. Майже не експліковані міфологічні ознаки українського нонконформізму. Мета статті – визначити міфологічні детермінанти нонконформізму в музиці України 60-80-х років ХХ століття.

Всі означені інтерпретативні парадигми, які презентуються як певні повороти, мають одну есенціалістську настанову – міфотворчість. Так, міф як феномен культури знов тоталізується й стає важливим регулятивом в мистецтві ХХ століття. Адже ми бачимо вже три моделі міфу, які й стають засадами легітимації мистецького нонконформізму. Розглянемо евристичне, креативне поле і визначимо, як воно було задіяне в творчості українських нонконформістів.

Так, можна визначити, що в 60-70-х роках ХХ ст. виникає нове явище, яке має трансконтинентальний характер і увійшло у науковий колообіг під назвою "нова фольклорна хвиля". Йдеться про фольклоризм як новий тип мислення, як тип культурно-історичної реконструкції втрачених реалій культури, які вже були помічені на межі ХІХ–ХХ століть.

Нова фольклорна хвиля – це явище всесвітньо зазначене, і неофольклоризм має свої особливі ознаки. Можна стверджувати, що в українському музичному ареалі фольклоризм стає долею молодого в 60-ті роки покоління, зокрема Е. Станковича, Л. Дичко, Л. Грабовського, В. Губаренка та ін. Проте, сам по собі фольклоризм не є, як вважають інколи дослідники, родовою номінацією для осмислення тих мистецьких трансформацій, які відбуваються в музиці. На наш погляд, відбувається більш загальна метаморфоза – виникає новітній мистецький міф культурно-антропологічної всеєдності людини планети, який був тут же підхоплений нонконформістами. Міф як тип рефлексії, інтелектуальної витонченої стилізаторської і разом, пов'язаної з обранням свого особистого шляху, Мистецької події презентують не лише фольклорні інтенції, а й сам шлях митця, який діє від всезагального соціуму, музики взагалі, того типу творчості, який формується саме тут, у цьому просторі як антитеза ідеологізованому у соцреалізмі музичного процесу.

Потрібно також зазначити, що фольклор, дозволений згори і фольклорний ренесанс, або етно-ренесанс, які відбулися у всіх країнах СРСР – це явище перманентне. Захоплення фольклором стає нестриманим, його не можна утримати, адже, водночас відбувається широкий процес асиміляції, регенерації і трансформації етнокультури різних країн.

Отож, можна стверджувати, що саме міфологічний контекст є більш автентичним для розуміння того культурно-історичного контексту, який сформувався в 60-70-ті роки. Міф можна визначати в його культурно-історичному вимірі як декілька стадій, які актуалізувалися в культурі ХХ століття. Перша стадія – це міф нерелективний, міф первинний, який ще передує етнокulturі. Це той глибинний протоміф, в якому людина ототожнює себе з природою, а відношення людини і природи здійснюється на підставі диспозиції "Я" – "Я", тобто це тотальна ідентичність суб'єкта і об'єкта відносин.

О. Лосєв дає перелік апофатичних визначень міфу, що дуже точно презентує апофатизм мистецького мислення нонконформістів: "Міф не є видумка, або фікція, не є фантастичний розмисел, але логічно, тобто передусім діалектично, є необхідною категорією свідомості і буття взагалі.

Міф не є буття ідеальне, але життєво відчувається і утворюється як речовинна реальність. Міф не є, зокрема, науковою побудовою, але живе як суб'єктно-об'єктне збагачення, що несе в собі власне позанаукову, міфічну істинність, достовірність, принципову закономірність структури. Міф не є ані схема, ані алегорія, ані символ – навіть будучи символом, він може зберігати в собі схематичні, алегоричні і життєво-символічні прошарки" [6, 71–72].

Ці тези діалектизують поняття "міф", дають можливість розглядати міф як інтелігібельну і символічно виражену суб'єктно-об'єктну "відставленність" від дійсності, яка розглядається як дорефлективне, інтуїтивне відношення суб'єкта і об'єкта. Інакше кажучи, як пише О. Лосєв, міф є така діалектична категорія свідомості і буття, котра дана як речовинно-життєва реальність.

Тобто можна ще більше спростити ситуацію і сказати, що творчість композитора завжди є міфом. Але цей міф власного ґатунку. Міф належить саме митцю, і опис цього міфу потребує всіх тих ознак, які презентує в апофатичному вимірі О. Лосєв. Проте, є генеративний вимір міфу, його О. Лосєв визначає як особистісність буття, особистісна форма або міфологічне обличчя особистості. Зрештою, Лосєв дає лапідарно чітку і просту формулу – міф є чудо. Він її визначає так: "Але, звичайно, під чудом у власному сенсі ми розвиваємо сферу цілісної особистості, історичного проявлення цілісної особистості, енергійне проявлення особистості в її субстанції, а це означає, що тут мається на увазі саме життя і його поєднання, або не поєднання з ідеалами самого життя" [6, 172].

Тобто міф – чудо і особистість є чудо. Чудо є той вольовий синтез свободи і необхідності, синтез всіх вольових актів, які презентують молитву і подвиг. Так, можна бачити, що такий образ міфу, який ідеалізує інтелігенцію, свідомість, яка реалізується як вольовий чинник, дає можливість бачити особистість як чудо, як міф, як акт творчості. Така універсальна дефініція міфу надзвичайно важлива, щоб показати, що музика є диво, чудо, є міф по своїй суті. І в філогенезі і онтогенезі вона несе в собі це диво, яке потребує особистості, а ця особистість скрізь знаходить ступені чудесного і стає медіумом волевиявлення одного великого могутнього міфу – міфу музики.

Якщо ми додамо всі ці продикати міфу до плеяди особистостей музичного нонконформізму України 60-80-х рр., то побачимо, що всі еволюційні гілки трансформації їх образності і творчості є один великий міф, є одне велике диво, яке напитується різними міфологічними шарами. Це нерелевантний міф глибинного язичницького світу, що виразилось в опері "Золотослів", це блискучі національні образи, які пов'язані з творчістю Катерини Білокур, творчістю українського бароко, це і національний дух козацького простору, який втілюється у творі "Червона калина" Л. Дичко, зокрема.

Важливо зазначити, що фольклорні тенденції і нова фольклорна хвиля прийшли до творчості Л. Дичко не як тотальне захоплення і не як входження в всесвітній метакультурний простір фольклоризації музики і зокрема композиторської музичної творчості. В більшості фольклоризм Л. Дичко – це міфологізм в глибинному фундаментальному сенсі, який визначається символічно як волевиявлення, як диво, як самоствердження інтелігенції, Духу, того вчинку, який, не зважаючи не на які обставини, реалізує себе скрізь. Для характеристики міфологізму музичного нонконформізму важливою є концепція міфу Я. Голосовкера. Його концепція пов'язана з категорією імагінативного абсолюту (від слова "імаго" – образ, зображення). Імагінативний абсолют – це певна зображувальність думки, певна зображувальність інтелігенції, це – певна живописна, структурна властивість думки, яка є міфом, яка визначається як самодостатній організм Імаго [2].

Імагінативний абсолют – це категорія, яка дуже близька до творчості українських нонконформістів, бо сама барвистість, візуальність образів музики зачаровує. Отже, імператив картинності, більш того, космічної пластичності визначається як самодостатній космос, який походить від Катерини Білокур, де кожна квітка є носієм добра, любові, гармонія, яка йде згори, походить від українського бароко, походить від кольорів авангарду.

Весь цей контекст міфологічний за своєю суттю, інтелігібельний, структурно-функціональний саме як чудо, як диво, як нездійснена реальність буття є імагінативним за своєю сутністю, що робить музику не просто кольористою, не просто зазначеною як поетика, а зазначеною як диво. Саме цей аспект є надзвичайно важливим і структурно-поетичним, де міф розгортає цілий ряд каскадів або ступенів дива, за О. Лосєвим.

Отже, ми бачимо картину душі, образ душі, маємо міф душі як образ моралі. Можна стверджувати, що імагінативний абсолют – це та субстанція душі, яка несе в собі образи буття. Імагінативний абсолют, як пише Голосовкер, потенційно наявний в усіх. "Може бути поставлена проблема виховання, культивування. Особливо міцного панування досягає інстинкт філософа. Імагінативний абсолют є інстинкт, присутній лише в людині, тобто, у тварини його немає, він обумовлює культуру" [2, 130].

Утім, тотальна імагінативність, картинність буття в художньому просторі музичного мислення в категорії "образ" стає тим оператором, який поєднує у конструкцію різні позиції. Поєднує всі модальності нотних, позанотованих і разом вокальних музичних трансформацій звучної стихії музики і сенс, образ, міф, волю, картину буття як світогляд.

Вкажемо на ще одну модель міфу, яка належить Р. Барту. Ця нова модель допоможе більш технологічно з'ясувати саме міфологічні імплікації в контексті еволюції художнього мислення нонконформістів. Міфологія Р. Барта походить від семіологічної школи Ф. де Соссюра. Знак розуміється як єдність означуваного і означального. Означуване розуміється як поняттєва конструкція, логічний раціональний конструкт речі, або того, що означається, а означальне – почуттєвий конструкт [7]. Знак як єдність поняттєвого і чуттєвого стає тим структуруючим елементом, який міфологічно осмислюється таким чином: міф є єдність двох знакових систем – первинної та вторинної мови. Те, що міфологічно осмислюється або усвідомлюється, визначається вторинною мовою, яка є продуктом волевиявлення міфолога. В даному випадку таким міфологом стає композитор. Означувальне першої мови стає означальним другої мови, тобто, знак як єдність означуваного і означального стає означальним в контексті другої мови, в контексті перевтілювальної мови саме міфологом, тим, хто утворює новітні міфи.

Міф є тим результатом, що поєднує знак первинної мови з концептом. При всій простоті навіть елементарності цієї схеми вона надзвичайно цікава в тому контексті, що розгортає нам процес художнього мислення як міфологічний, як знаковий, де знак як єдність поняттєвого і чуттєвого первинної мови (в даному випадку – це може бути фольклорні інтенції, міф язичницький) перетворюється в новий міфологічний контекст шляхом знаходження доміанти вторинної мови – концепту, або тої авторської моделі, яка міфологізує реальність. Знак живе вже в іншому просторі. Конатативні (міжзнакові) відносини домінують. Первинна мова усувається, заміщується вторинною мовою – тою звучною матерією, яка є вже в вторинним міфом, який структурує акти експресивного вольового вчинку міфолога – художника або композитора.

Можна стверджувати, що ця модель уходить від банального семіотичного принципу, де розшукуються аналоги знаку в музиці, і виносить контекст знакових імплікацій на рівень художнього мислення. Саме міф, за Р. Бартом, є надзвичайно плідною конструкцією, щоб осмислити міфологічний процес музичного мислення як міфотворчості і осмислити його в контексті реалій нової фольклорної хвилі, або нової фольклорної школи, яка стає певним праміфом, який в другій половині ХХ століття буквально бентежить творчість як на Заході, так і на Сході.

Отже, творчість Є. Станковича і Л. Дичко є інваріантною у пошуках міфологізації фольклорної школи. У Є. Станковича вона виглядає як більш автентичний фольклорний образ, ніж міфотворчий. У

Л. Дичко, вона цілком міфологізується на підставі імагінативного абсолюту, тобто яскравої кольорової картини, яка заміщує реальність. В цьому сутність нової міфології Л. Дичко і її особливість в контексті неоміфологізму як в українській музиці, так і світовій.

Отже, у хорівій опері "Золотослів" можна побачити подвійну міфологізацію. Так, текстуальним джерелом є збірка фольклорних текстів, яку здійснив М. Москаленко. В назві збірки поєднанні дві міфотворчі лексеми: "золото", як символ багатства сонячного світла в даній українській міфології, що пов'язані з архетипами дерева, сонця, а також "слово" в значенні пророцтва, віщування.

Можна стверджувати, що "логос" (слово) і "золото" стають тими осями, засобами художнього мислення, які спонукають до міфологічної інтерпретації як фольклорного матеріалу, так і самої звучної матерії. Сакральний сенс, його символіка тісно пов'язані з міфологічним світом українців. До збірки увійшли календарно-обрядові, родинно-побутові, весільні пісні, поховальні голосіння, які складають композиційну драматургію твору. Можна зазначити, що сам по собі аналіз текстів, який здійснила композиторка, несе в собі багатовекторний, багатоманітний фольклорно-міфологічний контекст. Так, вірш "Колись то було до початку світу" є своєрідною міфологічною культовою колядкою, що має походження з давніх часів і несе в собі величезний обшир створення світу, в якому закодовано такі символи, як дуб, тобто субститут світового дерева, золотий пісок, що ототожнюється із сонячним світлом, голубки – образи чоловіка і жінки. В цьому сюжеті означається також мотив єдності космосу і людини, тобто світове дерево є тим стержнем, яке розквітає в календарно-обрядових замальовках зимового циклу.

Вірш "Ой сива та зозуленька" є щедрівкою з характерним мотивом космогенетичного змісту. Надзвичайно важливе місце займає образ зозуленьки – символ втілення духу померлих, який у язичницькому космогонічному просторі презентує землеробський культ. Також використовується міфологічні мотиви життя-смерть-життя, небесне весілля, мотив трьох частин життя, пов'язаних із циклічністю як природних процесів, так і шлюбом небесних світил і схематикою трьохярусного устрою світового дерева.

Можна стверджувати, що саме світове дерево – це будівна модель індоєвропейської культури – перетворюється у своєрідну символіку містка, що поєднує світ людей із потойбічним світом. Важливо зазначити, що тими, хто переносив вістки до небіжчиків, були водоплавні птахи. Космогонічні мотиви також визначаються в весільних піснях, ритуально-магічних замовляннях, що мають надзвичайно експресивний зміст, несуть в собі сугестію і в певній мірі стають типом міфологізації фольклору. "Концептом" – міфотворчим витоком, стає саме замовляння, а композиторка перетворюється на провидицю. Інтонації замовляльних ритуальних актів здійснюють акт міфологізації, більше того, акт космонізації звучної матерії, перетворюють її на розгорнуту панораму імагінативного абсолюту прабуття.

Відтак, можна стверджувати, що вся семантика і знаково-образний устрій цієї опери несе ритуальний і разом календарно-визначений фольклорно – презентаційний характер. Так, вірш "Котився виноград по загір'ю" характеризує жанр весільної пісні величального характеру, що є провідним бажанням до багатства, добра, щасливого подружнього життя, до всього того, що осмислюється як золото, а сама промова цього віршу характеризується як слово, логос. Ми бачимо поєднання двох величезних операндів художнього мислення, де акт замовляння стає конститутивним образним відтворення нового міфу добробуту, нової оселі, яка звучить в словах, але за цими словами стоїть імагінативний абсолют, яскраві картини міфу.

Можна зазначити, що сама композиція опери складається з чотирьох частин. Перша частина є своєрідним епілогом драматургії твору. Її основу складають календарно-обрядові жанри зимово-весняного циклів, в яких домінують міфологічні архетипи світоустрою, циклічність часу, централізованого простору, архетипні образи світового дерева, Даждь-Бога, солярні образи. Важливого значення набуває гімн Даждь-Богу, що синтезує жанрово-типологічні знаки західноукраїнського фольклору та хорового концерту і має наскрізний музичний розвиток.

У другій частині хорівій опери Л. Дичко відтворює синкретизм весільного обряду, в якому органічно поєднано драматичну дію, хорівий спів, танцювальні елементи, імітаційні музично-інструментальні звучання. Образна система представлена фольклорними образами свахи, гостей, персоніфікованими реалістичними персонажами. Так, наречений і наречена мають індивідуальні музичні характеристики. Друга частина визначається динамічністю дії, чергуванням контрастним вокальних форм, метра та ритму, темпів поліфонізованої хорівій фактури.

У жанровій основі третьої частини головне місце займають архетипи народження, смерті, архетип Великої Матері. Дичко використовує монологічну форму виконання музичного інтонаційного розвитку, що сприяє глибокому розкриттю емоційного стану героїні, посилює травматизм ситуації.

Четверта частина – кульмінація – і водночас епілог у драматургії твору, її жанрову композиційну основу складають колядки, весільні пісні, музичні теми світового дерева, Даждь-Бога, що набувають логічного завершення та сприяє тематичній образній цілісності твору.

Отже, музичний неоміфологізм ґрунтується на професійно-хорівій традиції другої половини XIX століття (М. Лисенко) та на індивідуальному персоналізмі творчості авторів XX століття – В. Губаренка, Л. Грабовського, Є. Станковича, що тісно пов'язано з полістилістичними тенденціями постмодернізму, які характеризуються як символи національних художніх проявів співіснуванням різноманітних стилів, форм, жанрів, які набувають знакової символічної семантики.

Неоміфологія в музичній культурі ХХ століття є своєрідним глобальним синтезом, який виникає на підставі нової фольклорної хвилі, але весь спектр міфологізації, починаючи від автентичного неререфлективного міфу, етнокультурних реконструкцій, що ми легко можемо побачити в "Золотослова" Л. Дичко, до відтворення власного інтелегібельного міфу, міфу-дива, який тримається особистісним витоком, вчинковим, особистісним волевиявленням, складає технологію міфотворчості. Визначення особистісного "концепту", особистісного міфотворчого принципу стає головним принципом пошуку пріоритетів гармонії, світоглядних настанов, що дають можливість побачити світ як диво, як міф.

### Література

1. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1994. – 616 с.
2. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Яков Эммануилович Голосовкер. – М.: Наука, 1986. – 216 с.
3. Грица С. И. Леся Дичко в житті і творчості / С. И. Грица. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 272 с.
4. Зинькевич Е. С. Mundus musicalae. Тексты и контексты / Е. С. Зинькевич. – К. : ТОВ "Задруга", 2007. – 616 с.
5. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ – ХХ століття / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
6. Лосев А.Ф. Мир. Число. Сущность / А.Ф.Лосев. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
7. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр ; пер. с фр. Н. А. Слюсаревой. – М. : Логос, 1998. – 296 с.
8. Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма / Альвира Усманова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.viscult.ehu.lt/article.php?id=108>.
9. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. – М.: ТОО ТК "Петрополис", 1998. – 432 с.

### References

1. Bart R. Izbrannye raboty : Semiotika. Poetika / R. Bart. – M. : Progress, 1994. – 616 s.
2. Golosovker Ia. E. Logika mifa / Iakov Emmanuilovich Golosovker. – M.: Nauka, 1986. – 216 s.
3. Gritsa S. I. Lesia Dichko v zhitti i tvorchosti / S. I. Gritsa. – Drogobich : Posvit, 2012. – 272 s.
4. Zin'kevich E. S. Mundus musicalae. Teksty i konteksty / E. S. Zin'kevich. – K. : TOV "Zadruga", 2007. – 616 s.
5. Kyianovska L. Halytska muzychna kultura XIX – XX stolittia / L. Kyianovska. – Chernivtsi : Knyhy – XXI, 2007. – 424 s.
6. Losev A.F. Mir. Chislo. Sushchnost' / A.F.Losev. – M.: Mys', 1994. – 919 s.
7. Sossiur F. de. Kurs obshchei lingvistiki / F. de Sossiur ; per. s fr. N. A. Sliusarevoi. – M. : Logos, 1998. – 296 s.
8. Usmanova A. Vizual'nye issledovaniia kak issledovatel'skaia paradiigma / Al'vira Usmanova. – [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa : <http://www.viscult.ehu.lt/article.php?id=108>
9. Eko U. Otsutstvuiushchaia struktura. Vvedenie v semiologiiu / Umberto Eko. – M.: TOO TK "Petropolis", 1998. – 432 s.

УДК 78.03

Лю Пэн

преподаватель консерватории  
Тайшаньского университета (КНР)  
e-mail: 64612843@qq.com

## О ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ИДЕЕ ОБРАЗА ХОЗЕ И ЕЁ МУЗЫКАЛЬНОМ ВОПЛОЩЕНИИ В ОПЕРЕ Ж. БИЗЕ "КАРМЕН"

Статья посвящена выявлению драматургической идеи образа Хозе в опере Ж. Бизе "Кармен" и специфике её музыкального воплощения. Вокальная партия Хозе рассматривается в аспекте соотношения её музыкальной выразительности с логикой драматургического развития образа. Специально выделяются динамические, регистровые и музыкально-тематические особенности вокальной партии Хозе, которые могут обусловить логику исполнительской интерпретации и выполняют функцию смысловых "узлов" в выстраивании музыкально-сценического образа.

*Ключевые слова:* музыкальная драматургия, развитие образа, вокальная партия, музыкальный тематизм, веризм, экспрессия.

*Лю Пен, викладач консерваторії Тайшаньського університету (КНР).*

**Про драматургічну ідею образу Хозе і її музичне втілення в опері Ж. Бізе "Кармен"**

Стаття присвячена виявленню драматургічної ідеї образу Хозе в опері Ж. Бізе "Кармен" і специфіці її музичного втілення. Вокальна партія Хозе розглядається в аспекті співвіднесення її музичної виразності з логікою драматургічного розвитку образу. Спеціально виділяються динамічні, регістрові та музично-тематичні особливості вокальної партії Хозе, які можуть зумовити логіку виконавської інтерпретації і виконують функцію смислових "вузлів" у вибудовуванні музично-сценічного образу.

*Ключові слова:* музична драматургія, розвиток образу, вокальна партія, музичний тематизм, веризм, експресія.